

**FILOLOGIA E CINEMA<sup>14</sup>**

*Emmanuel dos Santos (UFRJ)*

Filologia e cinema? Cinema e filologia? Aceitei o tema que me foi proposto como uma espécie de desafio, um convite para refletir sobre um relacionamento (ou ausência de relacionamento) com o qual jamais me preocupara, não obstante minhas leituras e trabalhos nas duas áreas. Já teria sido investigada, mesmo se por tentativas, ou apenas superficialmente, a existência (ou não existência) da possibilidade de relacionamento entre essas áreas? Do lado em que posso falar com menor desconhecimento de causa, o do cinema, posso responder que não. Os primeiros teóricos do cinema estavam mais interessados em separar o cinema, em apresentá-lo como uma arte, e arte distinta das demais, do que em estabelecer relações que pudessem colocar em risco a pretendida identidade nova. Eram poucos esses primeiros teóricos. Quando o número cresceu e relações entre o cinema e outros setores foram estudadas e estabelecidas, o cinema já não estava mais lutando para firmar uma identidade; tinha assegurado um lugar todo próprio no mundo das artes.

No momento em que o cinema resolveu privilegiar a narrativa, foi estabelecida uma larga fronteira com a literatura, campo tradicional da narrativa. Em linguagem de hoje, poderíamos dizer que a introdução da narrativa no cinema criou uma ampla interface entre cinema e literatura, permitindo produtivo diálogo e interpenetrações: presença da literatura no cinema e presença do cinema na literatura. Nada mais natural, portanto, que surgisse uma enorme quantidade de trabalhos, desenvolvendo e aprofundando o estudo sobre o relacionamento entre literatura e cinema. Outros relacionamentos também foram estudados entre o cinema e outras áreas, as mais diversas. Mas, com todo o meu acompanhamento, iniciado há décadas, da bibliografia cinematográfica, jamais vi uma obra cujo título explicitasse ou sugerisse um estudo de relacionamento entre cinema e filologia. Seria preciso investigar dentro de revistas ou livros de vários autores.

A definição de filologia esteve e está longe de ser uniforme. Varia de época para época e de país para país. Não consegue ser uniforme nem mesmo dentro de um país. Há poucos anos sugeri à Professora Cristina

---

<sup>14</sup> Conferência realizada no Encontro Nacional com a Filologia, no auditório da Academia Brasileira de Letras, no dia 22 de maio de 2001.

Alves de Brito que estabelecesse um verbete para o termo “filologia”, com base em investigação bibliográfica para levantar o que ocorre no exterior; e com base em entrevistas para ver o que ocorre atualmente no Brasil na prática universitária. O material bibliográfico consultado e, principalmente, a prática acadêmica brasileira apenas apresentou alguns aspectos novos do que já se sabia: a extrema variedade de conceitos, implicando desde forte redução do objeto da filologia até extremas ampliações.

Observar agora essas conceituações alargadas poderia ser de utilidade, pois é razoável supor que quanto maior o campo maiores seriam as possibilidades de existirem pontos de contato com outras áreas, como a que nos interessa no momento, a do cinema. Isto não quer dizer que um ponto de contato possa estabelecer área de atuação de trabalho filológico. Inúmeros pontos de contato já mantêm tradicionalmente a filologia, mesmo tomada em um de seus sentidos mais restritos; o estabelecimento de um texto. A fixação de um determinado texto pode pedir não apenas conhecimentos de língua, mas exigir conhecimentos em outras áreas. Em uma de suas palestras, onde eu estava presente, o filólogo Leodegário de Azevedo Filho apresentou, segundo sua experiência prática ou notícia, uma enorme lista de áreas de cujos conhecimentos dependia o prosseguimento de trabalhos de natureza puramente filológica. Portanto, a filologia pode se relacionar com qualquer área, já que existe literatura sobre todos os assuntos. É um tipo de relacionamento unívoco, de uma só mão, e que eu chamaria fraco, pois sem capacidade de estabelecer interação.

Sendo assim, não é desse tipo de relacionamento entre filologia e cinema que eu desejo tratar aqui. Aliás, se assim fosse, não teria sentido eu estar questionando a existência ou não de uma relação entre filologia e cinema. Desde o princípio ficaria claro que tal relação existe, pois o cinema é um assunto como tantos outros, é uma área como as demais, recebendo citações em textos de outras áreas e suscitando textos em que é objeto central (textos sobre a arte ou a técnica do cinema) e em quantidade maior do que muitas outras. O que estou aqui colocando em exame é se o ponto de contato entre filologia e cinema pode constituir campo de atuação da primeira. Haveria dentro do terreno do cinema tarefas de caráter filológico?

O campo do cinema também pode ser alargado; e foi seguindo essa ampliação de área, de natureza diacrônica no caso, que encontrei na literatura, no interior de uma revista estrangeira, um caso raro (seria único?) de associação entre cinema e filologia, com o rótulo de “El cine filo-

lógico”. Como o título indica, trata-se de um trabalho escrito em espanhol, mas publicado em revista de Portugal, uma edição especial sobre literatura e cinema de *DISCURSOS/estudos de língua e cultura portuguesa (números 11/12, de outubro/fevereiro, 1995/1996, edição da Universidade Aberta de Lisboa)*. Seu autor é Jorge Urrutia, professor catedrático da Universidade Carlos III (Madri), cujos trabalhos mais recentes mostram seu interesse pela semiótica e pela comunicação, e, de modo especial para estas considerações, pelas relações entre cinema e literatura.

Aproximei-me do trabalho com intensa curiosidade: iria Urrutia apresentar, o que seria a primeira vez para mim, uma relação entre os trabalhos cinematográficos correntes e as tarefas filológicas? Revelaria uma ou mais áreas para trabalhos filológicos dentro do cinema tal como o conhecemos? Associaria, em nível teórico, cinema e filologia? O parágrafo inicial de seu artigo alimenta as esperanças de uma resposta positiva, pois é uma advertência para se aceitar a realidade daquilo que existe, mas que não foi descrito. Não é a descrição de um novo item que faz esse item tornar-se real. Iria Urrutia nos mostrar que a ausência de descrição de relacionamento entre a filologia e o cinema que conhecemos não impedia esse relacionamento de ser real? Escreve ele (página 37) que a *descrição é sempre posterior. O diagnóstico se baseia nos sintomas da enfermidade que se manifestaram. Não se deve, por isso, cair-se no erro de opinar que um objeto não existe se não foi ainda descrito; ou que não há enfermos se não temos diagnósticos*. Exemplifica com o complexo de Édipo, que já afetava pessoas muito antes que Freud o revelasse (carta a Fliess aos 15 de outubro de 1897).

Mas já no parágrafo seguinte, início propriamente dito de seu trabalho, Urrutia cita Pierre Francastel, a se interrogar, em 1955, sobre a possibilidade da existência do cinema antes do cinema mesmo. Então Urrutia está logo entrando não no cinema nosso de cada dia, mas em um conceito alargado de cinema, de natureza diacrônica, que inclui o que os especialistas chamam de “pré-cinema”, ou seja, cinema antes do cinema. Seu interesse vai para a caracterização desse pré-cinema e revelação de sua presença na literatura. Mais tarde será explicitado no artigo o que fica implícito no título (*El cine filológico*), ou seja, que seria um trabalho de natureza filológica revelar presença do pré-cinema, ou mesmo apenas sinais dele, em obras literárias.

Como a caracterização do pré-cinema parece-me ser assunto ainda apenas de especialistas, creio ser conveniente apresentá-la neste ponto. Há dois campos bem distintos, dentro dos quais podemos recuar no tem-

po e postular a existência de um cinema antes do cinema. Mas há uma questão preliminar a ser resolvida, nem que seja de maneira arbitrária: onde datar o início do cinema? Passo a palavra a Arlindo Machado, que, em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (São Paulo: Papirus Editora, 1997), citando Jean-Louis Comolli, faz questão de mostrar que não é o primeiro a parar neste ponto de indecisão. Também, pelas citações que apresenta, deixa claro que não está revelando novidades neste particular terreno, já bem coberto pela literatura especializada. Mas não posso me recusar a usar o seu texto, pois o autor tem o talento de dizer o essencial com grande economia de discurso. Escreve ele na página 12 da obra citada:

Já observou Comolli (1975, p.45) que não há texto de história do cinema que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento, um limite que possa servir de marco para dizer: aqui começa o cinema. Sadoul (1946), Deslandes (1966) e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção técnica do cinema, assinalam como significativos a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séculos XVII e XVIII), do Panorama por Robert Barker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX), os experimentos com a persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Edward Muybridge (século XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por *bricoleurs* como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme Le-Roy, no final do século passado. (Advertência minha: Aqui o “século passado” é o século XIX)

Lembra, porém, Arlindo Machado que assinalar como significativas somente essas técnicas e suas datas é privilegiar apenas as que podem ser colocadas em uma cronologia atestada. Mas há outras, de impossível datação, porque se perdem na noite dos tempos, como é o caso citado da *camera obscura* e de seu mecanismo de produção de perspectiva, bem como a síntese do movimento. Na verdade, há um constante recuo no tempo como conseqüência do trabalho de historiadores que se propõem a marcar o início do cinema. Vai-se do fim do século XIX, dos Lumière, ao século X do árabe Al-Hazen, astrônomo e matemático; daí a Lucrécio (a análise do movimento pelo encadeamento de instantes separados) e a Platão (a sala escura de projeção).

A partir do momento em que surgiu, rapidamente ocupando espaços e despertando crescente interesse, o cinema, como o conhecemos, com nascimento arbitrado para fins do século XIX, foi logo mostrada a

incrível semelhança entre a alegoria da caverna, de Platão, e a situação de uma sala de projeção cinematográfica. Vejamos alguns aspectos cruciais: a caverna escura (no essencial similar à sala escura de projeção cinematográfica), a luz artificial (como acontece, embora com fonte impensável para Platão, na projeção cinematográfica), o fogo que produz a luz necessária à projeção (e essa fogueira lembra os carvões que se queimam na máquina de projeção). A fogueira de Platão é colocada acima e atrás das cabeças dos prisioneiros, situação que é a mesma nas salas de projeção cinematográfica; trata-se de evitar que a sombra dos prisioneiros (ou dos espectadores de hoje) fosse projetada na parede da caverna (ou na tela dos cinemas de hoje). A projeção não é de sombras de seres vivos, reais, mas de estátuas, ou seja, de uma imitação da realidade. Também no cinema não são projetadas sombras de seres reais, mas simulacros reproduzidos em suporte transparente (a película cinematográfica). Poderia colocar um “et coetera” e parar por aqui, mas ainda é preciso dizer que a caverna de Platão não prefigura apenas um espetáculo de cinema mudo, como este nasceu, mas antecipa o cinema falado, pois Platão convoca a voz, que deveria parecer sair das sombras projetadas na parede da caverna.

Quero crer que essa analogia entre o cinema e a caverna de Platão seja conhecida, com maiores ou menores detalhes. Bem diferente é o caso de Lucrécio. Depois de ter lido tanto, eu mesmo fui surpreendido pela revelação de que Joseph Plateau, quando apresentou seu fenaquisticópio, foi acusado, em 1852, nos *Annalen der Physik und Chemie*, de estar plagiando Lucrécio. Apesar de todo o justo estranhamento que nos deve causar tal acusação, veremos que o acusador, o obscuro Sinsteden, não está de todo delirando. Bastará ler com atenção um trecho do *De Natura Rerum*, de Lucrécio, que Arlindo Machado transcreve (*op. cit.* p. 34):

Também não é de estranhar – reza Lucrécio no livro IV – que estas imagens movam em cadência os braços e as outras partes do corpo. O que aparece em sonhos sucede deste modo: mal foge a primeira imagem, logo surge outra em posição diferente, de modo que parece que a primeira mudou de gesto. É de se ver que tudo isso se faz com toda a rapidez: tão grande é a mobilidade e a abundância das coisas, tão grande a abundância de partículas, num momento de tempo quase imperceptível, que a tudo podem bastar.

Mas não pára aí o recuo. Há quem veja desenho animado em certas pinturas do Egito dos faraós. E, já na pré-história, também nas paredes das cavernas. Existem, porém, mais revelações sobre a pré-história, uma das quais Arlindo Machado apresenta, certamente com base em Edward Wachtel (*The first picture show: cinematic aspects of cave art. Leonardo*, n. 2, San Francisco n. 2, 1993, v.26), na página 13 da obra ci-

tada:

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendia pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas. Muitas das imagens encontradas nas paredes de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume foram gravadas em relevos na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. Então, é possível perceber que, em determinadas posições, vê-se uma determinada configuração do animal representado (por exemplo, um íbex com a cabeça dirigida para frente), ao passo que, em outras posições, vê-se configuração diferente do mesmo animal (por exemplo, o íbex com a cabeça voltada para trás). E assim, à medida que o observador caminha perante as figuras parietais, elas parecem *se movimentar* em relação a ele (o íbex em questão vira a cabeça para trás, ao perceber a aproximação do homem) e toda a caverna parece se agitar em imagens animadas.

Com essa descrição Wachtel quer demonstrar que os artistas do paleolítico

tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema “underground” (Wachtel 1993, p. 140).

Como se vê, quem quiser fixar o início do cinema pode ir longe no passado e tem uma área imensa e indefinida a explorar, indo das pesquisas científicas ou industriais, até um estranho e variado universo onde há espetáculos de feira, fantasmagorias (projeções de fantasmas, por Robertson), sessões de mediunismo e charlatanices, joguetes de todo o tipo, com destaque para o teatro ótico de Reynaud, onde já havia não apenas a produção de imagens animadas (desenhos), mas também a projeção delas.

Mas já se percebe que há bem delineadas duas vertentes do pré-cinema. De um lado, uma concepção de imagens em movimento, em palavras ou figuras. De outro, a evolução dos recursos materiais que levaram à concretização desse sonho. Assim, traçar a trajetória do mecanismo cinematográfico, fazer a história técnica do cinema, ou, como já chamaram, a história de uma produtividade industrial, é estar apenas em uma das vertentes do pré-cinema e que, do ponto de vista da filologia (mesmo

tomada em sentido muito lato), parece-me a menos potencialmente produtiva. Mesmo quem coloca dentro da filologia estudos históricos não apenas lingüísticos teria dificuldades em considerar como tarefa filológica o estudo, por exemplo, da invenção e da evolução do automóvel. Ou não teria?

Bem diferente e potencialmente colocável no terreno da filologia é a procura e caracterização do pré-cinema nos textos literários e, para os alargadores da seara filológica, mesmo na iconografia. Essa caracterização e procura do pré-cinema nos textos literários não é feita sem disputa teórica, na qual não entro aqui para não alongar demais minha exposição. Mas é evidente que deve ser evitado o perigo de se sair por aí vendo em tudo o que é texto produzido antes dos fins do século XIX a presença do “cinema antes do cinema”. Hassan El Nouty, citado por Urrutia (*op. cit.* p. 45), adverte que *um procedimento comum a duas ou mais artes pode resultar de uma necessidade psicológica e não necessariamente de qualquer antecipação de uma ou de outra*. Precaução preliminar também é elicitare as imagens que estão no texto, que se pode demonstrar estarem no texto, evitando as que surgem, motivadas ou não pelo texto, da cabeça do analista.

Este é um ponto onde a presença de exemplos se impõe, exemplos que podem ser multiplicados *ad nauseam*. Como estou em um encontro de filólogos vou à Antiguidade clássica e a Virgílio. Henri Agel toma os cinco versos da primeira bucólica e diz que, se quiséssemos os adaptar para a tela, não precisaríamos fazer outra coisa senão seguir a roteirização do autor. Vejamos o texto de Virgílio:

Hic tamen hans mecum poteris requiescere noctem  
fronde super uiridi. Sunt nobis mitia poma,  
castanex molles et pressi copia lactis:  
et iam summa procul uillarum culmina fumant,  
maioresque cadunt altis de montibus umbrae.<sup>6</sup>

Vejamos a tradução de Urrutia:

Aquí podrías reposar esta noche conmigo  
en un lecho de hojas verdes. Hay frutas maduras,  
castañas tiernas y queso fresco:  
a lo lejos humean los tejados de las aldeas  
y de lo alto de los montes cae y se extiende la noche.

O roteiro, segundo Henri Agel, mostraria um primeiro plano dos personagens, dos quais a câmera se afastaria para mostrar, ao redor deles e por cima de suas cabeças, a fumaça das cabanas e os montes dos quais

desciam as sombras. Menos por esta leitura e mais por outras, Henri Agel é criticado por realizar leituras fílmicas que não são exigências do texto, mas que nascem de sua visão particular. Sendo assim, outra roteirização poderia ser proposta por outro analista. Paul Leglise, por exemplo, ignora Henri Agel e faz sua própria leitura fílmica de Virgílio. Ele entende que *um poeta antigo, desconhecedor do cinema, pode muito bem cantar paisagens, fatos, gestas, anotando tudo exatamente como seus olhos percebem. Como crê que a câmara é um olho artificial, nada de particular lhe parece que tais anotações possam corresponder às de um roteiro cinematográfico.* (op. cit. p. 46) O propósito concreto do livro de Paul Leglise, explica Urrutia (op.cit. p. 46), é o de analisar a arte fílmica de Virgílio no canto I da *Eneida*. Foi publicado em Paris em 1958, com o título de *Une oeuvre de pré-cinéma: L'Énéide. Essai d'analyse filmique du premier chant*. Sua idéia de pré-cinema é reproduzida por Urrutia:

El arte fílmico no aparece, pues, en esta concepción típica del precinema, ligado a um aparataje técnico que lo hace posible, sino que lo constituye un don peculiar del poeta que lo hace capaz de describir cuadros, animarlos y destacarlos por todos los procedimientos propios de la visión, situarlos según planos diferentes en virtud de su naturaleza plástica o afectiva, encadenarlos uns a otros artísticamente para asegurar la continuidad de la acción y presentar el todo a la imaginación visual del lector

(A arte fílmica não aparece, pois, nesta concepção típica do pré-cinema, ligada a uma aparelhagem técnica que a torna possível, mas é constituída por um Dom peculiar do poeta, que o torna capaz de descrever quadros, animá-los e destacá-los por todos os procedimentos próprios da visão, situá-los segundo planos diferentes em virtude de sua natureza plástica ou afetiva, encadeá-los uns aos outros artisticamente para assegurar a continuidade da ação e apresentar todo o conjunto à imaginação visual do leitor.) (op. cit. p. 46)

Descobrir, descrever, estudar, discutir a presença do pré-cinema na literatura (ou mesmo na iconografia) seria uma tarefa mais palatável para filólogos, mas ainda assim sempre será de se prever alguma resistência. Mas um caso apresentado por Urrutia é um convite irresistível para filólogos ousados, pois abre uma porta para estudos onde filologia e cinema aparecem realmente interligados. Assim como a filologia é, entre outras funções, uma ciência que abre e pavimenta caminhos para que outras transitem, a análise fílmica, no caso em pauta, é arte ancilar da filologia.

Trata-se de um verso da *Eneida* (*Jura magistratusque legunt sanctumque senatum / Elegem juizes, magistrados e um senado ilustre*) que tem sido considerado alheio a Virgílio por comentaristas diversos, desde Heinsius (Amsterdã, 1676). A análise fílmica do verso mostra



que, no contexto em que se encontra, é o único que não permite uma tradução fílmica imagem a imagem. Seria necessário trabalhar mais as imagens suscetíveis de serem evocadas. Continua Urrutia:

Também não pode haver incorporação ao texto do recitador, porque este se refere sempre à imagem precedente. Com relação a isso, Leglise observa que os versos que se deve colocar na boca do relator resultam ser sempre adaptação de algum autor anterior, geralmente Homero; a tal ponto que o crítico não tem dúvidas em afirmar que Virgílio foi um esplêndido adaptador fílmico de Homero. (*op. cit.* p. 49)

Isto reforça a postulação de Heinsius e de outros (Ribbeck, Güthling etc.), formulada evidentemente em outras bases, de que o verso não é de autoria de Virgílio. Está assim a análise fílmica ganhando *status* de método filológico capaz de determinar a fixação de textos. *Em outros casos*, adianta Urrutia, trabalhando sobre os resultados práticos e palavras de Leglise, *o método parece servir para localizar fragmentos pendentes de uma redação ou denunciar episódios incompletos. Isto inclui a apreciação de como uma descrição se repete quase em seguida, provavelmente porque puderam – segundo pensa Leglise – ficar os versos à espera de uma redação definitiva.* (*op. cit.* p. 49) Leglise, portanto, vai além dos estudos pré-cinemáticos de até então, nos quais se limitava a dividir a obra literária em planos cinematográficos, *deixando os críticos de extrair qualquer consequência que fosse além de certas suposições sobre o valor docente do método de análise.*

Recapitulando, vimos que há duas linhas de investigação do pré-cinema: uma que traça a invenção e desenvolvimento do equipamento; e outra que busca levantar nos textos literários (e na iconografia) a presença e história de uma idéia de cinema. E vimos nessa segunda linha um exemplo de colaboração entre cinema e filologia, com a análise fílmica fornecendo subsídios para fixação de texto.

Mas só haveria contato entre cinema e filologia no pré-cinema? Não haveria pontos de contato entre a filologia (mesmo no sentido mais restrito) e o cinema atual? Durante um ano de leitura intensiva de textos de cinema na Universidade da Califórnia (Los Angeles e Santa Bárbara) tomei contato com uma polêmica sobre a situação literária do roteiro cinematográfico, o que me permitiu participar de discussões e escrever, mais tarde, algumas monografias a respeito. O roteiro cinematográfico é literatura? Constitui um gênero literário? Se a resposta for positiva, não será o roteiro um texto a receber os mesmos cuidados que um texto literário e, portanto, será objeto legítimo do interesse da filologia? Haverá

uma diferença entre o roteiro nas fases de realização cinematográfica (instruções de trabalho, potencialmente modificáveis) e o roteiro que foi objeto de publicação? O estudo comparativo entre o roteiro e o filme que resultou dele seria de interesse para a filologia? Não tenho a menor dúvida de que o trabalho que realizei na Universidade da Califórnia foi um trabalho também de natureza filológica: a lexicografia. Que outros pontos de encontro podem ser estabelecidos entre filologia e cinema? Alinhavei respostas e estas, talvez por estarem ainda por costurar, suscitaram novas perguntas. O que é assunto para outra ocasião.