

O corpo (infans) da escrita

Ana Diniz¹

anaagdiniz@gmail.com

Resumo:

Partindo de *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959), o propósito deste texto é mostrar que aquilo que impossibilita a representação da escrita – crianças incapazes de reproduzir a escrita adulta – é, na verdade, o que permite a sua representação. Ao observar a incapacidade das crianças no acesso à escrita dos adultos é possível perceber o próprio gesto do cinema quando este representa o que está escrito sem que isso seja possível. Se o que orienta o cinema é um plano escrito - que pode ser mais ou menos tido em conta, já que se pode sempre “fugir ao guião” -, pretendemos relevar que, independentemente dessa forma de fazer, o que as imagens querem dizer, e esta expressão é muito precisa, diz sempre respeito a qualquer coisa que elaboramos, inevitavelmente, através da linguagem que nos caracteriza. E é nesta elaboração que ultrapassamos tudo. O que as imagens querem dizer ultrapassa o texto que representam, assim como a leitura ultrapassa o texto que lemos. Ou seja, o que prefigura no cinema é uma linha invisível que separa texto e imagem ao mesmo tempo que texto e imagem se representam sempre neste abismo que os une: é neste sentido que o cinema representa o que está escrito, apesar de isso não ser possível. A imagem (em movimento) é incompatível com a fixidez constitutiva da palavra, sendo a natureza de corte desta última desenhada em toda a sua complexidade através da gloriosa falta de jeito das crianças para a dominar.

Palavras-Chave: infância; escrita; imagem; cinema; François Truffaut.

Abstract:

This essay argues that what at first glance precludes the representation of writing is, in fact, what enables it. By observing children's attempts and failures to access adult writing in François Truffaut's *Les Quatre Cents Coups* (1959), it is possible to grasp cinema's own gesture as it represents writing without that being possible. If cinema is more or less following a written plan, despite it being possible to “forget the script”, what we mean is that what images want to say, and this is a precise expression, is always in relation with something we inevitably elaborate through our language. In this elaboration we surpass everything. What the images want to say supplants the text they represent, in the same way reading surpasses the text being read. What shows up in cinema is an invisible line that separates text and image while text and image represent one another in the abyss that unites them: it is in this sense that cinema represents what is written without that being possible. The (moving) image is incompatible with the word's constitutive fixed nature, the cut quality of which is portrayed in all its complexity through the glorious children's inability to master writing.

Keywords: childhood; writing; image; cinema; François Truffaut.

¹ Licenciada em Estudos Portugueses e pós-graduada em Filosofia Geral pela Universidade Nova de Lisboa.

*A natureza da escrita é a de um corte:
ela toma a coisa por onde ela não se toma,
não se vê, nunca se verá.*
— Blanchot



Figura 1 Imagem capturada por mim do filme *Les Quatre Cents Coups*, (François Truffaut, 1959)

O que dá início ao filme de François Truffaut é, antes de qualquer imagem, a música. Só depois da música ter começado é que nos surgem as ruas de Paris, num movimento de câmara que percorre a cidade em torno da Torre Eiffel; a música já tinha começado e a sensação de movimento por ela transmitida culmina com o movimento de câmara que nos dá a primeira imagem (sempre em movimento) do filme. O movimento das primeiras imagens foi antecipado pelo movimento da música e isto faz com que tudo comece antes de tudo começar. Esta forma de começo, que ainda é, na verdade, o genérico do filme de Truffaut, leva-nos imediatamente a pensar na máquina giratória que faz andar o cinema. Max Ophüls, por exemplo, no início de *La Ronde*, faz algo parecido quando o ainda realizador ou já personagem confessa o que está a fazer ou irá fazer para que seja possível a roda girar e conseqüentemente dar início às histórias. A personagem diz-nos o seguinte:

...e eu? Quem sou eu nesta história? 'La Ronde'? O autor? O apresentador? Um transeunte? Eu sou você. Na verdade, alguém entre vocês. Eu sou a personificação do seu desejo... do seu desejo de saber tudo. As pessoas sabem apenas um lado da realidade. E por quê? Porque elas vêem apenas um lado das coisas. Mas eu vejo todos os aspectos, porque eu vejo por todos os lados, o que me permite estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Em todos os lugares! Mas onde estamos? Num palco? Num estúdio? É difícil de dizer. (Ophüls, 1950, *La Ronde*)

Ophüls teoriza o cinema sem sair do cinema; diz-nos que na tela tudo é possível porque a realidade está fora da ficção; o cinema não é nada e, por isso, pode ser tudo. Em *Les Quatre Cents Coups*, Truffaut faz o mesmo que Ophüls, mas sem texto, no sentido em que se o genérico nos dá informações sobre a realidade que se esconde atrás do trabalho do filme (como faz a personagem de Ophüls), a impossibilidade de separar o que faz o filme do próprio filme é também representada – o esqueleto do filme é também mostrado num movimento que abre o filme e a máquina com que foi feito. Ou seja, o cinema começou e o movimento que começa o cinema é, inevitavelmente, já parte do filme que o cinema encena.

Todo este movimento inicial acontece à volta da Torre Eiffel – o ponto sempre estático de todos os planos –, o que nos poderá querer revelar que todo o movimento cinematográfico não é mais do que a ilusão de imagens estáticas que se colocam em movimento, tal como tudo o que é representado (num falso movimento) tem como ponto de partida o lugar fixo que é o texto.

Depois do genérico, a primeira cena do filme é um plano na sala de aula que funcionará como o lugar onde a escrita é imposta pelos adultos, sem margem para a compreensão de como esta é entendida pelas crianças.

Vemos um dos alunos a escrever e o seu acto de escrita é interrompido para fazer circular, na sala de aula, a fotografia de uma *pin-up* – sequência que nos faz perceber uma sobreposição da imagem em relação à escrita. Quando a fotografia chega a Antoine Doinel, o protagonista do filme, este manipula a imagem num gesto inocente, desenhando um bigode na modelo representada. Claro que é quando a imagem está na posse de Doinel que o professor se apercebe do que se passa e claro que é Doinel quem será posto no canto da sala de castigo sem poder ir lá fora durante o intervalo da lição.

É quando se encontra sozinho na sala, longe do professor, que Doinel escreve na parede com giz: “Aqui sofreu Antoine Doinel, punido injustamente por Petit Feuille por causa de uma pin-up caída do céu. Entre nós será olho por olho, dente por dente” (Truffaut, 1959). Quando o professor regressa à sala de aula e vê o que Doinel escreveu na parede humilha-o, obrigando-o a limpar a parede e dizendo “temos um Juvenal na turma, mas ele é incapaz de distinguir um alexandrino de um decassílabo” (Truffaut, 1959). É de notar que num plano mais

aberto, não fechado sobre o pedaço de parede onde Antoine escreveu, a escrita da criança é tapada pelo quadro preto da sala de aula; isto distingue uma e outra possibilidade de escrita, como se só a escrita do professor pudesse ter lugar e ser representada (a escrita de Doinel surge como que marginalizada, já que só tem lugar onde não devia estar: na parede).

Todavia, todas as tentativas de escrita na sala de aula falham ou vão contra a sua concretização. Note-se, por exemplo, o momento em que o professor está a escrever a história da “Lebre” (Truffaut, 1959) no quadro e é obrigado a parar de o fazer para conseguir prestar atenção à encenação parodística feita pelos alunos enquanto ele está de costas para a sala e de frente para o quadro (só assim consegue escrever). Para não permanecer de costas para as crianças, e de frente para o que escreve, o professor desiste da escrita e começa a ditar o texto aos alunos. Portanto, ver os alunos impede ver a escrita; representar por gestos aquilo que o professor escreve impede a concretização da cópia que está no quadro e, uma vez mais, estar de frente para os alunos implica sempre estar de costas para o quadro. Contudo, é quando o professor está de frente para os alunos que estes baixam a cabeça, negando assim a imagem do professor, e fazem o ditado, o que nos leva a pensar que a escrita dos adultos e a escrita das crianças parecem não poder ocorrer em simultâneo, como se se anulassem mutuamente.

A negação recíproca entre imagem e escrita é, logo no início do filme, muito bem definida. A ideia de que escrever implica não ver e encenar implica não escrever é o ponto fundamental do cinema de Truffaut. É esta tensão que pretendemos explicitar através do papel fundamental das crianças em *Les Quatre Cents Coups*.

1. O borrão como meta

“Incapazes de reproduzir a escrita adulta que recebem de fora, e sobretudo de a fazer sua, estas crianças são provavelmente das mais claras representações, no cinema, da infância como estado que não domina a escrita, e que por isso dela expõe o funcionamento” (Rowland, 2016, p.42).

Um dos momentos que associa muito bem a ideia de não dominar a escrita, ou de uma aparente impossibilidade de a dominar que surge quase como

imposição, é aquele em que uma das crianças tenta fazer o ditado, mas está constantemente a borrar as folhas brancas com tinta, ao ponto de ficar sem papel onde escrever. Esta cena mostra, uma vez mais, a impossibilidade de representar a escrita e associa a escrita da criança a borrões ou manchas indecifráveis. Este gesto do filme reconduz-nos à ideia inicial deste texto – de que a escrita é representada por se figurar irrepresentável.

Se temos vindo a perseguir o modo como o cinema trabalha a escrita talvez já tenha sido possível perceber que esta é intraduzível pela imagem e que, e este é o momento decisivo, só a criança pode fazer figurar esta ideia enquanto figura cinematográfica, porque é a criança que não domina aquilo que, no entanto, representa: a linguagem. Mas uma linguagem sem corpo, sem margem de fixação no real opaco, sem acesso ao significado saturado e cismado dos adultos.

Em *Baisers Volés*, outro filme de François Truffaut, é isto que acontece quando Fabienne Tabard se apresenta literalmente como resposta à carta do já crescido Doinel. Mas este gesto é, ainda assim, diferente, porque se continuamos a ver a substituição da escrita pelo corpo (imagem), ou a impossibilidade de corpo e escrita viverem em simultâneo na tela, este corpo é já uma tradução da escrita (decifrada). A criança representa mais do que isto, uma vez que se traduz como uma folha em branco, sem limites de margem, sem decifrações porque só com representações, revelando a ideia plena de separação entre imagem e escrita. O borrão é a mancha intraduzível na folha que as crianças traduzem a cada movimento na tela. E a leitura dos adultos destas linguagens, voltando às frases que Doinel escreveu na parede, revela a saturação do domínio de uma linguagem que se julga completamente decifrável (e por isso se vê na tela).

Ainda por causa de Doinel ter escrito na parede da sala de aula, o professor obriga-o:

a conjugar, em todos os tempos do modo indicativo, condicional, conjuntivo, 'estrago as paredes da sala de aula e maltrato a prosódia francesa.' Depois, em casa, vemos Doinel a abrir o seu caderno em cima da mesa de jantar e a escrever, ouvindo-se a sua voz em over, 'que eu estragasse as paredes da sala de aula...'. No dia seguinte, ele levanta-se e dirige-se ao espelho da casa de banho, que está embaciado. Limpando a superfície do espelho ao passar a mão nela – e remetendo-nos assim para o gesto de limpeza da parede da sala de aula, na qual escreveu antes -, Doinel expõe (...) a sua imagem. Ouve-se novamente, em voz over, 'que eu estragasse as paredes da sala de aula', mas desta vez

a voz é a do professor, o que parece fazer com que Doinel fique em espanto perante essa disjunção entre a sua imagem e a voz do outro (...) (Bértolo, 2016, p. 59).

Doinel associa ao professor actos de escrita que não consegue concretizar, curiosamente porque, sempre que o tenta fazer, é interrompido, ou pela mãe ou pelo pai, e quando esta escrita se torna infixável é ultrapassada pela imagem de Doinel reflectida no espelho. Contudo, se a imagem ultrapassa a escrita, a escrita (ou a ideia de escrita associada à voz do professor) vem perturbar a imagem, mas note-se que, aqui, o texto que ficou por escrever é aquele que assombra a imagem de Doinel ou, mais do que o texto em si, é a imposição pelo professor de uma escrita que serve de reprovação ao que Doinel escreveu na parede, relevando, uma vez mais, a ideia de que à escrita das crianças se sobrepõe a dos adultos. Assim, é a ausência, que se impõe como presença, do texto dos adultos que perturba a imagem da criança, sendo o estranhamento entre uma coisa e outra o que se prefigura no espelho (ponto único entre a criança e uma escrita que lhe é exterior).

2. A descoberta de Doinel (por Honoré de Balzac)

A presença solitária de Doinel no quarto dos pais a ocupar todos os lugares da mãe e a enquadrar a sua imagem nos três espelhos onde, habitualmente, a mãe vê o seu próprio reflexo, chama a atenção, como afirma Bértolo, para a ausência da mãe no lar. Esta ideia de representação da ausência pode, talvez, estender-se a todo o filme enquanto corpo que representa o seu vazio. Esta mãe “que, voltada para si, negligencia a criança”, dá-nos a ver o seu rosto pela primeira vez através do espelho, o que não só “evidencia o autocentramento e a vaidade da personagem da mãe” (Bértolo, 2016, pp. 60-61) como também nos torna clara a ideia da sua representação enquanto reflexo impossível ao real.

Quando Doinel falta às aulas e se vê obrigado, no dia seguinte, a justificar a sua ausência ao professor, porque não conseguiu copiar devidamente (interrompido pelo pai) uma carta de justificação que o amigo René lhe emprestou, a criança dá como desculpa a morte da mãe. Momentos antes, René aconselha Doinel a arranjar uma desculpa forte para que o professor valide a sua falta às aulas. A desculpa de Doinel não só é forte por representar a morte

da mãe como também se torna forte por a Doinel ser possível ver a morte da mãe como desculpa. Mas trazer a ideia da morte da mãe ao plano da escola materializa o corpo da mãe enquanto representação da ausência e é a criança que traduz o que aos olhos dos adultos não é possível verificar.

Outro momento interessante é um dos poucos diálogos que Doinel tem com a mãe, falando-lhe esta da importância da escola enquanto possibilidade de acesso à escrita: “sei que aprendemos muitas coisas inúteis na escola: álgebra, ciências. Quem precisa disso? Mas e o francês? Temos sempre que escrever cartas” (Truffaut, 1959). Todo o discurso da mãe faz com que a música do filme regresse, principalmente quando ela começa a falar dos seus tempos de infância e de um diário que nunca mostrou a ninguém. Toda esta cena, tal como a ida ao cinema, que é também ideia da mãe, remete para um enquadramento desta personagem (ausente) num quadro que activa a ideia de ficção. Note-se que é depois desta conversa que Doinel vai ler Balzac, momento marcante na sua vida. E note-se ainda que aquela ida ao cinema que a mãe proporciona faz com que toda a família regresse a casa numa harmonia que lhe é pouco familiar.

Assim, poderá talvez afirmar-se que à presença ausente da mãe se sobrepõe uma presença que a ficção rouba, como se a própria mãe não se conseguisse estabilizar no real.

Depois da leitura de *La Recherche de L’Absolu* (Balzac, 1834), Doinel fixa na parede, e atrás de uma cortina, a imagem do escritor. Fixar a imagem de alguém que materializa a sua voz no filme através da escrita é já um gesto significativo e que quase nos poderá levar à ideia de uma voz acusmática que, neste caso, comanda alguém que não sabe que está a ser comandado.

Quando o professor pede aos alunos para descreverem um acontecimento grave que tenham testemunhado e que os tenha marcado, Doinel transforma o texto de Balzac na morte do avô, ou transforma a morte do avô no texto de Balzac. No momento em que se entregam as notas, o professor acusa Doinel de plágio e expulsa-o da escola. A questão é: plagiou ou não plagiou? Claro que não plagiou. Limitou-se a expor um momento marcante na sua vida que foi a morte do avô, mas que sem acesso à escrita dos adultos só o texto de Balzac pode reproduzir. Representa a morte da única maneira que ela pode ser desvendada: através da ficção, atingindo – “l’absolu” (Truffaut, 1959).

A criança não distingue a representação da realidade, mas sabe (sem saber que sabe) que a morte só é representável na realidade através da ficção.

O texto de Balzac permite à criança escrever e escrever dentro da sua realidade enquanto criança e, portanto, “fora do alcance do mundo das palavras”, relembrando uma ideia de Lebeau no seu livro *Childhood and Cinema* (citado e traduzido por Rowland, 2016, p. 42).

3. A imagem

O plano onde se vê a reacção das crianças ao espectáculo de fantoches (Figura 1) remete-nos para a ideia de uma representação que, apesar de estar a ser representada, é, na verdade, irrepresentável. As crianças estão a reagir verdadeiramente à representação feita pelos fantoches e, no entanto, assumimo-las como criadoras de encenação porque são, efectivamente, parte integrante do filme.

Tudo isto poderá traduzir a ideia de que o cinema, mais do que uma máquina de produção de imagens, funciona como filtro do mundo real. É o gesto de colocar uma câmara à frente de espaços, coisas ou pessoas que permite que todos esses elementos passem a integrar uma representação daquilo que efectivamente são – não sendo. O cinema capta o mundo e permite-nos olhar para ele do lado de fora, sentados a observar sem ser necessária a nossa participação activa que nos rouba o olhar de meros espectadores. E se ao mundo dito real o tempo não dá tréguas, no cinema o tempo joga a seu favor: dentro do tempo do filme foca-se o mais importante, pára-se no mais oportuno e fecha-se o plano antes de o tempo estipular o fim.

O início de *Les Quatre Cents Coups* remete-nos para o movimento, tal como o seu final. O filme acaba de uma maneira não natural – dando-nos precisamente a ideia de não-movimento – chegando assim ao seu esqueleto, e devolve-nos a consciência de que estamos perante um filme. Mas há ainda que ressaltar que é Doinel quem nos leva até ao final, num plano de quase nove minutos em que a câmara corre atrás da criança. Ao longo de todo o filme é Doinel quem põe a roda em movimento (qual roda giratória que cria sucessão de imagens interligadas pelo movimento).

Quando Doinel é preso, todos os planos se tornam fixos e as ruas de Paris, ao contrário do que acontece no início e no final do filme, são filmadas atrás das grades que o prendem. É por causa disto que afirmamos que a representação daquilo que impossibilita a representação da escrita é, na verdade, o que permite a sua representação – traduzível num gesto que, na sua não concretização, concretiza toda a história. É a resistência de Doinel à escrita dos adultos que o faz sair de casa, que o faz percorrer todas as ruas de Paris com frio e fome.

Se ao começarmos este texto referimos a importância da música que começa o filme terminamo-lo a dizer que a mesma música acaba o filme. Ressalvando com isto a ideia de que na verdade nada começa – começando (podemos aqui voltar ao “La Ronde” de Ophüls) e também nada acaba – acabando. O filme pode voltar a começar, o filme pode acabar novamente. Tudo existia antes de ser filmado, tudo existe após ser filmado.

Atrás do fim só o mar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÉRTOLO, José (2016). Desaparições. In Documenta (Eds.), *Imagens em Fuga: Os fantasmas de François Truffaut* (pp 52-61). Lisboa.

ROWLAND, Clara (2016). Aprender a escrever no cinema: Jean Renoir, François Truffaut, Satyajit Ray. In Cotovia (Eds.), *Falso Movimento: ensaios sobre escrita e cinema* (pp. 41-61). Lisboa.

FILMOGRAFIA

Truffaut, F. (1959). *Les Quatre Cents Coups*.

Truffaut, F. (1968). *Baisers Volés*.

Ophüls, M. (1950). *La Ronde*.