

## Escritas do Acaso (?), ou Quando os Straub Lançaram os Dados de Mallarmé

Fernando de Mendonça<sup>i</sup> (UFPE)

...

### Resumo:

*A partir do filme “Toute Révolution est un Coup de Dés” e a combinação interartística surgida entre o poema de Mallarmé e o experimento cinematográfico de Straub & Huillet, serão analisados os recursos de tradução intersemiótica utilizados pelos cineastas e a potencial reconfiguração aberta junto ao texto original. Serão retomados alguns pressupostos que a crítica literária legou ao poeta assim como conceitos advindos da teoria do cinema, para nortear a pesquisa.*

**Palavras-chave:** Intersemiose, Literatura, Poesia, Cinema

## 1 Introdução

Obra de ruptura da literatura moderna, o poema *Coup de Dés* escrito por Stéphane Mallarmé (1842-1898), no final do século XIX, permanece como uma incógnita sem precedentes para o domínio da expressão poética. De sua influência junto às vanguardas proliferadas no século seguinte, vários são os questionamentos por ele levantados que ainda carecem de maior discussão e repercussão, principalmente pelo alcance de códigos que excedem o literário, abarcando outros níveis e parâmetros de representação.

Em 1977, o casal de cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet filmaram *Toute Révolution est un Coup de Dés*, fazendo de Mallarmé a matéria-prima de seu experimento cinematográfico. Diante disso, nossa análise pretende apropriar-se desta combinação interartística para investigar de que maneira o literário ganha configuração no cinema e como, especificamente, o trabalho dos Straub não apenas rompe uma conhecida tradição romanesca de adaptação, redefinindo o estatuto da linguagem audiovisual (já que toda a obra deles é prioritariamente pautada pelo diálogo intersemiótico) e, ainda, reconfigura novas possibilidades de leitura para o original de Mallarmé.

## 2 O Dilema do Espaço em Branco

Na vasta fortuna crítica gerada a respeito do definitivo poema de Mallarmé, no decorrer do século XX, diversos e variados aspectos foram analisados, reconhecendo esta obra como um rompimento de parâmetros formais e estilísticos. O feito do simbolista, já é ponto pacífico, transformou radicalmente a criação poético-literária, inaugurando um moderno tratamento do signo linguístico que não mais poderia ser ignorado, inclusive no domínio das outras expressões artísticas. Nesse sentido, Michel Foucault (2002) destacou-se por apontar a intersecção de *Coup de Dés* com outras artes, ao mesmo tempo em que Roland Barthes (2004) evidenciou um revolucionário entrelaçamento de significados intrínseco a própria tessitura do poema, emanando de sua concepção formal para transcender o caráter exclusivamente literário.

Um dos elementos negligenciados pela crítica, que sempre atuou, em Mallarmé, uma perspectiva formalista de interpretação, foi a potencialidade que este poema nutre para com níveis distintos do que é notória e puramente estético. Apesar do reconhecimento de que o exercício para os sentidos provocado pela arte é indissociável de seu meio (histórico, político, social), raramente esta específica criação de Mallarmé encontrou abertura que distinguisse a pragmática da crítica literária de uma vertente diversa da base estilística e formal, precisando de aportes advindos de outras expressões para ampliar seu escopo de atuação. É exatamente esta a contribuição que encontramos na iniciativa de Straub & Huillet: retomar um objeto poético em seu estado bruto para, por meio de uma transcrição particular, dar a ver novas cisões no contexto humano que o gerou e que, historicamente, continua devedor de sua renovação.

O curta-metragem em questão, com pouco mais de dez minutos e numa extrema economia de meios técnicos, apresenta um grupo de nove pessoas (uma das quais, a própria Danièle Huillet) sentadas no gramado do cemitério Père Lachaise, em Paris, recitando integralmente o poema *Coup de Dés*. A tradução das possibilidades do literário para o cinema dá-se através de uma rígida intercalação de vozes, onde cada ator-orador denota uma das manipulações tipográficas propostas por Mallarmé na publicação de seu texto.

Importa lembrar que, antes de tudo, *Coup de Dés* subsiste como um experimento proveniente dos avanços da tipografia, no recurso encontrado de construir numa página impressa uma meticulosa variedade de formas visuais. A página em branco, o eterno enigma mallarméniano, fecunda todo o ato de criação provocando no leitor uma sensação próxima a que o poeta teve durante a escrita. Vem daí o motivo de uma “partitura literária”, como diria Leyla Perrone-Moisés (2000) ao avaliar a reconfiguração de sentido sofrida pelas palavras conforme o tamanho e a topologia tipográfica empregados.

Assim, das nove diferentes fontes selecionadas por Mallarmé para suas páginas, decorrem os exatos nove oradores posicionados no filme proposto. Cada um deles, representando uma das letras, declama somente os signos impressos no tipo de fonte com a qual foi individualmente identificado; se determinado tipo imprime apenas uma palavra, seu referente orador, no filme, entra em cena para proferir somente esta. Isto é o que motiva a transgressão do corte fílmico na experiência de Straub & Huillet, diretores conhecidos por não obedecerem ou se pautarem pela utilização clássica do efeito *raccord*, responsável pela continuidade narrativa na montagem de cenas e planos distintamente filmados.

A recusa dos Straub aos parâmetros da transparência cinematográfica, conceito didaticamente retomado por Ismail Xavier (2005) no interesse de definir estilos que poderiam ser sinteticamente agrupados na célebre divisão que Gilles Deleuze (2007) fez entre cinema clássico e moderno – onde os Straub se enquadrariam como notáveis representantes deste último –, se aproximaria da mesma resistência abraçada por Mallarmé diante do espaço enfrentado pela página em branco.

Ora, há um mesmo dilema do espaço trabalhado pelos Straub (mesmo em nível de carreira, pois se todos os filmes do casal reorientam a encenação a partir de uma referencialidade espacial própria e incompartilhável) que, na opção de preenchimento – do espaço, da imagem – vem revelar-se irmão do problema outrora vivido por Mallarmé. Estar no presente e fazer com que um tempo perdure é a base da prerrogativa que leva o casal a filmar, seja um poema de Mallarmé ou o que for. Para eles, lutar contra o esvaziamento de uma cena não significa limitar-se aos domínios da representação, mas estender-se para problemas do mundo físico, de um contexto externo: uma questão de poética, de política. E por isso, pela abordagem que fazem de *Coup de Dés*, há em seu ato uma reabertura de sentido ao poema, antes negado e agora confirmado exatamente pela forma.

### 3 Palavra e Imagem: Túmulos

É Serge Daney quem, num ensaio para a *Cahiers du Cinéma*, abre o questionamento: “A pergunta colocada é poderosa: como, no cinema, encenar os discursos (ou esses discursos particulares que são os textos literários)? A solução dos Straub é no mínimo paradoxal e aponta para uma fantasia: inscrever, abrigar os discursos, ‘de resistência’ em aparelhos dominantes.” (DANEY, 2007. p.102) Aquilo que o crítico chama de Pedagogia Strauberiana consiste exatamente na perspectiva do preenchimento que acabamos de ver. Uma pessoa que fale para a câmera, que se permita filmar no momento de enunciação discursiva, deixa de ser, para a imagem, uma simples falante; falar, num filme dos Straub (como este que agora evocamos), é “preencher um tempo da palavra” (idem, p. 101).

Núcleo responsável pela conotação política alçada pelo curta-metragem de *Coup de Dés*, é imprescindível trazer à memória o fato de que este filme foi dedicado, pelos diretores, aos mortos da Comuna de Paris (1871), sendo filmado, justamente, em frente a um dos muros que testemunhou o massacre e a execução de diversos comunistas. Dessa forma, o espaço físico que preenche as imagens também é um espaço de memória, de história e verdades que não foram apagadas pelo tempo. Podemos, de imediato, traçar duas relações conceituais a partir disso.

Primeiramente, e ainda dentro da questão espacial revisitada pelos Straub, cabe lembrar a leitura que Jacques Aumont (2004) fez – a partir da definição de Bonitzer para o desenquadramento típico em Straub, Duras, Antonioni, Bresson e outros diretores modernos – da “cenografia lacunar”, como uma lacuna destinada a nunca se resolver. Segundo ele, há nestes cinemas de estéticas fortemente constituídas, uma “nostalgia do corpo”, uma perpétua tensão pelo corpo não reconciliado ao espaço. Encontrar a nostalgia como o motivo primeiro da *mise en scène*, num filme como *Coup de Dés*, é confirmar uma apropriação que também fora cara ao poeta, responsável por, numa página em branco, combater outra espécie de nostalgia igualmente ligada ao morrer.

Assim como os Straub fariam, Mallarmé também escreve à memória de alguém que não mais vivia: seu filho, Anatole, que vira padecer de uma enfermidade até a morte. Ao refletir sobre O Filho de Mallarmé, Paul Auster (1996) dá continuidade a toda uma tradição crítica que compreendeu o projeto do simbolista como a manutenção de uma memória particular, a tentativa de fazer Anatole viver a partir das palavras, do verbo. Nesse sentido, a idéia de “escrita para morte”, tão recorrente para as teorias de Maurice Blanchot (2005), que por sua vez partiu da experiência de Kafka, poderia mesmo encontrar um tipo de inauguração junto a Mallarmé, poeta que escreveu para viver, consequentemente, para morrer.

Vem daí a segunda relação com a memória subjacente ao filme dos Straub, pela maneira como o cinema também se relaciona ao morrer; onde retornamos ao nome de Serge Daney, através de sua definição da “imagem-túmulo”. Se é pela linguagem estética que a morte pode ser vivida e sobrevivida, cremos que nesta (re)apropriação de vozes subsiste o maior dos desafios ao acaso – acaso de palavras e da leitura que pode ser feita delas em *Coup de Dés*, o poema, e acaso de movimentos que emanam naturalmente de um registro cinematográfico como em *Coup de Dés*, o filme.

Para Daney, a autenticidade da imagem de cinema dependerá da neutralidade de sua superfície, um dado impossível, se toda imagem transcende a denotação, se toda experiência criativa em arte carece de afeto. Sobre o privilégio da imagem – seu potencial de presentificação – o crítico observa:

Uma imagem é viva quando ela tem impacto, quando ela interpela o público, quando ela lhe dá prazer, o que significa que funciona nela, ao redor dela, fechada

nela, alguma coisa que está no domínio de sua enunciação primitiva (poder + acontecimento = eis aqui). [...] A imagem cinematográfica não é apenas devedora da competência daqueles que sabem considerá-la com distanciamento. Ela é como que *esvaziada* pelo poder que a permitiu, a quis. Ela é também essa coisa que algumas pessoas tiveram prazer em fazer e outras tiveram de ver. Esse prazer, ele fica: a imagem é um tûmulo para o olho. Ver um filme é estar diante do já visto. Do já visto por outros: a câmara, o autor, os técnicos, o primeiro público, os responsáveis, talvez mesmo os homens políticos, os tiranos. E o já visto é o já gozado. (DANEY, 2007. p. 103)

Longe de limitar uma experiência estética ao domínio de uma fórmula racional, há que se considerar no resultado do enunciado acima proposto (o eis aqui) um dos méritos que a tradução cinematográfica de *Coup de Dés* logrou ao já célebre imaginário conquistado pelo poema original. Quando os Straub decidiram encarnar Mallarmé no recurso da imagem em movimento, não só estabeleceram um tûmulo próprio e autônomo ao poema, dotado de anseios e lembranças particulares, como prestaram uma singela homenagem ao tûmulo de sua inspiração, restaurando-o, fazendo-o perdurar.

Porque o cinema do casal é conhecido por uma característica desdramatização do mundo (de seus atores, dos eventos, da ação básica ao movimento), vemos em sua aproximação de Mallarmé uma natural e desejável contigüidade. O trabalho do poeta, ao reduzir o drama de um verso a ponto de neutralizá-lo – e junto com ele toda uma contraditória literatura naturalista –, atribuindo ao ato criativo a única possibilidade dramática, encontraria nos Straub uma comunhão singular, pois assim como ele se inscreveu e ajudou a inscrever um contexto de crise para uma época (do sujeito, da razão, do humanismo), os cineastas realizaram, em seu tempo e arte, uma semelhante crítica ao gesto da representação enquanto resistência. Escrever ou filmar, mais do que reorganizar espaços e tempos, consiste em lidar com a própria morte, com aquilo que foge aos sentidos sem abandoná-los, ou seja, consiste em viver.

## **Conclusão**

Ainda cabe dizer que a leitura do poema feita pelos cineastas, ou seja, a maneira como os versos foram encadeados em seu filme, é apenas uma das possibilidades abertas por Mallarmé. Ao configurar seu texto como uma obra que já se inicia no mero manuseio das páginas (cada leitor pode iniciar ou retomar o poema de onde quiser, pois não há um sentido fixo subliminar), o poeta concebeu um texto literalmente aberto, tornando desde já conhecido o caráter arbitrário que uma leitura como a dos Straub – por ser filmada, perenizada – carregaria em si.

Com isso, a importância do curta-metragem não está na linearidade imposta pela encenação, naquilo que obriga os atores a não se sobreporem, o que os faz se encadear numa lógica própria; antes, o obtido pelos Straub, reside na mesma abertura que eles propõem ao romper com a continuidade clássica do cinema. Repetimos: um corte, na maneira como ele se dá em *Coup de Dés*, é mais do que a espera de outro plano, ele é o abismo, a derradeira confrontação do espaço e dos corpos que o habitam, ele é a página em branco.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- 2] AUSTER, Paul. **A arte da fome**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- 3] BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 4] BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 5] CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- 6] DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du cinema, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- 7] DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo** (cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2007.
- 8] FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- 9] MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.
- 10] PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 11] XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.