

MATERIALIDADES DO CINEMA NA LITERATURA:
PAUL AUSTER E ENRIQUE VILA-MATAS

Dra. BARBARA C. MARQUES
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Londrina, Paraná, Brasil
barbara.marques@gmail.com

RESUMO: Há, pelo menos, três décadas tem havido uma redefinição significativa dos campos de investigação das Humanidades e das Artes, em consonância com o impacto das mudanças paradigmáticas operadas pela tecnologia. De modo mais vigoroso, desde o decênio de 1980, têm surgido construções de linhas teóricas promissoras no que se refere a uma completa revisão do modelo hermenêutico tão valorizado pelas Humanidades. Cabe a referência aos estudos oriundos dos países de língua alemã, representados principalmente pelos trabalhos de Gumbrecht, Kittler, Flusser e Luhmann. Das incursões transdisciplinares desses e de outros teóricos da chamada Teoria das Mídias, o estudo da(s) materialidade(s) surge como um importante conceito para se pensar as práticas estéticas na contemporaneidade. Esse artigo tratará de possíveis diálogos entre literatura e cinema nas obras de Paul Auster e Enrique Vila-Matas a partir do conceito de materialidade.

Palavras-chave: Materialidades. Cinema-literatura. Paul Auster. Enrique Vila-Matas.

Artigo recebido em: 14 ago. 2018.
Aceito em: 13 set. 2018.

MATERIALITIES OF CINEMA IN LITERATURE: PAUL AUSTER AND ENRIQUE VILA-MATAS

ABSTRACT: For the last thirty years, research in the Humanities and Arts has been redefined by the impact of paradigmatic changes due to advances in technology. Moreover, new promising theoretical lines have been emerging since the 1980s dealing with a complete revision of the hermeneutic model so valued by the Humanities, among them studies by Gumbrecht, Kittler, Flusser and Luhmann, scholars from German-speaking countries. Departing from the transdisciplinary incursions by these and other theoreticians of the so-called "Media Theories", the study of materiality (or materialities) emerges as an important concept to think about aesthetic practices in the contemporary world. Based upon the concept of materiality, this paper will discuss possible dialogues between literature and cinema in the works by Paul Auster and Enrique-Vila Matas.

Keywords: Materialities. Cinema-literature. Paul Auster. Enrique Vila-Matas.

1 QUESTÕES E PROBLEMAS EM TORNO DAS MATERIALIDADES

A ideia de tratar das materialidades no cinema e na literatura tem ocupado, há algum tempo, um lugar bastante importante em minhas pesquisas e estudos sobre as possíveis (ou impossíveis) relações entre literatura e cinema. Os caminhos para tratar de literatura e cinema (e este “e” implica necessariamente uma interrelação) são variados. Ao tomar a literatura como referência dominante, pautado na orientação da Literatura Comparada, encontra-se um vasto material teórico comportado em uma tradição comparatista que revela uma autoridade da narrativa literária sobre a narrativa fílmica. Em outras palavras, é possível dizer que os estudos comparados nesse campo se apresentam, em geral, muito pontuais ao se limitarem em análises firmadas nas discussões a respeito das adaptações/transposições dos textos literários para o cinema. É bem verdade que os estudos sobre as adaptações literárias para o cinema têm revelado leituras cujas perspectivas estão na ordem dos processos intermediais. Aliás, é

esse o ponto de partida de minha discussão nesse texto – uma leitura da relação entre literatura e cinema para além do campo da adaptação.

De saída, a soberania dos estudos acolhidos na teoria das adaptações coloca-se como um problema para outro norte de pesquisa, ao notar-se uma carência de discussões teóricas mais sistematizadas a respeito de outras forças que vêm, ao longo das últimas décadas, se firmando com novos modos narrativos, outros modos de explorar, portanto, as suas potências e de outras mídias em intensas migrações e interpenetrações. Uma primeira inquietação diz respeito ao que se poderia ver em obras constituídas por atravessamentos, mestiçagens, ou seja, no *regime das passagens*, para lembrar aqui Walter Benjamin (2006) e, mais recentemente, Raymond Bellour (1997), com sua *poética das passagens*. Diante de um cenário no qual a promessa parece ser a da convergência, parece não haver discurso teórico ou crítico capaz de sustentar uma ontologia fundamentada no purismo ou essencialismo.

Meu incômodo quanto à escassez de repertório teórico na área de Literatura, referente a esse comportamento quase desconcertante da obra literária afeita a novos arranjos, pôs-me a buscar na área da Comunicação possibilidades de diálogos menos difusos com os quais eu travava, sem muito sucesso, com os estudos em Teoria da Literatura. Ao iniciar tais investigações teóricas, minhas inquietações mostravam-se bem claras quanto ao intrincamento de linguagens a provocar fragmentações de toda ordem, temporalidades múltiplas, descontinuidades, perdas de especificidades, dando lugar a novas acomodações e modulações narrativas. Havia nessa zona de fronteira, entre o verbal e o visual, várias subversões, desvios, encontros e diversos entrelaçamentos que afetavam sensivelmente os modos de representação. E, nesse processo, era preciso trazer novas abordagens ao acesso, à recepção, à produção desse material de modo a depurar e repensar os conceitos teóricos.

Há, pelo menos, três décadas tem havido uma redefinição significativa dos campos de investigação das Humanidades e das Artes, em consonância com o impacto das mudanças paradigmáticas operadas pela tecnologia. De modo mais vigoroso, desde o decênio dos 80 do século XX, têm surgido construções de linhas teóricas promissoras no que se refere a uma completa revisão do modelo hermenêutico tão valorizado pelas Humanidades. Cabe a referência aos estudos oriundos dos países de língua alemã, tanto aqueles denominados Teoria das mídias quanto uma Filosofia dos *media*, representados principalmente pelos trabalhos de Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler, Vilém Flusser e Niklas Luhmann. Em observação mais ampla, há nesses trabalhos alterações significativas quanto aos métodos, às práticas de observação e à análise dos objetos artísticos que, não raro, se mostram, cada vez mais, mestiços, híbridos, transversais. Das incursões transdisciplinares desses e de outros teóricos dos *Media Studies*, o **estudo**

da(s) materialidade(s) surge como um importante conceito para se pensar as práticas estéticas, desde aquelas pautadas no modelo analógico quanto as desenhadas por corpos midiáticos a partir das chamadas “novas mídias” (MANOVICH, 2000).

O estudo do papel das materialidades surge como questionamento da formação interpretativa e como prática das Humanidades, tendo se colocado como disciplina fundamental da experiência e do pensamento contemporâneos. O gesto norteador desse pensamento não elimina aquilo que se produz como sentido, mas ressalta a presença de materialidades de meios diversos como portadores e condutores de sentido. Qualquer que seja a experiência estética, nesse caso, deve-se considerar a relação sujeito/mundo a partir das medialidades. Isso pressupõe, de saída, uma abordagem que realce, além do campo simbólico, a experiência material dos *media* na emergência dos processos de significação. De cunho menos transcendental e, evidentemente, menos antropocêntrico, o estudo das materialidades da comunicação inclina-se para a interação sujeito/corpo/tecnologias dominantes. Uma leitura já clássica refere-se às análises de Kittler (1990) acerca da influência da máquina de escrever nos textos de Nietzsche. A especulação das materialidades da comunicação tornou-se um refletir teoricamente sobre corpos, interfaces, acoplagens aos quais o sujeito se funde.

A literatura, como qualquer outro ato comunicacional, carrega ou é acoplada a uma superfície, um corpo, um suporte. Vários objetos mostram-se vivos na feitura do material literário, assim como o cinematográfico. Os objetos são, por si próprios, presenças. Certamente, essa orientação teórica representa para a Teoria da Literatura uma força intensa no sentido de aproximar os estudos literários dos estudos da Comunicação, algo que “desafia práticas tradicionais a partir do instante em que o comportamento senso-comunal da disciplina se afasta da ideia de que o seu território possa ser definido exclusivamente a partir de objetos verbais precisos ou propriedades substanciais de obras literárias” (OLINTO, 2009, p. 42).

Nesse sentido, é importante levantar alguns problemas: como considerar o estudo das materialidades ou processos de materialização do cinema em obras literárias ficcionais formatadas na forma livro impresso (aqui cabe a distância em relação à literatura digital) em que há uma necessidade pela produção de sentido a partir da imaterialidade? De que modo há uma presença material de cinema na literatura? Quais linhas separam ou impõem algum tipo de distância entre o intertexto, por exemplo, ou a mera referência, e uma corporificação da mídia cinema percebida, no texto literário, como uma materialidade? São questões fascinantes e, igualmente, inquietantes. Se, de um lado, há esses modelos teóricos interdisciplinares no âmbito da Teoria das mídias, de outro, ainda restam várias dúvidas sobre os caminhos que podem marcar as análises e leituras, ou melhor, a recepção dos textos literários

ancorada por esse conjunto conceitual que lida diretamente com o regime das materialidades. Diante do caráter provisório das interpretações, a recepção dessas teorias e metodologias em torno dos atos de comunicação e da construção dos objetos estéticos torna-se um desafio urgente.

Interessa-me, portanto, perceber tais materialidades, isto é, esses meios revestidos de uma presença de cinema nessas obras literárias, de modo a entendê-las como parte fundamental de uma construção cujo sentido se revela pelo próprio portador que a suporta. Importam, nesse caso, muito mais os “efeitos de presença”, além ou aquém de qualquer processo de significação, que marcam a medialidade do meio cinema.

2 DAS (IM)POSSIBILIDADES DE TRATAR A MATERIALIDADE DO CINEMA NAS OBRAS DE PAUL AUSTER E ENRIQUE VILA-MATA

Um bom respaldo teórico para nos ajudar a pensar, ver e sentir o cinema nesses textos literários refere-se às noções de “atmosfera, ambiência, ou *stimmung*”, trabalhadas por Gumbrecht (2011). Para o teórico alemão, *stimmung* serve justamente para dar “corpo” a algo que não pode ser apreendido por um sentido exato. De modo conjunto, a investigação das materialidades nos romances *O livro das ilusões* (2002), do escritor norte-americano Paul Auster, e *Ar de Dylan* (2012), do espanhol Enrique Vila-Matas, traduz-se na busca dessa presença cinematográfica, de estruturas, suportes ou meios como constituição de sentido nesse processo relacional e intermedial entre literatura e cinema.

Na aposta de uma investigação pautada no estudo das materialidades, a unir literatura e cinema, o romance de Vila-Matas é o mais desafiador, como também aquele a oferecer uma moldura mais empobrecida, bem menos interessante em termos de uma expectativa dessa leitura cruzada, híbrida e enviesada sobre a qual se pode observar uma imagem-cinema. Um dos traços a marcar a escrita de Vila-Matas refere-se à escolha de personagens autores-escritores de modo a fundamentar uma série de discussões teóricas a respeito da literatura e de seus modos de construção. Em *Ar de Dylan*, há dois personagens que sustentam a trama: o pai, Juan Lancaster – escritor vanguardista de algum impacto já falecido –, e o filho, Vilnius Lancaster – um cineasta (e ex-publicitário) cheio de insucesso, que, por meio de uma história confusa e mal amarrada, incorpora a memória do pai depois de sua morte em uma clara referência à peça *Hamlet*, de Shakespeare.

Digno de nota nessa obra é o ar performático do processo das vozes narrativas, culminando num jogo altamente vertiginoso para o leitor. De modo geral, o texto funciona como um espelho dedicado a uma série de estratégias autorreferenciais. Aliás, essa é uma das grandes motivações da escrita de Vila-

Matas – o metaliterário, a máscara, a autoficção. Também cabe mencionar o comportamento intertextual travado com Shakespeare, em capítulo, inclusive, dedicado à obra “A ratoeira”, incluída no Ato III, cena III, de *Hamlet*, que desvendará, por fim, o assassinato de Juan Lancaster em uma revelação ao filho Vilnius. No entanto, o filtro com o cinema em *Ar de Dylan* ocorre por meio do roteiro. O início do aparecimento das materialidades, relacionadas tanto à literatura (como um espectro da escrita) quanto ao cinema, dá-se nessa cena do romance: “Uma manhã – Vilnius voltou a ler seu texto –, recebi um longo e-mail de uma amiga. Num pós-escrito, me perguntava, como se fosse de passagem, se era de Francis Scott Fitzgerald a frase ‘Quando escurece, precisamos sempre de alguém’, que eu havia colocado no início do meu curta-metragem *Radio Babaou*” (VILLA-MATAS, 2012, p. 35).

Em gesto obsessivo, Vilnius percorre vários caminhos a fim de descobrir o verdadeiro autor da frase que abre seu único curta-metragem, retirada do filme *Três camaradas* (1938), de Frank Borzage. O romance de Vila-Matas é muito desafiador, considerando a perspectiva de leitura a qual me proponho fazer, justamente por não apresentar evidências potenciais de materialidades associadas comumente à mídia cinema – imagens, movimentos de câmeras, planos, enquadramentos, fotografia etc. Quando apreendo a presença do roteiro – sem ao menos que ele, de fato, “exista” no texto – recorro ao argumento de Gumbrecht quanto a uma “produção de presença”.

Antes de tudo, queria entender a palavra “presença”, nesse contexto, como uma referência espacial. O que é “presente” para nós está a nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos. Do mesmo modo, o autor pretendia usar a palavra “produção” na linha de seu sentido etimológico. Se *producere* quer dizer, literalmente, “trazer para diante”, “empurrar para frente”, então a expressão “produção de presença” sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39)

A reflexão que faço nesse sentido tem a ver com uma espécie de corporificação pela produção dessa presença. O que irá movimentar o enredo do romance será justamente essa busca do personagem pelo roteiro. De outro modo, seria pensar na vida de um objeto que está presente no texto literário, materializado pelas indicações históricas e pelas informações que Vilnius vai, ao longo do romance, recolhendo. São diversos dados de roteiristas, de modos cinematográficos, isto é, como deixar a cena mais cinematográfica – como passar do literário para o cinematográfico: “lembrei por acaso [...] que no velho

apartamento, na poderosa biblioteca da casa da Calle Provenza, havia um livro sobre os dias que Fitzgerald passara em Hollywood, um livro no qual poderia encontrar provavelmente um capítulo inteiro dedicado à filmagem de *Três camaradas*” (VILA-MATAS, 2012, p. 43). Curiosamente, a passagem citada fornece a conexão entre cinema e literatura por meio de um ambiente que “tem a qualidade singular de um fenômeno material” (GUMBRECHT, 2014, p. 26). A relação com o cinema é encontrada no livro, nas páginas referentes ao capítulo que serão, mais tarde, arrancadas do livro por Vilnius e levadas embora a fim de seguir as pistas do roteiro. Por certo, todos esses nós refletem o caráter de mediação desses objetos. Guardado na biblioteca (ambiente), o livro, composto de capítulos (materialidades do livro), contém aquilo que poderia significar todo o cinema material – a filmagem. As imagens em cascatas, as obsessivas projeções que revelam espelhamentos e as formas duplas são marcas de uma escrita levada à exaustão, apontadas comumente pela crítica como o maior “problema” do escritor Vila-Matas.

A relação de Paul Auster com o cinema é sobejamente conhecida. O caráter visual e a qualidade de virtualidade já são percebidos em *Trilogia de Nova Iorque* (1985/86) e *O homem no escuro* (2007). *O livro das ilusões* (2002) conta a história de David Zimmer, professor universitário de Literatura Comparada que, após vivenciar uma tragédia com a morte da esposa e dos dois filhos num acidente de avião, conhece ao acaso um pouco da biografia do ator e diretor de cinema mudo Hector Mann, fato que o desperta do estado letárgico pós-traumático. Zimmer, também como um personagem obcecado a buscar a obra do ator e diretor de cinema mudo Hector Mann, que desaparece misteriosamente pouco antes do surgimento do cinema sonoro, revela-se ao leitor um cinéfilo desse cinema hollywoodiano dos anos 20, detido especialmente na comédia americana na qual se encontram, por exemplo, Charles Chaplin e Buster Keaton. Pode-se dizer que um dos tratamentos dados ao cinema em *O livro das ilusões* diz respeito ao surgimento de uma cinefilia e de toda uma transformação operada no personagem por força de um outro personagem igualmente marcado por paixão e obsessão pelo cinema. Antoine de Baecque assevera que o “ato de refletir é a marca específica da cinefilia: todas as suas práticas visam dar profundidade à visão do filme” (BAECQUE, 2010, p. 34). Algo interessante sobre o processo cinefílico corresponde a um aprender a ver. Zimmer é um personagem que aprende o ato da percepção ao longo da narrativa. O ato perceptivo a partir do qual se proliferam múltiplos olhares. E esse olhar apreendido e aprendido só é possível pela medialidade, isto é, pela mediação dos objetos como filtros e meios das metáforas visuais construídas em um filme. Diz Zimmer, no início do romance:

Não há muita informação sobre a vida de Hector em meu livro. *The Silent world of Hector Mann* foi um estudo sobre seus filmes, não uma biografia, e aos poucos dados fornecidos a respeito das atividades de Hector fora da tela saíram direto das fontes de praxe: enciclopédias de cinema, memórias, relatos dos primórdios de Hollywood. Escrevi o livro porque queria partilhar meu entusiasmo pela obra do cômico. A história de sua vida me era secundária e, em lugar de especular o que podia ter acontecido ou deixado de acontecer com ele, ative-me a uma leitura minuciosa de seus filmes (AUSTER, 2002, p. 9).

De fato, o narrador de Auster cumpre seu papel e o que o leitor recebe de *O livro das ilusões* são inúmeras leituras dos filmes de Hector Mann, por vezes absolutamente descritivas, sem qualquer intervenção analítica ancorada em uma possível teoria do cinema – como se vê em *O homem no escuro*. Há uma cultura cinefílica em *O livro das ilusões* baseada na materialidade de objetos, de mídias e daquilo decorrente dessas mídias, tais como os vários rolos de filmes arquivados que servem a Zimmer de pesquisa para seu livro. Dos dois romances, *O livro das ilusões*, de Paul Auster, é o mais material nos termos de uma medialidade ou de uma intermedialidade entre literatura e cinema. O livro permanece como objeto vivo, óbvio. Não creio em um modo discursivo afeito a uma linguagem do cinema (reconhecidos todos os problemas ao se falar de uma linguagem cinematográfica). Sustento tal afirmação sobre o romance de Auster, pois a parte reveladora da vida desses objetos, enquanto o *medium* cinema, mostra-se mais significativamente, no momento em que Zimmer descobre que Hector está vivo, ao ser procurado por Frieda Spelling (esposa de Hector), em razão da publicação de seu livro sobre o ator-diretor. É nesse momento que a narrativa se abre a uma ambiência e a um *stimmung* cinemático, completamente materializados pelos meios e suportes. Não há em *O livro das ilusões* uma invisibilidade da matéria, tal qual no romance de Vila-Matas, a despeito da figura material do roteiro ou de sua produção de presença. Não há mais barreira entre o que se deseja ver ou visto sem a atenção aos meios de realização e aquilo que é perceptível na sua materialização do cinema:

Hector estava louco para voltar ao ofício. Fazia dez anos que vinha sonhando com ângulos de tomadas, iluminação, roteiros. Era o que mais queria na vida, a única coisa no mundo que tinha sentido para ele. [...] Um dia depois que Hector morrer, ela vai levar todos os filmes para o jardim e queimá-los – todas as cópias, todos os negativos, cada fotograma que ele filmou. [...]

De quantos filmes estamos falando?

Catorze. Onze longas de mais ou menos noventa minutos e três outros com menos de uma hora.

Mas não comédias, imagino.

[...] os filmes não são muito sombrios, espero.

Depende de como você define a palavra. Eu não os acho sombrios. Sérios, sim, e quase sempre estranhos, mas não sombrios.

[.] Os filmes de Hector são extremamente íntimos, rasantes, em tom menor. Mas sempre permeados por um elemento fantástico, por um tipo curioso de poesia. Ele rompeu muitas regras. Fez coisas que os diretores supostamente não devem fazer.

Como o quê?

Vozes em *off*, por exemplo. A narração é considerada uma fraqueza no cinema, um sinal de as imagens não estão funcionando, mas Hector usou e abusou dela. (AUSTER, 2002, p. 204-205)

A ficção de Paul Auster é conhecida por um certo jogo de indeterminação entre o falso e o verdadeiro, entre realidade e ficção. Muitos romances do autor constroem-se nesse lugar limítrofe do engano ou do falso engano. Busca-se uma verdade pelo falso ou falseia-se a própria noção, em primeira instância, do ficcional como o lugar do inventivo. O limiar entre literatura e cinema é construído por Auster na perspectiva de uma intensificação da experiência entre verdadeiro e falso, muito próximo da proposição de Deleuze (2007) sobre as “potências do falso” ao tratar da imagem-tempo no cinema moderno. Há uma latência, em todo o romance, de uma visualidade de imagens-cinema pela força do invisível. Produz-se uma série de gestos e performances cinematográficas: deslocamentos de câmeras, pontos de luz e iluminação, descrições de *mise-en-scènes*, corpos em movimentos acompanhados de quadros, planos e sequências. Forja-se, assim, a imagem projetada na tela. É a imagem acontecendo no acontecimento da palavra. Desorienta-se a passagem dos tempos, o regime temporal já não é mais aquele da história, como também não é o de Zimmer que vê os filmes. São movimentos invisíveis dessas imagens que vivem e sobrevivem na palavra. Há um acúmulo de gestos falseados sobre os quais se constroem diversas ilusões. O leitor se pergunta sobre a existência verídica de Hector Mann. Zimmer diz não se interessar pela vida de Hector Mann. Seu livro *The Silent World of Hector Man* quis tratar dos filmes do autor. No entanto, em paralelo às imagens dos filmes de Hector Mann, cria-se um outro filme – a vida de Hector Mann torna-se tão importante quanto seus filmes no decorrer da narrativa quando Zimmer é procurado por Alma, a fim de levá-lo até o autor, que vive seus últimos dias em uma cidade no Novo México. Diz Zimmer: “Surpreendeu-me ter de admitir que Hector tinha mãos e olhos, unhas e ombros, um pescoço e uma orelha esquerda – que fosse tangível, que não fosse um ente imaginário. Tinha estado em minha cabeça durante tanto tempo, parecia duvidoso que pudesse existir em qualquer outra parte” (AUSTER, 2002, p. 219). Auster opera, na narrativa, uma disjunção entre

aquilo que existe, mesmo que potencialmente, e o que é indiscernível para o leitor e para o próprio narrador. Hector Mann torna-se, nesse sentido, uma imagem virtualizada. É, ao mesmo tempo, a imagem da personagem enquanto ficção e enquanto aquela potência do falso, de que fala Deleuze, quando projetada no ator. Hector Mann é a imagem sobrevivente. Por meio dele a imagem-cinema acontece na narrativa e resiste como o lugar da experimentação entre literatura e cinema, entre palavra e imagem. Nesse aspecto, Deleuze precisa bem a relação da narrativa com suas personagens, explicada pelos binarismos geralmente associados a ela: ficção/real, verdadeiro/falso:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] O que o cinema deve aprender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcionalizar”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 2007, p. 183)

O livro das ilusões pode ser pensado como essa narrativa falsificante ou não-verídica ao se perceber não apenas uma latência e uma força da imagem-cinema que se esfrega e se funde ao texto literário, mas também como uma certa incapacidade de narrar uma totalidade, daí o aparecimento de várias modulações espaço-temporais. Tais modulações estão ajustadas às transmutações de Hector Mann e a seu aparecimento fantasmagórico. O desaparecimento inexplicável o mitifica. O livro de Zimmer expõe esse jogo de aparências em conexão com o mundo inventado por Auster. Hector Mann torna-se uma espécie de falsário ao incorporar várias identidades, depois de seu desaparecimento em razão do assassinato de uma namorada não cometido por ele. Finalmente essa identidade é descoberta por Frieda Spelling, com quem se casa. O fechamento do romance cristaliza, a um só tempo, o regime de todas as visualidades, como também revela aquela capacidade de salvamento ou sobrevivência da imagem de que fala Didi-Huberman (2003, p. 156): “A imagem, não mais que a história, não ressuscita nada em absoluto. Porém, redime, salva um saber, ressuscita apesar de tudo, apesar do pouco que pode a memória dos tempos”.

3 PELOS CORPOS CONVERGENTES

Para haver hipóteses de pesquisas teórico-críticas mais abrangentes e, sobretudo, promissoras em seu trânsito interdisciplinar, a sustentar trabalhos dedicados às relações entre literatura e cinema (palavra-imagem), será preciso nos afeiçoarmos, cada vez mais, aos estudos de caráter convergente. O mundo contemporâneo é absolutamente desejoso por imagens (moventes ou não) e experiências (como forma de conhecimento) nas quais haja presenças. As visualidades são a prevalência de sintomas e desejos fundados na corporeidade e nas vivências sensoriais. Vivian Sobchack (In GUMBRECHT; PFEIFFER, 1994), por exemplo, descreve as formas do estar no mundo contemporâneo a partir de mudanças profundas em nossos regimes cognitivo e perceptivo depois das relações com as materialidades do cinemático e do eletrônico. Os corpos humanos tornam-se indiscerníveis uns dos outros. Narrativas sobrepõem-se por meio de imagens virtualizadas e pela latência de imagens que são, elas mesmas, presenças materializadas.

Os romances tratados nesse artigo colocam a interface literatura/cinema como experiências corporificadas. Personagens literárias fundidas aos filmes, às imagens cinematográficas, aos corpos filmados em aparição, ao próprio leitor-espectador. De modo a considerar o estudo das materialidades e dos *media*, interessa-me pensar a potência de uma imagem-cinema a se formar no acontecimento das palavras, ou na fenda da linguagem, uma imagem a se performatizar no corpo da narrativa literária e, por isso mesmo, estar sempre em estado de devir. No movimento libidinoso e explícito ou no quase imperceptível, a imagem está lá, a tornar o leitor um espectador. Essa imagem-cinema está ali a criar atrito com a literatura. Busca-se, afinal, o modo como essas mídias se entrelaçam e exibem uma experiência estética que, a um só tempo, dá-se como um ato do dizível e do visível.

Rancière, ao analisar *Histoire(s) du cinéma*, de Godard, diz que “elementos visuais e textuais são tomados em conjunto, enlaçados uns aos outros [...]. Há signos “entre nós”. Isso quer dizer que formas visíveis falam e que as palavras têm o peso de realidades visíveis, que o signos e as formas relançam mutuamente seus poderes de apresentação sensível de significação” (RANCIÈRE, 2012, p. 45). Talvez, esse espaço limite entre literatura e cinema seja o ponto em que uma mídia acabe por forjar a outra. Nesse caso, mais do que imitar, simula-se, faz-se ser sem o jamais ser (RAJEWSKY, 2012).

REFERÊNCIAS

AUSTER, Paul. *O livro das ilusões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

MARQUES, Barbara C. Materialidades do cinema na literatura: Paul Auster e Enrique Vila-Matas. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 78-89.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 11 nov. 2018.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas/SP: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2014.

KITLLER, Friedrich. *Discourse Networks 1800/1900*. California: Stanford University Press, 1990.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. London: The MIT Press, 2000.

OLINTO, Heidrun Krieger. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 2009, p. 41-57.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores (Org.). *Intermidialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SOBCHACK, Vivian. The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic “Presence”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Ludwig K (Eds). *Materialities of Communication*. Stanford/California: Stanford University Press, 1994.

VILA-MATAS, Enrique. *Ar de Dylan*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BARBARA C. MARQUES é Doutora em Letras e Mestre em Estudos Literários, ambos pela Universidade Estadual de Londrina. Professora de Teoria da Literatura do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. Pesquisadora em Cinema e Literatura, Intermidialidades e Materialidades, com publicações, projetos e grupos de pesquisa nessas áreas. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina no qual ministra a disciplina Literatura, Cinema e suas materialidades.