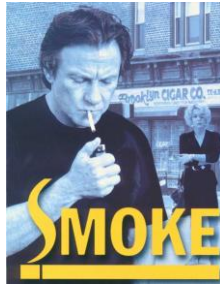


Mestrado em Estudos Americanos

Seminário de Literatura e Cinema

Orientado por:

Doutora Maria do Céu Marques



Anggie Wren's Christmas Story, de Paul Auster

Em

Smoke, de Wayne Wang e Paul Auster

Reflexões sobre a fotografia, o cinema e a memória

José Carlos Mota

Universidade Aberta

Fevereiro 2002

Introdução

A primeira vez que vi *Smoke*, de Wayne Wang, fiquei fascinado com o filme. Não tem muito interesse falar das várias razões desse fascínio que me causou, enquanto espectador, porque se prendem com os meus gostos pessoais, e esses são sempre difíceis de determinar. Podemos falar deles, designá-los, mas não *argumentá-los*. Apenas uma é aqui relevante e tem a ver com o facto de o filme se desenvolver num ritmo pausado, *textual*, em que as palavras têm uma presença fundamental. Não fixei o nome do autor do guião: nem sequer tinha ouvido falar de Paul Auster na altura. Ficou, no entanto, na minha memória de filmes.

Andava eu às voltas com um tema para o trabalho deste Seminário e eis que me oferecem um livro: *Smoke*, de Paul Auster – entrevista, guião e conto de Natal a partir do qual nasceu a ideia do filme. Paul Auster não era já um desconhecido, o que intensificou ainda mais a minha percepção de estar perante uma inevitabilidade – este é um tipo de coincidências recorrente na escrita de Auster e, a acreditar no que ele diz, na sua própria vida. A partir deste momento, nenhum outro trabalho faria sentido.

Punha-se agora a questão da abordagem ao trabalho. Fazer uma leitura crítica do filme? Discutir os aspectos da adaptação de obras literárias ao cinema? Dada a natural diferença de extensão das duas obras, não me parecia que, por estas vias, pudesse falar das duas ao mesmo tempo. E, no entanto, esta era a ideia fixa (a obsessão?) que se tinha instalado. Pouco a pouco, reflectindo sobre o filme, fui chegando à conclusão que a única forma de o fazer era concentrar-me sobre o material do conto que é trabalhado no filme, esquecendo – a não ser para aspectos de contextualização e continuidade – o resto. Este é, portanto, o objecto do meu trabalho.

Passemos agora à forma. Na sua primeira versão, o trabalho apareceu-me como uma série de fragmentos, de extensão variável, em diálogo uns com os outros. Uma ideia bastante estranha, talvez, para um trabalho académico. Depois, à medida que foi crescendo e amadurecendo, o formato acabou por impor-se-me como óbvio: uma espécie de citação do modo como o filme se organiza – uma introdução e cinco sequências diferentes, cada uma identificada com o nome de uma personagem. Essas sequências diferentes não são autónomas (não instituem rupturas) – o nome serve apenas uma função de tema geral organizador, fluido, sem grande rigidez.

Assim, este trabalho encontra-se estruturado em cinco secções, a que chamei cenas, cujo conteúdo refiro em seguida, de forma sucinta:

Cena 1 – O Princípio de Smoke - fala-se da génese do filme, de como acontece um conto e do encontro de um realizador com esse conto;

Cena 2 – As Fotografias de Auggie – fala-se acerca das fotografias de Auggie Wren, procurando fazer-se uma leitura das suas possibilidades significativas a partir do que dizem vários autores acerca da natureza da imagem fotográfica;

Cena 3 – A Realidade da Ilusão no Cinema – introduzem-se uma série de conceitos relativos à linguagem cinematográfica, aos seus modos de representação e à sua relação com o espectador, essenciais para suportar (*amparar*) a análise que se desenvolve na cena seguinte;

Cena 4 – A História de Natal de Auggie – propõe-se uma leitura possível em torno de alguns aspectos relevantes da história que Auggie conta e da forma como é encenada no filme, remetendo para muitos dos aspectos discutidos na Cena 3. Levantam-se, também, algumas questões sobre as relações entre a realidade e a ilusão;

Cena 5 – O Sonho, a Montagem e a Memória – a propósito das imagens finais que mostram a história contada por Auggie, abordam-se aqui alguns aspectos relativos ao processo de montagem e recuperam-se algumas das questões levantadas em cenas anteriores, nomeadamente as da relação do espectador com o filme, dos modos de representação cinematográficos, da fotografia, da morte e da memória.

Ao longo do texto aparecem, à esquerda, além de algumas anotações que se julgaram úteis para apoiar a leitura, pequenos excertos intitulados “*INSERT*”. São uma espécie de notas à margem, como um comentário em voz baixa ao discurso que se desenrola. Eles revelam um pouco daquilo que este trabalho também *desejou* ser: uma certa forma de *escrita*.

Paul Auster. Nova Iorque.

Perante o desafio lançado por Mike Levitas, editor da página Op-Ed do *New York Times*, de escrever um conto para ser publicado no dia de Natal de 1990, Paul Auster hesita: a ideia de publicar ficção num jornal, naquele jornal, é suficientemente subversiva para o atrair; mas a verdade é que o conto de Natal tem uma tradição literária respeitável (Dickens, por exemplo) e, além disso, o autor nunca se aventurou pela *short story*. Dias depois, ao abrir uma caixa das suas cigarrilhas favoritas – Schimmelpennincks – a imaginação surpreende-o: do homem que lhas vende em Brooklyn, a esses encontros diários com pessoas de quem pouco se conhece, começa a construir-se a história.

The Making of Smoke: interview with Annette Insdorf, 22/11/94. *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.

Wayne Wang. São Francisco.

No dia 25 de Dezembro de 1990, o realizador Wayne Wang não recebe em casa o *New York Times*, ao contrário do que é habitual. Sai para o comprar e consegue arranjar o último exemplar na loja. Leitura rápida (distráida?), até que algo lhe chama a atenção: um artigo de página inteira na secção Op-Ed intitulado “Auggie Wren’s Christmas Story”, de Paul Auster. Um maravilhoso presente de Natal de um desconhecido de quem se sentia agora tão próximo. “Quem é o Paul Auster?”, pergunta à mulher. Era o princípio de *Smoke* (que por sua vez iria ainda transbordar para *Blue in the Face*, mas essa é outra história).

Wayne Wang. Preface to *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.

As Fotografias de Auggie Wren

Paul Auster. “Auggie Wren’s Christmas Story”. *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995: 151-152.

Smoke. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. Miramax, 1994: 10m25s - 16m54s

No conto, Auggie convida explicitamente Paul a ver as suas fotografias. Considerando-se a si próprio um artista, e sabendo que Paul é escritor, cria-se um laço que o leva a querer partilhar com ele aquilo a que chama o seu projecto: «his life’s work». No filme, a transição é outra. Auggie está a fechar a tabacaria quando Paul aparece para comprar *Schimmelpennincks*. Ao balcão, repara numa máquina fotográfica que julga que alguém esqueceu. Auggie diz-lhe ser sua e, de repente, Paul vê Auggie com outros olhos: «So you’re not just some guy who pushes coins across a counter» (*Smoke*: 11m40s). Este espanto - o *punctum* a que se refere Barthes a propósito da fotografia, o que me *fere*, o que me leva a interessar-me particularmente por algo (Barthes, 1998) – invoca aquilo a que se poderia chamar um dos campos semânticos desenvolvidos ao longo do filme: o de que as coisas não são (ou nem sempre são) apenas o que parecem e que é preciso reparar nelas para que se nos revelem. Além disso, serve ainda outro propósito: introduzir a sequência em que Auggie mostra as fotografias a Paul. Trata-se, na verdade, de uma elipse, visto que o diálogo que servia esse fim não sobreviveu na montagem final.

Qual é então o projecto de Auggie? Todos os dias, ao longo dos últimos 12 (conto) ou 14 (filme) anos, exactamente à mesma hora (7 no conto, 8 no filme), no mesmo local – a esquina da tabacaria – Auggie tira uma fotografia com o mesmo enquadramento (a cores no conto, a preto e branco no filme). São mais de quatro mil fotografias aparentemente iguais. Esta é, pelo menos, a primeira percepção de Paul. «The whole project was a numbing onslaught of repetition (...) an unrelenting delirium of redundant images» (Auster, 1995: 152), diz-nos o narrador. O que vemos no ecrã é um Paul Benjamin (ou melhor, William Hurt a fazer de Paul Benjamin) perplexo, sem saber o que dizer. Perante estes signos onde não existe *uma narrativa, um discurso*, o que Paul vê, através da transparência do objecto que é a fotografia, é um passado re-presentificado, o real em bruto, indiferenciado.

Richard Allen. *Projecting Illusion*, 1995

Roland Barthes. *A Câmara Clara*, 1998

André Bazin. *O Que É O Cinema?* 1992

INSERT

O que Bazin ignora (deliberadamente?) na sua ênfase na natureza ontológica e na objectividade pura da imagem fotográfica («reprodução mecânica de que o homem é excluído»), é o antes - enquadramento, velocidade, abertura, ângulo, etc.) e o depois – os códigos a partir dos quais *lemos* as fotografias. Ela só existe porque alguém olhou a realidade de uma determinada forma, e ao ser vista entra no jogo do simbólico, como qualquer objecto dado à percepção humana que, como bem sabemos, se estrutura pela linguagem, que é o mundo dos significados.

INSERT

Orlando Falcão sobre a escrita de Auster: «A sua escrita lenta tem a ver com o seu conceito de caminhar: sentir um ritmo seguro, um tempo de observação e até de paragem, mas simultaneamente de mudança constante: assim se conhecem as cidades e quem nelas habita» (Falcão, 2001: 432)

Paul, o narrador do conto: «If you don't take the time to look, you'll never manage to see anything.»

Paul Auster. “Auggie Wren’s Christmas Story”: 152)

É desta natureza necessariamente pretérita da imagem fotográfica que surge a sua inevitável relação com a morte. Segundo Eduardo Geadá, a «imagem fotografada de um rosto é sempre uma imagem do passado e, portanto, virtualmente, um prenúncio de morte» (Geadá, 1985: 11). E Roland Barthes descreve assim a relação da fotografia com o seu referente:

E aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de pequeno simulacro (...) a que poderia muito bem chamar-se o spectrum da fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espectáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto (Barthes, 1998: 23-24).

Também André Bazin estabelece esta ligação, mas introduz-lhe um outro elemento: a relação com o Tempo. Escreve ele: «a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo e apenas o subtrai à sua própria corrupção» (Bazin, 1992: 19). Desde logo é interessante a asserção categórica (e, talvez, um pouco datada) de que a fotografia *não é Arte*; mas o que realmente importa é que este novo elemento nos traz um outro nível de complexificação ao reflectirmos sobre esta passagem/sequência. Paul vai passando distraidamente as folhas dos álbuns até que Auggie lhe diz: «*You'll never get it if you don't slow down, my friend.*» É então que, ao fazer um esforço para olhar atentamente cada fotografia, Paul vai começando a ver as diferenças subtis entre elas – as estações do ano, as roupas que as pessoas vestem, rostos que se vão tornando reconhecíveis à medida que os reencontra em dias distintos. As fotografias contam uma história, várias histórias: não são já mensagens sem código (Barthes, 1998: 125), mas uma forma de inteligir o real. «Auggie was photographing time, I realized, both natural time and human time», diz-nos o narrador no conto. O tempo não é já, então, um aliado da morte, mas o que permite que a realidade se desdobre em sentido. O que Auggie faz não é embalsamar o tempo, mas subtrair o real à in-diferença ao organizá-lo em memória.

INSERT

«Podemos aceitar que o filme, mais ainda do que a fotografia, se constitua nessa fabulosa memória involuntária do presente a ponto de tornar eterno tudo o que é transitório e que alguma vez foi registado pela objectiva de uma câmara» (Geadá, 1985: 9)

A Realidade da Ilusão no Cinema

Ora, o Tempo é ele mesmo constitutivo de um aspecto fundamental na ficção – a narrativa. E, se nos reportarmos ao cinema, de outro de igual modo imprescindível – o movimento. Para Richard Allen, o movimento é crucial para que se possa experimentar no cinema aquilo que ele designa por ilusão projectiva (Allen, 1995: 112) - «In projective illusion I experience a pictorial or dramatic representation as if it were a fully realized world of experience and not a representation» (op. cit.: 82). Para que esta funcione no cinema, torna-se necessário que o espectador não tenha consciência do medium através do qual esse mundo lhe é apresentado - « It entails a loss of medium awareness» (op. cit.: 82). A narrativa, por seu lado, ao introduzir uma dimensão temporal nessa experiência de ilusão projectiva, encoraja o espectador a mantê-la por um período de tempo maior (op. cit.: 114). Um dos mecanismos essenciais para essa ilusão de realidade que o cinema encena prende-se com a questão do ponto de vista. Como refere este autor, o que permite ao espectador perceber as imagens como um mundo real é a identificação perceptiva com o ponto de vista da câmara.

É também esta a perspectiva de Christian Metz quando se refere ao filme tradicional: «É bem verdade, nestes numerosos traços, que a identificação primária do espectador se opera em volta da própria câmara, como mostrou Jean-Louis Baudry» (Metz, 1985: 122). Efeito necessário para que o discurso (as intenções de sentido do realizador) mantenha a sua eficácia enquanto discurso e possa, assim, «apagar as marcas da enunciação e disfarçar-se em história» (op. cit.: 117-18).

Daniel Dayan, por seu lado, fala de *enunciação fílmica* como um sistema que, organizando a ficção de uma forma particular, é construído de modo a mascarar a origem e a natureza ideológica do discurso cinematográfico (Dayan, 1985). Os códigos de representação instituídos funcionam como um código-matriz, familiar ao espectador, que promove a já referida perda de consciência do *medium* e o leva a identificar-se com o que vê - *a aceitá-lo como real*.

Sutura – Processo complexo de planificação e montagem instaurado pelo cinema clássico através do qual os códigos de representação se tornam invisíveis e o espectador se inscreve, enquanto sujeito, no discurso cinematográfico. É esse processo, fundamentalmente baseado no campo-contracampo e na alternância entre planos objectivos e planos subjectivos, que Dyan designa por código-matriz.

(Geadá, 1985: 114 - nota nº 4)

Metz e Dayan referem-se, lembremos, ao que costuma designar-se por cinema clássico, basicamente o cinema americano dos anos 30 aos anos 50. Sendo esse código-matriz o garante da comunicação com as grandes plateias de espectadores e da continuidade do cinema enquanto indústria, ele tem sofrido alterações naturais em termos dos seus códigos representativos para se adaptar à evolução das sociedades e do público, tentando preservar a sua eficácia. Ele representa, para muitos cineastas, não só uma limitação expressiva e artística, como também, por vezes, uma forma de reprodução ideológica que promove a alienação. É por isso que muitas das experiências do cinema a que, por uma questão de economia, designarei de não-convencional (também lhe poderia chamar, talvez, não-industrial), se desenvolvem em torno da destabilização das expectativas do espectador, num grau maior ou menor de subversão dos códigos familiares de representação cinematográfica. Nos casos mais radicais, aquilo a que se assiste é a uma desconstrução total desse código partilhado e à anulação de quaisquer referentes possíveis para o espectador, que fica, por assim dizer, numa situação de perplexidade total (de despojamento), dada a impossibilidade de se inscrever nesse discurso ou de se identificar com o que vê.

Em *Smoke* existem momentos de subversão desse código-matriz – as inserções de planos negros com uma legenda, ou a utilização inabitual da câmara na sequência em que Auggie conta a Paul a sua história, por exemplo), mas, como veremos a seu tempo, eles são *significativos*, ou seja, contribuem para reforçar os sentidos que a própria narrativa constrói – são *motivados*.

Posto então perante uma representação que percepciona como real, e na qual participa pela identificação com o olhar da câmara e com as personagens (ou com os actores que as interpretam), de que modo é que o espectador retira sentido daquilo que vê?

A pergunta remete-nos para uma questão prévia, e que é a da relação entre aquilo que percepciono, através dos meus sentidos, e a forma como organizo esse material. Aquilo que encontramos no centro desse processo, e que se liga à estruturação do próprio pensamento, é a linguagem. «Nothing for human beings escapes the symbolic ordering of language», escreve Monique Plaza (cf. Willemen, 1994: 33). Embora o cinema seja, segundo Metz, uma

INSERT

«O real chegado ao espírito já não é o real. O nosso olhar é demasiado pensativo, demasiado inteligente.»

Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975 (cf. Geadá, 1985: 9)

INSERT

«Não existem as palavras de um lado e o pensamento do outro. O pensamento e, em seguida, as palavras. A linguagem não é qualquer coisa em si; não é uma simples tradução. Com a mise-en-scène acontece o mesmo. Quando digo que a mise-en-scène não é uma linguagem quero dizer que é, ao mesmo tempo, um pensamento. Ela é a vida e a reflexão sobre a vida. É por isso que, nos meus filmes, ponho as personagens a falar de tudo.» Godard, 1961 (cf. Geada, 1978: 172)

INSERT

«Estou presente no filme segundo a modalidade dupla (e não obstante única) do ser-testemunha e do ser adjuvante: vejo e ajudo. Ao ver o filme eu ajudo-o a nascer, a viver, visto que é em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar.»

(Metz, 1985: 119)

linguagem compósita que comporta em si não só vários códigos como várias linguagens (Metz, 1980: 39), é a linguagem verbal que determina, por um lado, a produção dos significados e, por outro, a sua recepção, independentemente do material de expressão utilizado. O sentido é, em si mesmo, um fenómeno verbal. No caso do cinema, diz Paul Willemen: «Verbal signifiers are present in, and have a structuring effect on, the very formation of images (camera angles, the figuration of characters and events in narrative films» (Willemen, 1994: 27-28). Essa presença do verbal no visual passa não só pela recondução das metáforas visuais às metáforas verbais que o espectador possui na sua língua (e que são, com frequência, culturalmente codificadas), como também, no caso de adaptações de obras literárias ao cinema, pela substituição de passagens explicativas, descritivas, etc., por signos visuais – roupas, objectos cénicos, linguagem não-verbal dos actores – num processo que habitualmente se designa por *condensação* (op. cit.: 30).

David Bordwell, na análise que faz da crítica cinematográfica e do convencionalismo que ela tem vindo a demonstrar, propõe uma Teoria Construtivista da Interpretação, um contributo para a teoria da recepção dos filmes (Bordwell, 1989: XIV). Partindo do pressuposto de que, se nenhum conhecimento é directo, então todo o conhecimento deriva de uma interpretação, Bordwell conclui que ele envolve inferências, que poderão acontecer a dois níveis: ao nível da compreensão, que lida com sentidos óbvios, manifestos ou directos; e ao nível da interpretação, que lida com sentidos ocultos ou não-óbvios. Quer um quer outro nível implicam a construção do sentido a partir dos materiais apresentados, mas não sem regras: «Taking meaning-making to be a constructive process does not entail sheer relativism or an infinite diversity of interpretation (...) Construction is not ex nihilo creation; there must be prior materials which undergo transformation» (op. cit.: 3)

O que o espectador faz, então, não é encontrar nos filmes os sentidos que lá foram colocados, mas construir esses sentidos a partir do material do filme, em interacção com ele e segundo os seus conhecimentos prévios, as suas expectativas, a sua experiência como espectador e o seu domínio dos códigos envolvidos.

A História de Natal de Auggie

O primeiro plano do filme é um plano geral em que se vê, com os arranha-céus de Manhattan em fundo, uma composição do metro de superfície que se dirige a Brooklyn em cima de um viaduto. Simultaneamente, ouve-se em fundo uma emissão de rádio (o relato de um jogo de baseball) e, aos poucos, vão-se tornando nítidas vozes que discutem baseball; vemos, então, o interior da Tabacaria e conhecemos as primeiras personagens do filme. Esta sequência reproduz, em termos formais, um dos temas (se quisermos assim chamar-lhe) do filme: aproximo-me do real para o olhar atentamente nos seus pormenores e chegar ao conhecimento das coisas. A câmara, ao longo do filme, vai efectuando essa aproximação, à medida que as personagens se vão envolvendo mais umas com as outras ("The Making of Smoke: Interview with Annette Insdorf - 22/11/94," 1995: 12-13). Introduz, também, uma espécie de *estado* presente das personagens (na sua relação com as coisas, com os outros e com o mundo), que posso comparar com o *estado* em que as vou encontrar na sequência de que a seguir se fala.

INSERT

Paul Auster sobre
Smoke:

«I've always thought of it as a comedy – but in the classical sense of the term, meaning that all the characters in the story are a little better off at the end than they were in the beginning.»
("The Making of Smoke: Interview with Annette Insdorf - 22/11/94," 1995: 13)

(*Smoke*, 1994:
1h26m18s-1h38m50s)

Antes de se iniciar a sequência em que Auggie conta a Paul a história de como arranhou a sua máquina fotográfica (o seu conto de Natal que oferece a Paul), vemos de novo um plano geral que cita claramente o primeiro plano do filme – uma composição do metro de superfície em cima de um viaduto. Só que, desta vez, *vem da direcção oposta* (*Smoke*, 1h25m22s) – é como um fechar de parêntesis, um completar do círculo. O que se vê em seguida é um ecrã negro com a inscrição "5. Auggie". Dá-se então início à referida sequência. Ela aparece, desse modo, como um *epílogo* ou *síntese* relativamente ao filme. No interior da Tabacaria, a discussão não é já sobre baseball (ou corridas, ou mulheres e charutos) mas sobre política e a eventualidade da guerra do Golfo. Paul não é já um escritor deprimido que perdeu a mulher (grávida), mas alguém que vive a possibilidade de uma relação amorosa - regista-se a alteração no seu aspecto visual e no modo de vestir (*Smoke*, 1h26m50s).

É nesta cena que Paul fala a Auggie do conto de Natal que tem para escrever e que Auggie se oferece para, em troca de um almoço, lhe contar uma:

«I'll tell you the best Christmas story you ever heard. And I guarantee that every word of it is true» (“Auggie Wren’s Christmas Story”: 153; *Smoke*: 1h27m38s).

Vista em retrospectiva, esta garantia de verdade dada por Auggie soa irónica: na longa cena no restaurante em que Auggie conta a história a Paul multiplicam-se os sinais que despertam a dúvida no espectador, e parece promover-se uma reflexão a vários níveis sobre a verdade, a mentira, a realidade e a ilusão. Vejamos: dentro de um filme, uma personagem conta uma história que não se chega a saber se é verdadeira ou inventada (poderá ser uma ficção); essa história envolve um “fazer-de-conta” tácito entre esta personagem e outra; e essa história é contada a um escritor que a vai utilizar para escrever ele próprio um conto de Natal.

E que sinais são esses? Temos, em primeiro lugar, o motivo inicial – há uma cena de roubo no início do filme (*Smoke*: 6m) em tudo semelhante à contada. Em segundo lugar, vemos Auggie à mesa do restaurante, enquanto espera que Paul regresse, a ler no jornal a notícia da morte de Robert Goodwin (um dos assaltantes a quem Rashid roubou o dinheiro que era roubado e que posteriormente espancou Paul) – é precisamente este o nome que ele diz ser o do rapaz da história que conta.

Em termos formais, quer a encenação quer a utilização da câmara são pouco usuais. Não é frequente, em cinema, ver alguém contar uma história durante 10 minutos. Por outro lado, à medida que Auggie vai avançando na narrativa, a câmara começa a aproximar-se imperceptivelmente do seu rosto (*Smoke*: 1h31m), até que no final da história o que temos é um grande plano da boca de Auggie (1h35m30s), logo seguido de um grande plano dos olhos de Paul (1h35m39s). Se, relativamente ao primeiro aspecto, sabemos que foi uma solução encontrada na montagem e que não estava, à partida, prevista, já relativamente ao segundo poderemos avançar algumas hipóteses de *leitura*: esse movimento da câmara pode ser entendido como uma metáfora para a aproximação à intimidade da personagem, até onde é fisicamente possível, na linha do que já se referiu anteriormente; mas pode também ser entendido como uma *desestabilização intencional* da ilusão projectiva, um causar intencional de um efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), como se o realizador dissesse ao espectador «You'll never get it if you don't slow down, my friend.», provocando nele uma *desaceleração* do envolvimento emocional que lhe permita pensar (entender, inferir sentido) o que vê.

("The Making of
Smoke: Interview with
Annette Insdorf -
22/11/94," 1995: 12)

No conto toda esta problemática está muito atenuada. É o narrador que nos diz da dúvida que o assalta devido ao “wicked grin” que vê espalhar-se no rosto de Auggie, mas nunca explicita essa dúvida ao seu interlocutor. No filme, quando o espectador vê essa dúvida surgir na expressão do rosto de Paul, já há muito que suspeita que talvez a história seja inventada (pelo menos, parcialmente) – sabe mais do que a personagem porque *via mais*, do ponto de vista privilegiado da câmara.

INSERT

«A ocupação preferida e a mais inventiva da criança é a brincadeira. Talvez estejamos no direito de dizer que toda a criança que brinca se comporta como um poeta, na medida em que cria um mundo próprio, para onde, mais exactamente, ela transporta as coisas do mundo em que vive, segundo a nova ordem das suas conveniências. Seria então injusto dizer que ela não toma este mundo a sério; pelo contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e precisa de grandes quantidades de afecto. O contrário da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade.»
Sigmund Freud (cf. Geada, 1978: 125)

No filme, Paul exprime essa suspeita: «Bulshit is a real talent, Auggie. To make up a good story, a person has to know how to push all the right buttons. I'd say you're up there among the masters» (1h37m47s). No conto, o narrador resigna-se à ambiguidade não resolvida: «As long as there's one person to believe it, there's no story that can't be true» (156).

Falemos, ainda, de outro aspecto. Segundo a história que Auggie conta, Ethel (avó de Robert Goodwin, que é cega) recebe-o como se ele fosse o neto, e Auggie finge que é. Não estamos, contudo, no reino da mentira, mas no do jogo tácito, uma forma de *make-believe*. «It was like a game we both decided to play (...) it made her happy to pretend (...) I was happy to go along with her» (“Auggie Wren’s Christmas Story”: 155; *Smoke*: 1h32m).

Que importa, afinal, se a história é, ou não, verdadeira? Que importa se aquilo em que acreditamos é real ou uma ilusão percebida como real? O que realmente importa é o efeito que as coisas têm em nós, reais ou ilusórias, verdadeiras ou ficcionadas, porque esse efeito é autêntico e transforma-nos enquanto pessoas. Somos nós, através das nossas experiências e da nossa memória, que vamos construindo a nossa própria realidade, única, original. É disso que trata o conto e é isso que o filme encena.

O Sonho, a Montagem e a Memória

O filme termina com um grande plano da máquina de escrever de Paul, em que se vê o título da história e o nome do autor a ser escrito (*Smoke*: 1h39m20s); o plano dissolve-se nas cenas a preto e branco que mostram a história, e dá-se início ao genérico final (1h39m45s). A transição entre o restaurante, a máquina de escrever e as cenas a preto e branco é assegurada pela música cantada por Tom Waits (1h38m45s). Essa ligação, contudo, não é apenas formal, isto é, sonora, mas também significativa (logo, verbal e simbólica): «You're innocent when you dream», é o que o ouvimos cantar.

Que relação encontraremos aqui entre o discutido anteriormente – realidade, ilusão, cinema – e o sonho? Richard Allen dá-nos uma resposta possível: «Dreams and daydreams or fantasy, together with visual imagination, form a group of iconic mental states that I shall term “iconic imagination”» (Allen, 1995: 122). É, portanto, a partir deste conceito de *imaginação icónica* e apoiando-se na psicanálise, que Allen desenvolve a noção de que o cinema pode provocar no espectador uma ilusão que tem a força psíquica do sonho, mas que o espectador sabe ser uma ilusão: «when we experience projective illusion in the cinema, we make believe that the experience is real, we suspend our disbelief, but we do not believe that the illusion is real» (op. cit.:132). Eu posso vivenciar uma fantasia *como se fosse real* através de um processo de negação (no sentido psicanalítico do termo) benigno, porque essa fantasia é mediada: «If cinema affords us the possibility of experiencing the realization of our fantasies with the psychic force of dream, it does so because it is an apparatus, a mechanism, that allows two contradictory beliefs about the world to be maintained» (op. cit.:149).

Sabemos, já o referimos, que a ideia inicial era intercalar as imagens da história à medida que Auggie ia contando a Paul. Aquilo que parecia uma boa ideia, no entanto, revelou-se impraticável aquando do visionamento. A verdade é que, ao olhar as imagens, a atenção desviava-se das palavras de Auggie e perdia-se o fio da história. Havia aqui um conflito entre o discurso visual e o discurso verbal, sendo que o primeiro se sobrepunha e anulava o segundo. Daí a solução

("The Making of
Smoke: Interview with
Annette Insdorf -
22/11/94," 1995: 12)

encontrada, de mostrar essas imagens em conjunto com o genérico final. Este é apenas um episódio que ilustra, claramente, que é na sala de montagem que o filme é realmente feito. Basta atentarmos nas declarações de Paul Auster acerca da montagem de *Smoke* ("The Making of Smoke: Interview with Annette Insdorf - 22/11/94," 1995: 11-12) e na quantidade de texto presente no guião que não passou para o filme para termos uma ideia clara da importância do processo de montagem. Diz, a este propósito, Brian Henderson: «Para Eisenstein, como para Pudovkin, os fragmentos de um filme por montar não são mais do que reproduções mecânicas da realidade; como tal, não podem ser consideradas arte. Só quando os fragmentos são devidamente articulados em padrões de montagem é que o filme se torna arte» (Henderson, 1985). Pasolini, por seu lado, aborda a questão da montagem numa analogia com a vida e a morte:

«A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes, e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto (...) um passado claro, estável e certo (...). A montagem trabalha deste modo sobre os materiais do filme (...) tal como a morte trabalha sobre a vida.» (Pasolini, 1985: 75-76)

A analogia é interessante, mas levanta-nos uma questão: ao fixar o filme na forma em que o vemos, a montagem transforma-o em arte, logo, discurso e, conseqüentemente, produção de sentido(s). E o sentido em arte é tudo menos *claro, estável e certo*. A morte aproxima-se aqui da fotografia (congela, suspende, *embalsama*), produz *fixidez*. O que liberta o sentido que ela fixa (o que o põe em movimento) é a memória, ao estruturar o passado numa *narrativa* e subtrai-lo ao esquecimento.

É assim que nos aparece esta sequência final: como uma memória evocada. Não só pelo facto óbvio de serem as imagens da história que Auggie contou ter vivido, mas também porque o serem a preto e branco, sem palavras, nos remete, inevitavelmente, para as fotografias de Auggie – a obra da sua vida, que não é mais do que a construção paciente da memória do seu pequeno espaço no mundo.

Num filme repleto de pormenores significativos, não resisto a terminar com um: a cena (que dura 15 segundos) em que Auggie abre a carteira de Robert Goodwin e vê as fotografias. São fotografias da infância em que aparece, bebé, ao

colo da mãe e, mais crescido, sorridente, sobretudo numa em que mostra, orgulhoso, um troféu conquistado. Memórias de um tempo feliz, que comovem Auggie, antes da inocência perdida e dos descaminhos da vida, em que os sonhos parecem possíveis, mesmo para uma criança negra de Brooklyn.

Bibliografia

- Allen, Richard. *Projecting Illusion - Film Spectatorship and the Impression of Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Auster, Paul. "Auggie Wren's Christmas Story." *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995. Ed. original: The New York Times. 25 de Dezembro de 1990.
- Auster, Paul. "Smoke (Screenplay)." *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.
- Barthes, Roland. *A Câmara Clara*. Arte & Comunicação. Vol. 12. Lisboa: Edições 70, 1998. Ed. original: *La Chambre Claire (Note sur la Photographie)*. Cahiers du Cinema / Gallimard / Seuil. 1980.
- Bazin, André. *O Que É O Cinema?* Col. Horizontes Do Cinema. Vol. 20. Lisboa: Livros Horizonte, 1992. Ed. original: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf. 1975.
- Bordwell, David. *Making Meaning - Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Dayan, Daniel. "O Código-Matriz Do Cinema Clássico." *Estéticas Do Cinema*. Ed. Eduardo Geadá. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.
- Falcão, Orlando. "Paul Auster: A Literatura E O Cinema Como Artes Do Acaso." *Actas Do Congresso Internacional Literatura, Cinema E Outras Artes*. Ed. Isabel Vaz Ponce de Leão. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2001. 431-40.
- Geadá, Eduardo. *Cinema E Transfiguração*. História Do Cinema Mundial. Ed. Livros Horizonte. Vol. IV. 4 vols. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.
- Geadá, Eduardo, ed. *Estéticas Do Cinema*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.
- Henderson, Brian. "Dois Tipos De Teoria Do Filme." *Estéticas Do Cinema*. Ed. Eduardo Geadá. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.
- "The Making of Smoke: Interview with Annette Insdorf - 22/11/94." *Smoke and Blue in the Face*. London and Boston: Faber and Faber, 1995.
- Metz, Christian. "História/Discurso (Nota Acerca Dos Dois Voyeurismos)." *Estéticas Do Cinema*. Ed. Eduardo Geadá. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.
- . *Linguagem E Cinema*. S. Paulo: Editora Perspectiva, 1980. Ed. original: *Langage et Cinéma*. Paris: Librairie Larousse. 1971.

Pasolini, Pier Paolo. "Observações Sobre O Plano-Sequência." *Estéticas Do Cinema*. Ed. Eduardo Geadá. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1985.

Smoke and Blue in the Face. London and Boston: Faber and Faber, 1995.

Willemsen, Paul. *Looks and Frictions - Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: British Film Institute, 1994.

Filmografia

Smoke. Dir. Wayne Wang and Paul Auster. Perf. William Hurt Harvey Keitel, Harold Perrineau Jr., Forest Whitaker and Stockard Channing. Miramax, 1994.