

Revista Brasileira de Estudos da Presença



This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License. Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000200407&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 jan. 2018.

REFERÊNCIA

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. Estilhaços da Frase Fílmica: a dramaturgia intermedial de Peter Handke. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 407-433, maio/ago. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602017000200407&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 8 jan. 2018. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266063920>.



Estilhaços da Frase Fílmica: a dramaturgia intermedial de Peter Handke

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF, Brasil

RESUMO – Estilhaços da Frase Fílmica: a dramaturgia intermedial de Peter Handke – O artigo realiza uma análise do conjunto da primeira fase da obra do escritor Peter Handke. Parte-se de um ensaio teórico elaborado pelo próprio Handke para dele destacar sua concepção de *frase fílmica*. Ao longo das análises de diversas obras constata-se como essa percepção estética perpassou seu teatro, seus romances, seu filme de estreia como diretor e os roteiros de sua colaboração com Wim Wenders. Numa síntese conceitual e interpretativa da sua obra, o artigo propõe uma articulação entre a prática da *ekphrasis* e o surgimento de uma dramaturgia intermedial, na qual o gesto da escrita precisa se reinventar entre fronteiras de linguagens, mídias, novas materialidades e tecnologias.

Palavras-chave: **Performatividade. Intermedialidade. Dramaturgia. Peter Handke. Literatura Alemã.**

ABSTRACT – Splinters of the Filmic Sentence: the intermedial dramaturgy of Peter Handke – This article presents an analysis of the first phase in Peter Handke's work. It focuses on a theoretical concept developed by Handke to highlight his filmic sentence. Upon analysis of several of his works, it appears that this aesthetic sensibility pervaded his theater, his novels, his debut as a filmmaker and the scripts he wrote in collaboration with Wim Wenders. As an interpretative summary of his work, the paper defends the existence of a link between the practice of *ekphrasis* and the emergence of an intermedial dramaturgy, in which the writing gesture needs to reinvent itself between languages borders, media, new technologies and materialities.

Keywords: **Performance. Intermediality. Playwright. Peter Handke. German Literature.**

RÉSUMÉ – Fragments de la Phrase Filmique: Peter Handke et son dramaturgie intermediale – L'article présente une analyse de l'ensemble de la première phase de l'oeuvre de l'écrivain Peter Handke. On part d'une conception théorique développé par Handke lui-même, qui culmine a la phrase filmique. Au long de l'analyse on passe pour plusieurs ouvrages pour marquer que cette perception esthétique est présente dans son théâtre, ses romans, son premier film en tant que metteur en scène et les scripts de sa collaboration avec Wim Wenders. Pour résumer et interpréter son travail, l'article propose un lien entre la pratique de *ekphrasis* et l'émergence d'une dramaturgie intermédiaire, dans laquelle le geste d'écriture doit se réinventer entre langages, frontières, les médias et des nouvelles technologies.

Mots-clés: **Performance. Intermédialité. Dramaturgie. Peter Handke. La Littérature Allemande.**

Introdução

Embora reconhecida e tida como relevante para o cenário artístico da Alemanha dos anos 1970 em diante, a obra de Peter Handke costuma ser lida e apresentada de forma fragmentada. Ora enfatiza-se seus romances e sua obra de prosa; ora joga-se luz nas suas concepções dramático-teatrais e, eventualmente, lembra-se da sua colaboração como roteirista de alguns dos filmes mais notórios do diretor Wim Wenders¹. Suas traduções em português, sobretudo no Brasil, revelam um evidente sintoma dessa fragmentação. Enfatizou-se, primeiramente, a tradução de seus romances mais conhecidos, como *O medo do goleiro diante do pênalti* (Handke, 1988) e *Breve carta para um longo adeus* (Handke, 1985). Apenas recentemente, por exemplo, que as suas primeiras peças para teatro obtiveram uma versão para a nossa língua (Handke, 2015).

Este artigo propõe uma visão mais harmônica e integrada da vasta obra desse escritor nascido na Áustria, em 1942. Iremos vislumbrar um panorama no qual, seguindo a própria transposição de fronteiras – territoriais e simbólicas – essas divisões entre áreas e linguagens esmaecem diante de outras pulsões estéticas. Não por acaso, optamos por analisar parte relevante da primeira fase da obra de Handke, quando, ainda bastante jovem, ele transita com uma notória versatilidade entre romances, peças, ensaios, textos para jornais, roteiros e a direção de um filme para a televisão. O que esse conjunto de vertiginosas transições revelam são anseios de escritas totalmente transversais, incessantes, pelos quais a mudança e a passagem de uma mídia a outra geram marcas da escrita ao longo dessas mesmas travessias. São esses gestos, os quais chamaremos, ao final do artigo, como caros a uma dramaturgia intermedial, na qual a própria escrita reinventa-se enquanto tenciona os limites de cada mídia e das linguagens ou tradições que evoca. Uma dramaturgia intermedial colocaria em cena – em presença, certamente – formas de escrita que se instalariam para além de uma certa herança literária, na qual o livro, a leitura, a interpretação e a *mimesis* formam um jogo coeso, seguro e estanque. Extremamente inquieta, a dramaturgia intermedial de Handke, sua escritura, pretende colocar esse jogo diante de uma fronteira, de um liame, de um átrio que o desmancha por completo. É preciso, contudo, delinear esses rastros com mais vagar.

Entre o Teatro e o Cinema: a frase filmica e o lugar do espectador

Em 1971, Handke publica o ensaio *Theater und Film: Das Elend des Vergleichens* (*Teatro e filme: a pobreza da comparação*) e entre essas reflexões ele compartilha um dos seus principais jogos de linguagem (Handke, 1971a)². O ensaio inicia-se com citação de Pascal, o filósofo francês, para quem a comparação entre qualquer objeto da natureza seria uma atitude de empobrecimento do pensamento. A comparação sempre tende para um lado, o que enfraqueceria qualquer argumentação ou formulação. Adepto desse pensamento de Pascal, Handke esquiva-se de comparar o teatro e o cinema e, entre seus jogos de linguagem, dispara ironias. De forma subliminar, há, no ensaio, um gesto afirmativo que se esmera em conciliar uma dramaturgia das mídias, transversalmente, a qual, inclusive, tenta sublimar os paradoxos da *paragone*, como a distinção, a disputa e a fronteira das linguagens era conhecida no renascimento (Mitchell, 1995).

Seja como cinéfilo, crítico de cinema ou dramaturgo, Handke sempre se expressou com certa intriga frente à sintaxe fílmica. Vale lembrar que ele tem Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson e Friedrich Murnau como diretores preferidos, mas que, paralelamente, também acompanhava, com empolgação, o aparecimento das obras de François Truffaut, Jean-Luc Godard e Michael Snow, as quais, à época, eram atuais e contemporâneas. Ou seja, trata-se de um momento em que o debate sobre a linguagem cinematográfica – ancorada num anseio autoral e histórico – ganhava o proscênio. É nesse contexto e entre esse conjunto de filmes e cineastas que Handke percebe a força de uma narrativa que se desenvolve sem símbolos, muitas vezes ausente de enredos e que, paralelamente, encadeia imagens e sensações que, para interpelar a atenção (e a imaginação) dos espectadores, criam uma sintaxe bastante específica.

Me parece muito mais valioso o ânimo do filme, que, num tempo preciso, segue em frente, como filme, joga atenção ao grande dilema do cinema: atingiu-se uma ordem de imagens que pode ser valorizada como uma sintaxe fílmica. O cinema realiza essa proeza sem o desvio da descrição – como é necessário à literatura. Apenas mostra-se imagens, gradualmente, de forma linear, sucessiva, a cada novo filme. Uma imagem fílmica não é ingênua, ela se transforma, pela história, em todas as imagens fílmicas, numa encenação; ou seja, ela mostra encenações, conscientes ou inconscientes, das coisas filmadas até a filmagem das coisas. Dessa forma, as coisas dos filmes serão filmadas e serão também ressaltadas como encena-

ção. A encenação vinda das coisas serve-se como expressão das coisas filmadas, de forma que a encenação produz uma série de encenações similares das coisas que por ela são produzidas. Todas as coisas com o mesmo valor. Pode-se afirmar que elas transformam-se num frase filmica, que são oriundas e construídas de um modelo de frases filmicas. A encenação e a frase filmica colocam-se novamente, preparadas, quase numa relação canônica com a encenação, com frases filmicas antes e depois (Handke, 1971a, p. 68-69, tradução nossa).

Dentro dessa sintaxe filmica, Handke encontra um dos pontos vitais da superação dos dilemas para aquilo que, segundo ele, seria um sintoma característico da literatura contemporânea à sua época; ou seja, a “impotência descritiva” (Handke, 1971a)³. Sutilmente, Handke exalta os poderes de neutralidade – nas acepções simbólicas – e de sugestão que as imagens despertam. É o ritmo de encadeamento das imagens que fascina Handke, um fascínio de um escritor que descobre, nos segredos dessa gramática visual, uma forma de gerar sintaxe na sua prosa, nas suas representações dramáticas e literárias. Paralelamente, a frase filmica, tal como percebida por Handke, está além dos personagens, e por isso também ultrapassa um ponto de vista dramático calcado na unidade de protagonistas, nos diálogos e nos enredos. Do outro lado da fronteira, a frase filmica coliga objetos, coisas, figuras, luzes – e personagens. Conota, claro, mas as formas de significação são atravessadas por encadeamentos de imagens. É na frase, e pela frase – numa unidade cinematográfica-literária –, que Handke molda os fios de uma prosa que atravessa sua dramaturgia e filmografia. E, assim, por essa ênfase decisiva na frase filmica, Handke passa a tratar o seu leitor como um espectador, um *moviegoer*, e, curiosamente, aproxima a sua escrita e a sua prosa à de um roteiro cinematográfico, justamente por ser uma frase que convida à imaginação filmica, que faz da leitura um instante de visualização cinematográfica.

O segundo aspecto que vale ressaltar nos seus ensaios é o tempo propriamente cinematográfico e a forma como o enredo e a narrativa se desdobrariam – ou aconteceriam, segundo Handke, diante da experiência de assistir a um filme. Ao resenhar o filme *A noiva estava de preto* (1968) de Truffaut, ele percebe que uma história não representa uma realidade já previamente dada e arquitetada, como seria o caso de uma estética mimética, nas suas mais diversas variações, mas, ao contrário, a sintaxe da história ocorre durante e dentro da experiência estética e narrativa de ver-se um filme. Mais do que decifrar a narrativa (e o enredo a ela subjacente), o espectador deve despertar, pela observa-

ção, os mecanismos que permitam que a história seja encontrada. Por isso, inclusive, a sintaxe cinematográfica incitaria mais a movimentos, a deslocamentos do que a leituras interpretativas. É a instantaneidade do acontecimento narrativo-cinematográfico que, para Handke, possibilitaria uma saída de um paradigma mimético e hermenêutico.

O fluxo do filme é claramente antecipado: a história não é inventada, ela é encontrada; ou seja, é pelo filme que ela torna-se conhecida ao espectador. Aqui não há uma criação prévia da história do filme: os procedimentos formais são previamente estabelecidos de modo que uma variação não é mais possível (Handke, 1971a, p. 71, tradução nossa, grifo nosso).

Uma história, portanto, que não é inventada, criada (ou decifrada), mas encontrada. O ato de encontrar essa história, de fabricar e imaginar essa narrativa, seria, para Handke, uma incumbência inerente ao espectador cinematográfico e que ele, astutamente, transporta e migra para as demais artes, como o drama e a prosa. Em um passo além, Handke ressalta uma gramática dramática que gera acontecimentos não representativos, passando, assim, o foco para a forma como o espectador deve lidar, no tempo presente, com as sequências de imagens, sons e ambiências. Essa ênfase no tempo presente e no encadeamento sensível, no seu fluxo, permite, por dentro da própria sintaxe do cinema, uma disposição de narrar e tecer acontecimentos dramáticos que não estão necessariamente ancorados num enredo e num desdobramento, por assim dizer, aristotélico da ação dramática. Nesse sentido, os personagens de Handke não precisam agir, já que, como uma imagem prévia e simultânea à não ação, eles passam a acontecer, em cena, para além da ação dramática. É diante dessa constatação – e dessa transfusão da gramática cinematográfica – que Handke também prescindiu de personagens, como, por exemplo, em *Kaspar* ou na sua *Insulto ao público* (*Publikumsbeschimpfung*), em que há tão somente atores que disparam falas encadeadas. A exploração da frase fílmica permitiu a Handke reinserir os papéis dramáticos (já que eles não seriam estritamente dramáticos) da fala e da imagem no palco, nas páginas e nas telas (Handke, 2015; 1971a).

“Isto não é drama” (Handke, 2015 p. 101). Este é um dos trechos iniciais da peça *Insulto ao público* (Imagem 1) que Handke lançou em 1966, logo após a sua intervenção no *Gruppe 47*, criando alvoroço na cena artística da época. Escrita para quatro vozes – e como uma peça oral, que ocorre sem imagens –

Handke, desde o início, ressalta e enfatiza que há apenas o instante presente: um agora e um agora e um agora. Curiosamente, esse conjunto das peças faladas de Handke é inteiramente elaborado a partir de frases simples, curtas, na ordem direta (com sujeito e predicados bem delimitados), que, sem o subterfúgio de um enredo, e numa verve de afrontação, interpelam a plateia até culminar, numa anticatarse juvenil, provocativa, – numa fila de xingamentos diretos ao público. Se o instante presente da frase é preminentemente cinematográfico, o movimento, como o segundo pilar estético do Handke jovem, instala-se no espaço entre as duas frases. O movimento, em suma, seria sintático, seria uma maneira de anular o enredo, já que, muitas vezes, as frases elaboram e compõem sensações contraditórias. Seria uma forma, gramática, um jogo de linguagem, que instala uma transformação nula e aberta aos afetos e às sensações dos espectadores. Deve-se salientar, assim, que a nulidade semântica é fruto de uma radical parataxe, pela qual nenhuma frase, fílmica ou teatral, assume importância maior que a anterior. Como essas sentenças lógicas acabam por se contradizer, elas sugerem um hiato de sentido, o qual, paradoxalmente, conduz a plateia a uma ambiguidade sem saídas.



Imagem 1 – Fotos da estreia de *Insulto público* (1966), direção de Claus Peymann. Fonte: Editora Suhrkamp.

Insulto ao público (*Publikumsbeschimpfung*) e *Autoacusação* (*Selbstbezichtigung*) são justamente as duas peças em que Handke testa e coloca em prática as primeiras reflexões sobre o movimento e a frase fílmica. Handke propõe não jogar teatralmente segundo as convenções que guiam as relações entre os atores, o palco e a plateia. Sua intenção, contudo, torna-se paradoxal e evidencia as forças conflituosas entre o texto e a cena. De um lado, há a negação sóbria e veemente, declamada pelos atores, dos elementos da encenação. Por outro lado, não se esvazia a cena, não se abandona o palco, não se quebra a famosa

quarta parede. Assim, o gesto dramático, nessas *peças faladas* de Peter Handke, situa-se num limiar: ambas as peças negam o jogo ilusório, mas, no texto, não oferecem nada além de jogos entre palavras, frases (mais uma vez) que se encaixam logicamente e, ao final, retornam, tal como num círculo vicioso, para a afirmação da presença da atuação, da peça, da cena, da plateia.

Isto não é drama. Nenhuma ação que tenha ocorrido em outra parte é aqui encenada novamente. Aqui há apenas o agora, o agora, o agora. Isto não é um faz de conta no qual encena-se novamente uma ação que de fato já ocorreu. Aqui o tempo não desempenha nenhum papel. Nós nos recusamos a representar uma ação (Handke, 2015, p. 101).

Insulto ao público marca justamente essa interlocução direta, sem subterfúgios, com a audiência de teatro. Nesse sentido, todo o encadeamento da peça tem o objetivo de fazer com que o público se perceba como plateia, como um sujeito passivo, que paga para assistir a uma peça, que busca um momento de prazer estético e que, em alguma medida, também se percebe acomodado. No entanto, esse ato, essa escolha de incluir a plateia como o principal elemento cênico não é conduzido a nenhum arco dramático superior. Ele é suspenso. Estendido. E, nessa tensão, assim, permanece ao longo de toda a peça.

Vocês sempre estiveram presentes. Seus esforços honestos não ajudaram a peça em nenhum momento. Vocês contribuíram apenas com as deixas. O melhor que vocês criaram foi as suas pequenas omissões. Seus silêncios disseram tudo, seus intrometidos (Handke, 2015, p. 118).

Essa *secura dramática* também resvala nas instruções que são dadas aos atores. Na verdade, os atores apenas falam. Não devem atuar. Não devem encenar. Não devem sequer mostrar qualquer diferenciação em termos de roupa ou de figurinos. Ao se igualarem à plateia, negam, assim, qualquer distinção e projeção. Dessa forma, em *Insulto ao público*, os atores desdobram-se em quatro vozes. Nada mais do que vozes. É por meio dessa cacofonia de vozes técnicas – vozes de filmes, vozes de estações de rádio, de traduções simultâneas e narrações de futebol – que Handke quer tecer sua desconstrução linguística, seu esvaziamento do drama e interpelar o espectador teatral à uma instantaneidade cinematográfica.

Como se percebe, as frases faladas pelos quatro atores compõem um contraponto entre as percepções de Handke em relação ao espectador, à frase fílmica e aos movimentos sintáticos que logo acima salientamos. Paralelamente, é

interessante constatar como Handke também transpõe esses contrapontos às suas peças mudas, dos anos 1960, como *Das Mündel will Vormund sein*. Basicamente descritiva e com trejeitos próximos aos da pantomima, a peça de Handke enfatiza a interação gestual e corporal dos espectadores, assim como os sons dos objetos, a sonoplastia, a música ambiente e a iluminação. De um lado, o encadeamento das imagens é próximo ao de um filme mudo (ou ao seu roteiro). Por outro lado, as sugestões sonoras que ocorrem no palco assemelham-se ao encadeamento das peças para rádio (*Hörspiel*) que Handke escreveu ao longo dos anos 1960. Seja muda ou falada, seja sonora, verbal ou sem imagens, percebem-se, de forma transversal, gestos, repetitivos, que escrevem uma mesma frase, na qual a abordagem direta ao espectador e os movimentos sintáticos harmonizam-se como se fossem os átomos de uma estética, cuja meta central seria negar e sublimar o drama.

Essa tessitura de vozes e de ruídos dialoga, indiretamente, com as peças faladas (*Sprechstücke*) e com as peças mudas⁴, quando Handke complexifica seu jogo entre imagem e palavra e passa a escrever para mídias específicas como o rádio e o cinema. Uma obra como *Wind und Meer* (Handke, 1970), por exemplo, também prescinde das falas de atores, dos diálogos, e compõe uma narrativa apenas com sons, ruídos, barulhos, pausas, numa densa descrição que visa justamente sugerir e criar ao ouvinte elementos visuais e sensoriais, imagens e cadências. O interessante dessa perspectiva é como ela desperta um gesto de escrita mais próximo da composição musical para sublimar, pelos sons, uma tradição dramática centrada prioritariamente nas palavras.

No entanto, é a peça *Hörspiel Nr.2* (Handke, 1970) que mais chama a atenção por tecer prioritariamente uma descrição de sons e ruídos que revelam uma cidade agudamente (in)visível. Há, nela, uma dramaturgia que se passa nas ruas de Berlim e tem motoristas de táxi que vagam pela cidade como um dos seus grupos de protagonistas. Pela óptica dos taxistas e pelos sons que os atravessam, *Hörspiel Nr.2* sugere imagens que conduzem os ouvintes à realidade urbana da Berlim dos anos 1960 e, assim, como numa descrição, permeada por frases fílmicas – vindas da sua experiência com as *peças faladas*, acaba por transformar o ouvinte num espectador. São imagens rápidas de uma *flanerie* metropolitana que ocorre entre o carro, o motorista, os passageiros, a rua e os transeuntes e captam o movimento de pessoas, os momentos e as sensações que reverberam entre a metrópole e seus habitantes. Talvez não seja mero aca-

so que algumas dessas peças evitem uma forma mais convencional de sugerir imagens. É pela ausência da própria imagem do rádio, ou do minimalismo imagético do palco, que Handke busca reacender a química da imaginação no espectador, essencial para que ele consiga ver e colocar os fatos de uma história diante dos seus olhos. Ou, paralelamente, é pela própria ausência do verbo que as imagens adquirem vida e dinâmica próprias, num *voyeurismo* depurado, frente ao bombardeio cotidiano das imagens midiáticas.

Da Frase Fílmica às Telas: um escritor de óculos escuros

Curiosamente, essa ênfase na frase fílmica surtiu efeito. Em 1971, Handke é convidado pela WDR, televisão pública da Alemanha Ocidental, que ainda hoje permanece ativa, para escrever o roteiro de um filme que seria exibido na televisão⁵. *Chronik der laufenden Ereignisse* (Handke 1971b), o primeiro filme de autoria e direção de Peter Handke⁶ leva adiante algumas das suas formulações dramáticas (Imagem 2). No cinema, não vemos drama, mas quadros, planos e *short cuts* autônomos que não formam um arco narrativo completo, mas que tampouco abstêm-se de personagens, de presenças físicas de atores e de um enredo mínimo, porém completamente irrelevante, para engendrar as sensações fílmicas despertadas por Handke. De forma bem sucinta – e que tampouco seria índice de uma sinopse – Handke escreveu um roteiro que conta a história de um bando de assaltantes, terroristas e agitadores liderados por Spade (Rüdiger Vogler) e como eles aproximaram-se de forma agressiva, violenta, mas sobretudo simbólica, do cotidiano de gerentes e executivos, em que o personagem Mcnamara (Gerd Mayen), presidente do banco mundial, é o principal expoente do grupo dos executivos.



Imagem 2 – Cena e cartaz de *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971), de Peter Handke. Fonte: Struck (2013).

Embora dentro de cena uma cena muda, na qual, no filme, ouvimos apenas o ruído do vento, essa dinâmica da frase fílmica é retomada e explorada. Estamos diante de um plano-sequência: um homem e uma mulher, num apartamento, olham-se. Ela, Libgart Schwarz, começa a datilografar algo na máquina de escrever; ele, Spade, aparece e, delicadamente, retira a folha de papel da máquina. Ela anda pela sala – e a câmera segue-a, sem cortes –, apanha o telefone e começa a discar algum número, Spade intervém e retira o telefone da mão dela; ela liga a televisão e estira-se numa poltrona, incisivo, ele interrompe o sinal; ela anda até um frigobar e tira alguma bebida, ele retira a bebida da mão dela e coloca-a novamente na geladeira; ela, agora, mais afoita, tenta passar por ele, e Spade, o personagem, um dos protagonistas do filme, novamente, estica o abraço, impede-a, com uma barreira; olham-se, ele acaricia seu rosto, a câmera aproxima-se, vem um beijo, vem um corte. Aqui, as cenas mudas teatrais ainda ecoam num mutismo tardio e cinematográfico.

Num passo adiante, contudo, Handke acerta ao transpor o problema do espectador do cinema para o de televisão. Nessa passagem, a forma literária da crônica, dos pequenos eventos do cotidiano, ganha outra relevância. No posfácio ao roteiro publicado, Handke afirma que fez um filme literário para a televisão e que, nessa perda de áurea, haveria certa alegoria, como se o filme na TV aludisse ao filme cinematográfico. Mais do que isso, a sintaxe e o movimento

dos jovens – que escutam *When I was young*, fumam e conversam – buscam instaurar um metaespectador de filmes.

O trabalho na moviola me satisfazia: era tranquilo e próximo à concentração que tive quando escrevi o roteiro: eu podia ter acesso, mais uma vez, ao que fiz, dizer o que queria e o que fiz [...] Quanto maior a resistência, de menos vivenciar, então mais próximo torna-se um filme cinematográfico a um filme de televisão (Handke, 1972, p. 137, tradução nossa).

Handke, nessa frase, refere-se ao seu reencontro mais íntimo com o próprio filme, logo após as filmagens, quando, no instante da montagem, o autor volta a ter um controle total da obra, mas próximo à escrita do literato, mesmo que, nesse estágio da escrita cinematográfica, ainda esteja afoito para inserir pontos finais nas suas frases filmicas e na sua dramaturgia intermedial. É por meio dos filmes, por outro lado, dos roteiros e da colaboração de Handke com Wim Wenders que compreendemos melhor a importância que o conceito de *movimento* possui para a estética e na obra desse escritor. De maneira explícita, o movimento está vinculado à estrada. No seu primeiro livro de poemas, intitulado *Die innerwelt der außerwelt der innerwelt*, Handke, numa colagem um tanto dadaísta, copia todos os letreiros, com a fonte original e em alemão, do filme *Bonnie e Clyde* (Arthur Penn, 1967), considerado como um dos primeiros e mais impactantes *road movies* da história do cinema (Corrigan, 1986). Não é por acaso que em *Chronick der laufenden Ereignisse* há várias sequências dentro do carro, uma tentativa mais explícita de cena de fuga e perseguição, assim como uma narrativa que engendra uma parataxe de sequências como se fosse uma viagem. Como numa fuga musical, a fuga, a deriva e as andanças são, na obra cinematográfica de Handke, motes e esquemas de disposição caros ao desenvolvimento dramático.

O movimento, aqui, não corresponde apenas à imagem-movimento (Deleuze, 1985)⁷, que ocorre dentro e entre os quadros, *frames*, mas também à maneira como ele é observado, à forma como se acompanha o desenlace dos cenários, dos locais e das locações, e aos modos como esses ritmos afetam os personagens. O movimento interno do filme visto pela televisão estabelece um contraponto com o movimento de um olhar, do espectador, mais afoito, mais cotidiano e, de forma paradoxal, tomado por um tédio latente. Em *Chronik*, muitos dos *tableaux-vivants*, contrapostos à trilha sonora de Mahler e Wagner, por exemplo, visam estabelecer um instante de olhar que não é o televisivo pa-

ra, em seguida, voltar à banalidade superficial – e sem cunhos valorativos – da crônica da imagem e do dia a dia.

Mais do que presentes em um filme de sua autoria, esses desassossegos reverberam entre peças, livros, novelas e narrativas desse jovem escritor austríaco. De forma quase acintosa, *O medo do goleiro diante do pênalti*, segundo romance de Handke, é cheio desses movimentos cinematográficos, de frases fílmicas e de uma reflexão bastante peculiar sobre a química do leitor-espectador. Tipicamente kafkiana, a primeira frase do livro engendra um movimento interno à narrativa e externo ao personagem. Joseph Bloch, um mecânico e ex-goleiro famoso, ao ser dispensado do trabalho, pega um táxi, anda pela cidade, vai até o mercado central. Era um belo dia de outubro, Bloch come uma salsicha e entra num cinema. Tudo que ele vê no filme aborrece-o. Ainda assim, é dentro do cinema que ele respira, aliviado. Veloz e dinâmico, o movimento, no livro, ocorre sempre em tempo presente e raramente ancora-se num retrospecto. Simula-se um automatismo da escrita e, discretamente, a narrativa nunca mencionará ou especulará o motivo da demissão de Bloch. Tampouco fará uma reflexão sobre os impactos psicológicos desse fato e de tal acontecimento. Há apenas um agora – o do personagem – sobreposto a outro agora – o do leitor-espectador.

Contudo, Bloch anda, caminha, desloca-se. Dorme em hotéis e pousadas, anda de trem, de bonde, de táxi, a pé, de carro. Não se sabe aonde ele vai nem porque ele se movimenta. A demissão joga-o no mundo, e, como uma fuga vã, ele dispara uma outra fuga, encadeada, interna e externa (pois do narrador), que engendra tão somente um afã de fuga. Subitamente, sem explicação ou motivação alguma, ele mata uma bilheteira. Mesmo esse assassinato, sem sobressalto, não conota uma razão aparente. A fuga não é somente uma parataxe, mas a transposição direta da *schemata* de um *road movie* que engendra algo próximo a um *road book*. Paralelamente, sabe-se que Bloch apresenta traços esquizofrênicos, os quais, mais do que uma justificativa para o crime cometido, oferecem uma visão literária do mundo, na qual os sentidos, as sensações e as imagens são aguçados. Interno à narrativa e externo ao personagem, o movimento instala uma forma de olhar e de perceber o mundo no qual há uma disjunção entre as imagens e os símbolos, a leitura do mundo e a visão do mundo. É a intensidade da percepção do Bloch esquizofrênico que Handke almeja compartilhar.

Literalmente, tudo que via era estranho. As imagens não ocorriam naturalmente, mas assim como se tivessem sido expressamente produzidas para quem as está vendo. Tinham alguma serventia. Quando alguém as avistava, literalmente saltavam aos olhos da pessoa. ‘Como pontos de exclamação’, pensou Bloch. Feito comandos! Quando fechava os olhos e depois de algum tempo os tornava a abrir, tudo lhe parecia literalmente transformado. Os detalhes que se viam pareciam cintilar e tremer nos seus contornos (Handke, 1988, p. 79).

Juntamente à sua esquizofrenia, é o *pé na estrada* que impulsiona Bloch a esse estranhamento do mundo. De alguma forma, as imagens saltam da página, e as páginas voltam às imagens, num jogo tão esquizofrênico quanto fronteiro, como se Bloch – e o leitor-espectador – devesse desaprender a ler para reaprender a ver. Num dos trechos mais famosos do romance, o alfabeto transmuta-se em desenhos, como se o ponto de vista do personagem passasse a ver as coisas sem conceitos, numa visão direta entre o objeto e o olhar, uma visão hipotética, especulativa (Imagem 3). Nesse trajeto, Bloch pergunta-se: “*Será que a imagem estava invertida?*”. Ele está num quarto e começa a reparar, de maneira mais detalhada nos objetos, na sua disposição. Seu olhar acontece como se fosse uma leitura. Ele olha um guarda-roupa, uma pequena mesa e repete, tal como se seu olhar se transformasse no movimento panorâmico de uma câmera: vê da esquerda para a direita, no sentido inverso e, subitamente, os objetos, como palavras que remetem às coisas, passam a ser desenhos e símbolos que remetem às palavras. O interessante, do movimento do olhar, é como Bloch encaminha-se para a janela. Observa o que está lá fora: trilhos de trem; um trem que passa; uma bicicleta; um carteiro; uma caixa postal.

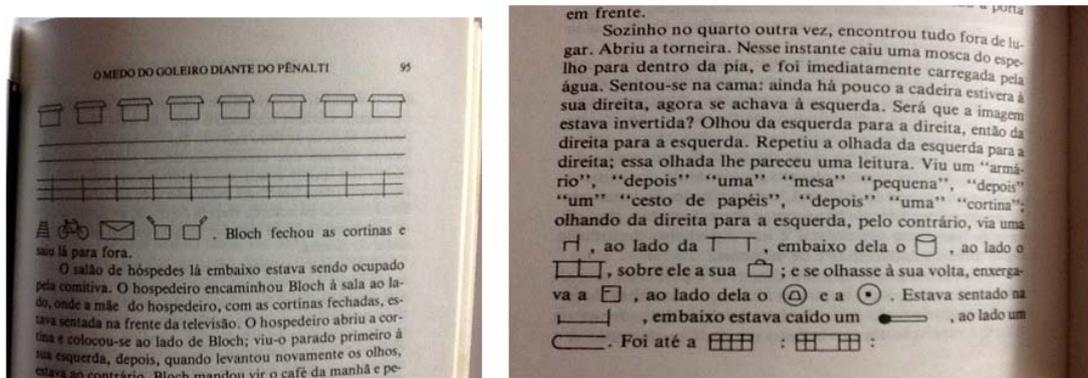


Imagem 3 – Fotos dos desenhos de Bloch de *O medo do goleiro diante do pênalti*. Fonte: Handke (1988).

Com essa dinâmica, Handke duplica o olhar do leitor e do espectador. Isso se traduz nos trejeitos da narrativa que gruda em Bloch, como o ex-goleiro que observa o goleiro em ato, ou o assassino esquizofrênico que, enquanto foge da polícia, vê um jogo de futebol. Desconexo, Bloch observa o mundo como se o lesse, e vê, e lê os fatos como imagens instantâneas. Imediato e conciso, o olhar de Bloch conduz o leitor a criar seu próprio movimento de visualização e imaginação e, se isso é um tanto comum em cada romance, em *O medo do goleiro diante do pênalti* é essa dinâmica de visualização – entre a palavra e a imagem – e por dentro da frase fílmica que se transforma no próprio mote do romance. Por isso, cada frase curta gera uma imagem sobreposta a outra que, numa parataxe, não é mais importante que a anterior nem à próxima, como se víssemos um filme que é um filme que é um filme.

O movimento, portanto, é interno e esquivo a qualquer teleologia. O movimento: uma rota, aberta, para uma transformação não catártica. Um deslize pela química da imagem até atingir os olhos do leitor. Como um convite, aberto, a um processo de transformação, amplo e sem fim, o movimento não possui meta; é, por natureza, errático. Essa preocupação com o movimento, intimamente vinculado à frase fílmica, leva Handke a escrever o roteiro de *Movimento em falso* (*Falsche Bewegung*), que é uma livre adaptação de *O ano de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Poucos meses depois, esse roteiro tornou-se no quinto longa-metragem dirigido por Wim Wenders, e na segunda das três parcerias entre o diretor e o escritor (Imagem 4). Curiosamente, Handke preferiu escrever diretamente um roteiro cinematográfico, em vez de passar por uma adaptação romanesca para em seguida alcançar o filme. Como se preferisse encontrar a frase fílmica e o movimento do personagem durante a escrita, como se preferisse visualizar as suas frases tais como elas ocorreriam, dentro de um filme. De forma direta, essa aproximação de Handke com *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (Goethe, 2006) revela como a tradição narrativa do *Bildungsroman* estava próxima de suas inquietações⁸.



Imagem 4 – Cenas de *Movimento em falso* (1975), de Wim Wenders e roteiro de Peter Handke. Fonte: Rever Angle.

Juntamente a uma estrutura de *Bildungsroman*, o roteiro (e o filme) *Movimento em Falso* instaura um *road movie* em sua narrativa. Evoca-se, com essa dinâmica, uma experiência singular do sujeito moderno, de novas formações, que reivindicam outras formas de escrita, de dramaturgia e relação estética com o mundo. No entanto, durante todo o roteiro, Wilhelm pergunta-se sobre o papel da escrita no mundo contemporâneo, como se ele mesmo, no movimento da sua fuga, dos seus refúgios e dos seus encontros, forjasse a percepção e a sublimação da sua crise de identidade.

Mais do que físico, o território também alude às materialidades – midiáticas, físicas, os suportes – pelas quais as linguagens se erguem; assim, sair, partir, arriscar-se e abandonar os territórios natais também passaria por uma vontade de jogar-se dentro de outras linguagens. Essa tensão de duas dinâmicas distintas de formação, entre a escrita e a câmera, parece sintetizada na forma como Handke retratou o protagonista no roteiro *Falsche Bewegung* (Handke, 1976). Seu Wilhelm Meister não quer mais ser o homem de teatro, como sonhava o protagonista de Goethe. Tampouco, numa passagem que seria óbvia e direta demais, pretende ser um cineasta ou um *homem de cinema*. O Wilhelm de *Movimento em Falso* sonha em escrever, mas não sabe o que escrever nem como escreveria. Não se trata de um *bloqueio criativo* nem de uma musa fugidia, motes clássicos nos filmes que envolvem escritores e roteiristas, mas de um completo deslocamento do sentido da escrita frente ao mundo objetivo que o cerca, frente aos objetos e a novas experiências. Como se a escrita não gerasse mais uma plenitude e nem fosse mais suficiente, em comparação com outrora, para a formação do indivíduo. Ainda assim, ainda que insuficiente, errático e incompleto, o gesto da escrita seria necessário.

Com *Movimento em Falso*, desfaz-se o sonho de chegar a uma identidade unicamente através da escrita. Isto não quer dizer que a promessa da arte de esboçar um mundo melhor, onde finalmente se possa viver sem alienação, esteja arquivada, excluída de uma vez por todas. Significa apenas que ela não pode se cumprir no estado em que as coisas se encontram (Buchka, 1987, p. 88).

Trata-se, portanto, de uma tensão entre as coisas vistas, num presente imediato e impossível de ser narrado, e as lembranças, ou o isolamento, que seriam modos específicos de representar o mundo por meio da escrita. Não por acaso, o roteiro publicado por Peter Handke sugere um final que representa bem essa ideia – e sintomaticamente está ausente no filme, pois modificado por Wenders. Ao se despedir de Therese e voltar a viajar sozinho, Wilhelm decide partir ao Zugspitze, um dos cumes da Alemanha, onde sua figura projeta-se rumo a um horizonte e a uma paisagem erma, cercada de neve, a qual aponta para um abismo, um penhasco, um novo e incerto rumo. No roteiro de Peter Handke, indicam-se sons de máquinas de escrever, para esta mesma cena, que se justapõem à imagem (Handke, 1976). O momento também é de uma tempestade, é mais afoito, mais agitado e nebuloso do que tal como está no filme. É como se essa tensão entre a formação individual, a imagem e a escrita criasse um momento e um sentido únicos. Como se o impasse da formação de Wilhelm também perpassasse por uma dialética sem síntese entre a palavra e a imagem, a literatura e o cinema, a formação clássica, mais vinculada à cultura letrada, e a contemporânea, talvez vocacionada para uma imersão nas imagens técnicas. Sintomaticamente, esse Wilhelm Meister de Peter Handke não hesita entre o teatro e o mundo dos negócios, mas quer ser um escritor que, ao final – do roteiro e do filme – acaba, no clímax da sua formação, inscrevendo o mundo diante de uma câmera ou, passando, de fato, a transpor as linhas que separam a filmagem da escrita.

***Ekphrasis* entre o Cinema e o Romance**

Se há um ritmo e uma alternância entre frase e imagem também há *ekphrasis*⁹? Seriam os movimentos e a frase fílmica formas de urdir a *ekphrasis* dentro de um jogo de poética, *diegesis* e *mimesis*? Complexas, essas questões conduzem a uma digressão, perigosa, sedutora, necessária, assim como o cotejamento de demais obras de Peter Handke. Direta ou indiretamente, a frase fílmica reverbera, num amálgama de formulações poéticas e dramatúrgicas

mais modernas e, diante desse cenário, torna-se importante um contraste entre as experimentações de Handke – que comumente situam-se entre linguagens e mídias – e algumas concepções mais recentes, ora centradas no teatro, ora abrangendo a arte contemporânea.

Numa das decorrências do que Jacques Rancière (2005) chama como a grande parataxe, emerge, curiosamente, uma frase imagética que é transversal a diversas linguagens, pronta a uma operação conceitual que visa tanto estabelecer e lidar com essa grande parataxe como também propor rupturas. O interessante da concepção de Rancière é como ela incorpora inquietações não representativas que atuam na superfície, na ordem do sensível, mas que também não repousam necessariamente nem na imagem ou tampouco no dizível, na palavra. Transversal, esse estilo de frase imagética seria uma tendência da arte contemporânea:

A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem eu compreendo a união de duas funções a definir esteticamente; ou seja, pela maneira como elas desvinculam a relação representativa do texto à imagem [...]. A imagem, ela, torna-se a força ativa, disruptiva, do salto, esse da mudança de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união dessas duas funções. Ela é a unidade que duplica a força caótica da grande parataxe em força de frase, de continuidade e força de ruptura. Como frase, ela acolhe a força da parataxe repousando diante da sua explosão esquizofrênica. Como imagem ela repousa da sua força disruptiva, o grande sono da exaustão ou o grande êxtase comunitário dos corpos. A frase-imagem retém a força da grande parataxe e se opõe a isso que ela perde dentro da esquizofrenia ou dentro do consenso (Rancière, 2005, p. 56, tradução nossa).

Há, por outro lado, um possível resquício platônico na forma como a frase-imagem de Rancière atua. A ênfase na operação conceitual dessas frases-imagens levaria mais a um novo esforço de decifração do que a uma percepção, em estado cristalino, do acontecimento estético; como se a frase fosse o fio condutor que possibilitasse o sujeito a alcançar os conceitos. Embora aglutinada ao sensível, a frase-imagem conduziria – o espectador, o intérprete, ou o filósofo – a desvendar ideias preanunciadas, que, por sua vez, estimulariam uma política da estética. Em última instância, a frase-imagem se revelaria como a manifestação de ideias, que, ainda que estéticas e sensíveis, seriam transpostas, pela obra, e se comunicariam, atuariam, interagiriam, mas levariam, novamente, a um fluxo de conceitos. Junto com Rancière nos encontraríamos diante de

uma prática de escrita que ocorre antes e depois da cena, da obra. Junto com a frase fílmica de Handke, num contraste, a escrita instala-se durante e é nesse tempo da duração, imprevisível e intrinsecamente caótica, que há uma tentativa de não gerar uma arquitetura prévia de significados e esvaziar – pela anulação de sentidos – as intenções de uma estética da política. É por meio de jogos de linguagem que o encadeamento dessas frases fílmicas cria uma parataxe, uma sobreposição que se mantém tensa e sugere, sem delimitar, posteriormente, os jogos e as possibilidades de significado. As rupturas das frases fílmicas de Handke são prioritariamente éticas e desvendam outra relação, menos teleológica, e de fato aberta, e que despertam um jogo de perguntas ao leitor e ao espectador, prenhes de mistérios. A comparação, em síntese, só é válida para frisar como, em Rancière, a frase é uma porta de entrada para a compreensão da obra. Para Handke, em contraste, a frase e a descrição estão vinculadas a um amplo projeto estético de descrição, vinculado à tradição da *ekphrasis*, o qual visa justamente vislumbrar lampejos de uma dramaturgia fronteira, que se instala, precisa e evasivamente, entre tradições, linguagens e mídias.

Vejamos, contudo, um pouco mais sobre como Handke aproxima-se da *ekphrasis*, para, entre seus experimentos, esboçar sua atualização. Como se percebe, o movimento, na prosa e nas frases fílmicas de Handke, é mais do que errático; é uma forma de transitar entre movimentos e de criar trânsitos entre a palavra e a imagem, uma maneira de transcender fronteiras. Em 1972, Handke publica *Breve carta para um longo adeus*, na qual é narrada a viagem de um personagem pelos Estados Unidos. Nessa época, Handke estava influenciado pela atmosfera pictórica de Edward Hopper, que realça o indivíduo isolado no meio das luzes e das experiências estéticas das cidades norte-americanas. Handke, assim, acaba por criar um misto de falsa novela policial com meio romance de formação, no qual as imagens, a fotografia, os *outdoors* e as notícias de rádio encadeiam as principais sensações captadas pelo protagonista viajante. Na linha seguida pela nossa argumentação, vale a pena ressaltar um trecho desse romance, no qual o narrador entra num cinema e vai assistir a *Young Mr. Lincoln*, de John Ford, um filme que conta a formação de Abraham Lincoln, quando ele ainda era um jovem e desconhecido advogado. A narrativa de Handke nos conduz à própria sessão de cinema e para além dela. Nesse recorte, vale a pena seguir as suas próprias palavras:

A mãe dos dois testemunhara a luta, de um carroção de lona, mas não queria dizer qual dos seus filhos era o assassino. Tinham tentado linchar os dois, mas Lincoln os impedira, lembrando a multidão embriagada, em voz baixa, do que eram, do que poderiam se tornar e do que tinham esquecido. Essa cena, ele parado na escada de madeira diante da prisão, com um pedaço de pau nos braços, ameaçadoramente, não deixava possibilidade de reagir, e durou até se ver que não só os bêbados, mas os atores que representavam os bêbados, escutavam cada vez mais atentamente as palavras de Lincoln, e depois, modificados para sempre, saíram de cena; e sentia-se ao redor, no cinema, os espectadores respirando diferente, e animando-se novamente (Handke, 1985 p. 159).

Esse trecho é claramente um instante passageiro, fugaz e transitório de uma *ekphrasis*, no seu sentido mais clássico e tradicional, na qual se descreve não uma pintura, mas uma cena cinematográfica tal como se uma pintura fosse. Ao descrever esse instante central no filme de Ford, Handke tenta compartilhar não apenas a cena, mas o próprio momento em que a cena foi experimentada; não apenas a sua experiência, mas a própria sensação dos atores, entre os personagens e a vivência da cena. Como se o quadro da cena, a moldura feita pelo próprio cinema, o *tableux-vivant* daquele instante, fosse congelado pelo gesto literário da *ekphrasis*. Embora fundamentada na clássica descrição verbal de uma imagem, essa *ekphrasis* salienta um ponto de vista, um olhar e uma forma de experimentação importante para o autor, o narrador ou o personagem. Trata-se, talvez, de uma *ekphrasis* intimamente relacionada ao que Heffernan denomina literatura pós-moderna, na qual a experiência do olhar é central para realizar o trânsito entre as pinturas e a literatura.

Há algo novo na *ekphrasis* [...]. A primeira poesia de *ekphrasis* representa o estado mental do poeta, ainda que de forma indireta. Apenas ocasionalmente o poeta diz, de forma mais explícita, o que ele sente sobre uma obra de arte [...]. O poema de Ashbery (com o título de *Self-portrait*) faz de forma explícita o que toda *ekphrasis* requer e implica: a experiência do observador, a pressão dessa experiência no seu ou na sua interpretação da obra de arte (Heffernan, 2004, p. 182-183, tradução nossa).

Seguindo a trajetória em *Breve carta para um longo adeus*, aquela mesma cena de *Young Mr. Lincoln* é literariamente ampliada e torna-se central na diluída narrativa de Handke. O filme de Ford permitiu ao protagonista do romance penetrar e descobrir uma essência da América. Não por acaso, toda a trajetória do narrador culmina num encontro com o cineasta John Ford, onde uma figura real adentra a ficção. Indo, assim, além das molduras da descrição de

uma cena, por meio de cenas que circundam um filme, acabam-se sugerindo outras narrativas, outras imagens. O personagem de Handke guia-se pelas paisagens de Hopper e Ford, paisagens românticas e melancólicas, pois perdidas, dissipadas, e tenta, ainda assim, criar, nesse cenário que lhe escapa, as suas próprias imagens. Essa dinâmica pode ser bem percebida no trecho abaixo, no qual a força da presença de Ford parece ser a meta dessa descrição.

Ele [John Ford] nos levou a seus aposentos e apontou para a pilha de roteiros de filmes que ainda lhe enviavam.

– Entre eles há belas histórias, simples e claras. Precisamos dessas histórias. – Sua mulher estava parada atrás de nós, na porta; ele olhou para trás, para ela, que sorriu. A criada trouxe-lhe um café num caneco de alumínio e ele bebeu, cabeça erguida, tufo de pêlos brancos saindo das orelhas, a outra mão apoiada no quadril. Sua mulher aproximou-se e apontou as fotos na parede: numa delas, John Ford filmando, numa cadeira de diretor, em formato de X, no rosto uma máscara protetora contra picadas de abelhas. Ao lado dele, algumas pessoas, de pé ou sentadas, com as mesmas máscaras, a seus pés um cão de orelhas caídas; na outra foto, ele acabara o filme, ajoelhava-se sobre uma perna, segurava o tripé, os atores o rodeavam, cabeças inclinadas em sua direção, um com a mão na câmera como se a acariciasse.

– Foi no dia em que terminamos *The Iron Horse* – disse John Ford. – Participou dele uma jovem atriz que chorava o tempo todo. Quando parava de chorar, limpávamos as lágrimas, aí ela se lembrava da sua dor e começava de novo.

Ele olhou para a janela, seguimos seu olhar: vimos uma colina coberta de relva e arbustos em flor; uma vereda levava em serpentinas até o cimo, rodeando a colina.

– Não há veredas na América, só estradas – disse John Ford. – Mandei fazer essa vereda porque gosto de caminhar ao ar livre (Handke, 1985, p. 195-196).

Há, nessa passagem, o encaminhamento da narrativa para duas imagens bem sintomáticas. Handke, primeiramente, nos conduz para uma foto pendurada na parede, a qual remeteria a um momento em que Ford filmou *The iron horse* (1924), e o cineasta, ao perceber essa condução do olhar, narra um pouco os bastidores que circundaram aquele instante. Aos poucos, o trecho conduz para o olhar de Ford, que observa a paisagem, pela janela, e vê algo se mexendo lá fora, o que o leva à frase sobre as estradas dos Estados Unidos. No entanto, é por meio dessas imagens que Handke exerce uma força retórica e ficcional da presença de Ford, como se o seu índice real, como cineasta, esteta da imagem e

das paisagens, estivesse atrelado à própria força da imagem de fazer ver, de fazer crer.

O final de *Breve carta para um longo adeus* remete a uma forma de aparição visual, fantasmática, que, na carreira literária de Peter Handke, será trabalhada com mais minúcia na sua produção dos anos 1980, assim como em sua dramaturgia mais recente. Nesse romance, portanto, temos um encontro entre a narrativa, a *diegesis* e a *ekphrasis*, quando a própria imagem surge, autônoma, coloca-se em frente aos olhos do personagem e é, retoricamente, sugerida ao leitor. Essa preocupação em depurar e inserir a imagem por meio dela própria também seria uma forma de afastar-se da tradição mimética na literatura ocidental, já que se busca menos uma reprodução de um evento do que um instante de fabulação literário visual, o qual ele mesmo revela-se como um evento. Nesse sentido, o caminho de Handke oscila ora entre a negação da ilusão da imagem, ora numa preocupação em trazer algum efeito redentor e mesmo sublime da experiência fenomenológica do olhar.

A Escrita como Presença: da autopoiesis à dramaturgia intermedial

De forma peculiar, a obra dramaturgic e literária de Peter Handke acaba compartilhando de inquietações e tradições distintas, que lidam, frontal ou sinuosamente, com o fenômeno da *ekphrasis*. Seja pela recusa da imagem, seja pelo ato de retirar a palavra – como fazem a escultura e o grito mudo de Laocoonte, seja pelas metamorfoses do ouvinte em espectador, pelas pinturas de Hopper, pelos filmes de Ford ou ainda pelas paisagens dos seus ensaios e romances – as *ekphrasis* de Peter Handke buscam reavivar uma rota de transformação que combina a palavra, a oralidade e molduras visuais. São *flashes* de *ekphrasis* que pululam entre falas, frases, pinturas, filmes, espaços, paisagens, cidades. Trata-se, talvez, de um gesto programático, na sua feição de fábula, que projeta cenas nas telas que são as memórias individuais dos leitores, ouvintes e espectadores.

Em um passo além, constata-se que a *ekphrasis*, nessa primeira fase de Handke, é um gesto transversal da sua escrita que acaba coligando-se à frase fílmica, aos movimentos, à mágica do espectador. Indiferente às fronteiras das mídias e das tradições dos gêneros poéticos ou narrativos, a *ekphrasis* é o fio condutor de um movimento incessante, errático e que não possui nenhuma meta exata. Embora discreta e de forma latente, a *ekphrasis* permitirá a Handke

deslocar a sua escrita, revê-la, formá-la enquanto se forma; permitirá que ele veja a si mesmo enquanto escreve; que ele, enquanto roteirista e cineasta, veja-se como escritor; que ele, como escritor, perceba-se como um cinéfilo, um *moviegoer*, um sujeito que, diante da imagem cinematográfica, espelha-se e revigora uma tradição da oratória greco-romana. Incerto, o tempo da formação projeta-se e desdobra-se como o instante da transformação.

No entanto, há algo mais. Em ato, o escritor não se dissimula, mas passa a escrever no tempo presente, junto à leitura, ao espetáculo, aos deleites dos espectadores. Dentro de um amplo panorama da estética da performance, a *autopoiesis* salienta justamente esse momento em que a atuação chama a atenção para si mesma, em que o ator é responsável pelas sensações dramáticas, mas também esse instante, em que a cena transforma-se em evidência de si mesma, precisa, para reverberar diretamente no espectador. A *autopoiesis* não articula ações vinculadas a um drama, mas o instante em que a cena emerge e transfigura-se, entre o espectador e a plateia. Mais do que um ato reflexivo, de meta-teatro ou metalinguagem, a *autopoiesis* evidencia as situações em que corpos e presenças transfiguram-se em sensações plenas. Arriscamos uma síntese: a *autopoiesis* seria uma poética da transformação – evidente em si mesma, uma metamorfose cristalina, nula, não catártica.

A condição para uma permanente atenção, como ocorre na encenação de surgimento e emergência, representam e pelo menos defendem feitos não-ordinários e excepcionais. A experiência, vinda dessa emergência e autopoiesis, e da permissão de um feedback, corresponde, por outro lado, a muitas experiências do nosso dia a dia (Fischer-Lichte, 2004, p. 292, tradução nossa).

A *autopoiesis* estaria, portanto, lidando com uma forma de evidência da presença do processo cênico, a qual, paradoxalmente, não almejaria obter uma reflexão sobre a linguagem, mas, apenas, rerepresentá-la, reencená-la, distinta e discretamente. Ao transpor a *autopoiesis* do palco à prosa – e da prosa à tela – Handke joga luzes justamente nas instâncias da escrita, não, mais uma vez, como uma metalinguagem – que seria um discurso *sobre* a linguagem, mas convida o leitor e o espectador para, juntos, *pari passu*, minimizarem a distância entre a escrita e a leitura e, num processo de compartilhamento de sentidos, aberto, observarem a emergência que ocorre entre a filmagem e o ‘trabalho do espectador’. A *autopoiesis* e a emergência salientam, assim, os pilares de uma escrita chamada de pós-dramática, na qual o instante da escrita, da leitura, da

cena e da visibilidade adquire um fluxo vivo e pulsante entre os corpos, a mídia e a apreensão do evento. Não há um enredo, anterior; tampouco um significado, *a posteriori*, que impulsiona uma interpretação simbólica. Há, somente, o instante em que a escrita, a cena e a imagem acontecem.

No seu conjunto, a obra de Peter Handke, sobretudo na primeira fase, concretiza um amplo projeto de uma dramaturgia intermedial¹⁰. Trata-se, nesse viés, de uma forma de escrita ampla, geral, irrestrita, que não hierarquiza entre diferentes linguagens. Em Handke, a intermedialidade acontece menos como um processo comparativo, ou mesmo analítico, mas como um ato estético, uma espécie de remediação¹¹, na qual a própria escrita reinventa-se ao transpassar as fronteiras de diferentes materialidades, suportes, linguagens e tradições de expressões estéticas. Ao constatar o colapso e a impotência de um projeto realista, Handke coloca a própria escrita na fronteira, no átrio e, assim, distante de *schematas* entre personagens, enredos e dramas pré-concebidos, flagra uma potente zona de fricção. É na fronteira que sua escritura emerge. É na fronteira que o pendor e os vícios de uma certa escrita *literária e dramática* se esfacelam. As frases fílmicas, portanto, transformam-se na primeira transposição de uma sintaxe midiática específica, como é o cinema, as formas clássicas do teatro e do romance. Dali em diante, a escrita não está mais em crise, mas instala-se entre as fronteiras midiáticas de uma crise que aponta para novos horizontes. Escrever entre, dentro, por e contra certas mídias tornou-se um desafio inerente a qualquer escritor contemporâneo, o qual, essa primeira fase da obra de Handke, sabe traduzir com rara argúcia.

Notas

- ¹ Peter Handke assinou o roteiro de três filmes de Wim Wenders. São eles: *O medo do goleiro diante do pênalti* (1971), *Movimento em falso* (1975) e *Asas do desejo* (1986). No final de 2014, o produtor Paulo Branco anunciou que filmará, junto com Wim Wenders, a adaptação da peça *Die schonen Tagen in Aranjuez*, que também é de autoria de Peter Handke. Quando esse filme for lançado, ele concretizará o quarto filme da parceria dos dois artistas alemães. Sobre a bibliografia dessa colaboração ver Brady e Leal (2011), Malaguti (2008), Aventi (2004) e Buchka (1987).

- 2 Sobre as relações entre os jogos de linguagem, na concepção da filosofia de Ludwig Wittgenstein, e a literatura, ver a obra de Perloff (1996). No seu retrospecto de uma literatura moderna calcada na parataxe e na gramática dos jogos de linguagem, Perloff observa como certos escritores alemães e austríacos, de Ingeborg Bachman, Thomas Bernhard e Peter Handke, foram influenciados pelos conceitos de Wittgenstein numa aposta estética que visa criar sentido sensível no intervalo entre as suas proposições lógico e poéticas.
- 3 Com pouco mais de vinte e dois anos, Handke, convidado pelo seu editor Siegfried Unseld, participa da reunião do *Gruppe 47* em Princeton, nos Estados Unidos, e causa polêmica ao denunciar os escritores e romancistas ali reunidos como representantes de uma escrita que padeceria de uma impotência descritiva. Incisiva, a crítica ganha mais do que a manchete dos jornais e as páginas das revistas literárias da época, ela também levou Handke a produzir uma série de ensaios, peças, e reflexões públicas que traduzem e interagem com um projeto estético extremamente coerente, os quais refletem, precisamente, nosso recorte analítico neste artigo. Boa parte desses ensaios e dessa polêmica podem ser encontrados em Handke (1971a).
- 4 Handke comenta essa relação entre oralidade e silêncio na sua dramaturgia em trechos das quatro entrevistas dadas a Thomas Oberender. Ver Oberender (2014).
- 5 Sobre a relação entre o cinema novo alemão e a televisão pública alemã ver a introdução de Elsaesser (1989).
- 6 Paralelamente à sua carreira como escritor, Peter Handke dirigiu, desde os anos 1970, quatro longa-metragens. São eles: *Chronik der laufenden Ereignisse*, *A mulher canhota* (1978), *Das Mal des Todes* (1985) e *A ausência* (1993). Sobre a produção cinematográfica de Handke ver Struck (2013).
- 7 Mais concentrado em analisar o cinema mudo e a consolidação das taxonomias caras à linguagem do cinema clássico, Deleuze ressalta, no conceito de imagem-movimento, as lógicas do sentido que foram historicamente sendo estabelecidas entre os planos e os quadros. Nelas, o tempo torna-se um elemento abstrato. Ver Deleuze (1985). No caso do Handke o movimento é mais físico, espacial e territorial e remete às sutis mudanças da dramaturgia, da narrativa e do personagem.
- 8 *Bildungsromane* são obras que incitam personagem e leitor a movimentações. Há um deslocamento externo, do corpo no espaço, e uma introspecção do protagonista, do sujeito num tempo histórico, ou numa cronologia geológica, biológica e psicológica. Não por acaso, o aprendizado prático de Wilhelm, ainda no romance

de Goethe, eclode no decorrer de uma viagem. No tempo de uma trajetória, portanto, entre a partida, o percurso e num ciclo sem regresso, Wilhelm conhece lugares, pessoas e experimenta situações que o conduzem ao aprendizado. Direta ou indiretamente, romances de formação estão ligados a experiências dos indivíduos, personagens e sujeitos.

- ⁹ Amplo e dinâmico, o conceito de *ekphrasis* revela-se como uma prática estética desde a antiguidade, que visa descrever entre linguagens, da visual à oral, da escrita à imagem, sendo que o debate sobre *Ut pictura poesis*, no Laocoonte de Lessing é seu instante mais conhecido. Compartilhamos uma tentativa de síntese desse conceito a partir de um dos seus principais estudiosos. “Que generalização é possível ou plausível diante dessa abundância poética? Posso, primeiramente, sugerir que se repetem os aspectos básicos que encontramos da *ekphrasis* de Homero em diante: a conversão de uma pose fixa e de um gesto a uma narrativa, a vocalização prosopopeica da imagem muda, as fricções representativas entre o meio significante e o objeto significado, e, acima de tudo, o poder – a paragoné – entre a imagem e a palavra” (Heffernan, 2004, p. 136, tradução nossa). Na nossa argumentação e interpretação, a *ekphrasis* torna-se uma aposta estética essencial no projeto de Handke e é ela que nos conduzirá à sua dramaturgia intermedial.
- ¹⁰ Sobre a diferença entre intermedialidade e intertextualidade nos alinhamos à distinção feita por Adalberto Müller, na qual ele afirma: “No que concerne ao domínio da intertextualidade, a diferença dos estudos de intermedialidade está, ao meu ver, relacionada a uma mudança de paradigma importante nos últimos anos. O conceito de intertextualidade parece-me estar ligado a uma vertente do pensamento, sobretudo francês, derivado da Linguística saussureana, em que o paradigma central é a relação de significação, e os termos essenciais são o signo, o discurso, o texto. Trata-se, a meu ver, de um paradigma essencialmente ligado a questões de linguagem, quando não à cultura do livro. Ora, para a teoria da mídia, o livro – e conseqüentemente tudo o que a ele se relaciona, inclusive a literatura – é apenas uma etapa da história das mídias. Dentro desse paradigma, nem o livro, e, o que é mais, nem a linguagem (nem o *linguistic turn* da filosofia de Heidegger ou de Wittgenstein), ocupam um lugar central” (Müller, 2012, p. 169-170).
- ¹¹ Sobre o conceito de *remediation* ver Bolter e Grusin (2000), sobretudo as etapas e os processos de *Immediacy* e *Hypermediacy*, nos quais a remediação é compreendida como um processo de atualização, tradução e transformação da mídia e do sentido original.

Referências

- AVENTI, Carlo. **Mit der Augen des richtigen Wortes**: Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes. Remscheid: Gardez, 2004.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BRADY, Martin; LEAL, Joanne. **Wim Wenders and Peter Handke**: collaboration, adaptation, recomposition. New York: Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften, 2011.
- BUCHKA, Peter. **Olhos não se compram**: Wim Wenders e seus filmes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CORRIGAN, Timothy. The tensions of translations: Handke's left-handed Woman (1977). In: RENTSCHLER, Eric (Ed.). **German Film and Literature**: adaptations and transformations. New York; London: Routledge, 1986.
- DELEUZE, Gilles Deleuze. **Cinema**: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- ELSAESSER, Thomas. **New German Cinema**. A history. New Jersey: Rutgers University Press, 1989.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Ästhetik des Performativen**. Frankfurt: Suhrkamp, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang. **Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HANDKE, Peter. **Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.
- HANDKE, Peter. **Wind und Meer**: Vier Horspiele. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
- HANDKE, Peter. **Peter Handke**: Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971a.
- HANDKE, Peter. **Chronik der laufenden Ereignisse**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971b.
- HANDKE, Peter. **Falsche Bewegung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- HANDKE, Peter. **Breve Carta para um Longo Adeus**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HANDKE, Peter. **O Medo do Goleiro Diante do Pênalti**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- HANDKE, Peter. **Kaspar and Other Plays**. New York: Hill and Wang, 2000.
- HANDKE, Peter. **The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick**: a novel. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- HANDKE, Peter. **Short Letter, Long Farwell**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- HANDKE, Peter. **Peças Faladas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HEFFERNAN, James A. W. **Museum of Words**: the poetic of *Ekphrasis* from Homer to Ashbery. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- MALAGUTI, Simone. **Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.
- MICTHELL, W. J. **Picture Theory**: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- MÜLLER, Adalberto. **Linhas Imaginárias**: poesia, mídia e cinema. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- OBERENDER, Thomas. **Nebeneingang oder Haupteingang?** Gespräche über 50 Jahre Schreiben fürs Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp Spectaculum, 2014.
- PERLOFF, Marjorie. **Wittgenstein's Ladder**: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary. London: The University of Chicago Press, 1996.
- RANCIERE, Jacques. **L'Espace des Mots**: de Mallarmé à Broodthaers. Nantes: Musée des Beaux Artes, 2005.
- STRUCK, Lothar. **Der Geruch der Filme**: Peter Handke und das Kino. Miltitz: Mirabilis Verlag, 2013.

Pablo Gonçalves é professor adjunto da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, UnB. Realizada na Alemanha e na Áustria, sua pesquisa de doutorado aborda as relações intermediárias entre literatura, teatro e cinema, a partir das obras produzidas pelos roteiristas de cinema e é autor do livro *O Cinema como Refúgio da Escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders* (Annablume, 2016).

E-mail: pablogoncalo@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 11 de abril de 2016

Aceito em 22 de outubro de 2016