

CRIMES DE AUTOR – A MORTE METAFORIZADA DOS SUJEITOS DA ESCRITA.

Nara Marques Soares

Sob a neblina da serra, no alto de uma montanha no interior da França, um homem e uma menina saem para uma inocente pescaria. Cantam uma música e suas vozes tentam abafar os gritos de um porco sendo sacrificado. A neblina aumenta e a mãe da menina começa a perder a paciência, na espera pela volta de sua filha e de seu noivo fictício: um homem que conheceu um dia antes. O desespero bate mais forte, ao perceber que deixou sua filha ir para um lugar isolado em companhia deste total estranho. A noite começa a cair e sentimos o mesmo desespero: o estranho não é o noivo, nem o professor desaparecido, nem o escritor confesso. Também não sabemos quem ele é. Entre a tensão e o mistério, passamos a ter certeza de que ele é o mágico serial killer que fugiu da prisão. Prevemos a morte da menina. Quando eles voltam cheios de peixes, já não sabemos mais de nada. Somente que aquele foi o momento mais tenso do filme *Crimes de Autor* (de Claude Lelouch, 2007), e que a neblina contínua não envolve apenas os personagens, mas a história que está sendo contada, ressaltando o mistério em torno daquele estranho homem e das histórias desconexas mostradas até chegar ali, na casa da montanha.

A partir daí, na descida da montanha, conhecemos a verdadeira identidade do personagem: sua imagem fantasmagórica se explica. Ele é o *ghostwriter* de uma escritora famosa por dois *bestsellers*. E sua história de escritor camuflado e conflituoso começa a fazer sentido, sendo enfim contada.

Em *Morte na Tarde*, Ernest Hemingway nos apresenta uma teoria sobre a escrita, que pode vir a sugerir o oposto de *Crimes de Autor*. Ao comentar a experiência que todo escritor deve ter ao escrever, Hemingway formula o que ficou conhecido entre escritores como a Teoria do Iceberg. Seria algo útil, como uma trava da tagarelice: a medida do que se deve contar e do que se deve ocultar. Ele nos diz:

Se um escritor em prosa tem conhecimento suficiente sobre aquilo que escreve, pode silenciar coisas que conhece, e o leitor, se o escritor escreve com suficiente verdade, terá destas coisas uma impressão tão forte como se o escritor as tivesse expressado. A dignidade de movimentos de um iceberg se deve a que somente um oitavo de sua massa aparece sobre a água. Um escritor que omite certas coisas porque não as conhece não faz mais que deixar lacunas no que escreve.

(*Morte na Tarde*. Ernest Hemingway)

Hemingway sugere que o escritor saiba cem por cento sobre seus personagens e sobre suas histórias, mas que deixe a mostra apenas o necessário para a leitura. Oculte principalmente suas experiências enquanto escritor e deixe aos leitores as descobertas sobre a narrativa e os personagens.

No filme *Crimes de Autor*, como numa imagem clichê das montanhas de calendários, a base toda é posta a mostra. Enquanto o cume é coberto pela neve ou neblina espessa. O que deveria estar submerso no iceberg, aqui se põe a mostra pela metaficção. Uma série de experiências, personagens, situações, conflitos que levam o escritor a ter idéias e experiências próprias para escrever o livro. Com o detalhe de que

o conteúdo do livro não nos é contado. A história a que estamos assistindo, não necessariamente é a mesma que o escritor escreve. Pois não temos acesso a esta obra, que dá origem ao terceiro livro, outro eventual *bestseller*. Esta permanece em segredo. Oculta para nós leitores. Só o vemos escrevendo e fazendo pesquisas. O que é contado é a série de experiências e idéias que ele teve para executá-la.

A sugestão é pensar que o conhecimento maior do escritor não é apenas sobre seus personagens e a história que irá narrar, mas sobre a própria experiência da escrita. Para Hemingway, mostrar esta experiência seria demonstração de esnobismo ao leitor. A experiência da criação deveria ser uma das principais coisas a ficarem submersas no texto de ficção.

Mas teorias como esta de Hemingway falam para um público de estudos literários. Aos estudos sobre o discurso, esta “experiência” é fundamental para aprofundamento sobre os muitos sujeitos da escrita. Diante disto temos inúmeras pesquisas e análises de pós-escritos, trabalhos de composições: a fala do próprio escritor sobre aquilo que faz a sua obra. Sobre a sua passagem de sujeito não-escritor para escritor.

Em *Espaço literário*, Blanchot se questiona sobre o que seria a tal “experiência” do escritor e da criação:

Temos aqui duas respostas. Os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se concretiza na seriedade e no trabalho da vida. Para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida. Depois, a outra resposta: para escrever um só verso é preciso ter esgotado a arte, ter esgotado a vida na busca da arte. Essas duas respostas possuem em comum a idéia de que a arte é experiência, porque é uma pesquisa, não indeterminada mas determinada por sua indeterminação, e que passa pela totalidade da vida, mesmo que pareça ignorar a vida. (Blanchot, p. 85)

Neste filme, *Crimes de Autor*, assim como em outros que comentarei a seguir, o texto apresenta explicitamente a experiência do escritor, o que deveria em narrativas tradicionais estar submerso. Assim estas narrativas de ficção perpassam a própria experiência da criação e da escrita, metaforizada em personagens que estão sempre em busca da sobrevivência, não apenas na narrativa mas, para além dela, no próprio discurso literário. Através da morte metaforizada destes sujeitos da escrita, a experiência é a própria morte do sujeito que escreve. Aquela experiência imediata e determinada à vida: a sua própria morte. “O esgotamento da vida em busca da arte”. Como diria Blanchot,

Escrever para poder morrer – morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término. (Blanchot, p. 90)

1. A experiência da morte

Trago para o debate, além de *Crimes de Autor*, mais dois filmes que, não casualmente, ao falar da criação, tornam seus personagens escritores expostos à morte. São eles: *As horas* (de Stephen Daldry, 2002) e *Mais estranho que a ficção* (de Marc Forster, 2006). Em todos os três, há o desenvolvimento das tramas com a relação conflituosa entre autor, escritor, leitor e personagem. Aparecem ainda outras figuras em conflito, como o biógrafo, o *ghostwriter*, o teórico da literatura etc.

Este conflito está ligado às brigas teóricas pelo poder sobre o texto e sobre a criação, manifestado (o conflito) pelas mortes iminentes de alguns destes sujeitos. Nestes filmes a morte (da autoridade sobre o texto) não se nos apresenta apenas como em simples biografias ou pós-escritos de sujeitos envolvidos na escrita de ficção (textos que serviram de base para análise de várias teorias sobre a criação). Mais do que isso, eles partem já das idéias e debates teóricos sobre a criação e a autoria literárias e trazem estas teorias dentro do próprio discurso. Por trás destas narrativas metaficcionais, estes sujeitos entram então em conflito com a tradição em torno de algumas fronteiras já rompidas por teorias de Blanchot, Barthes e Foucault.

O grau de complexidade de cada um desses três filmes é dado pelo tratamento ao discurso da autoria e à idéia da morte na escrita. Complexidade esta, ligada às relações conflituosas entre os sujeitos e suas experiências.

Talvez o mais simples seja *Mais estranho que a ficção*, onde o conflito se dá praticamente entre personagem (Will Ferrell) e escritora (Emma Thompson). O personagem escuta a narração sendo desenvolvida e percebe que a escritora está tentando encontrar a morte mais adequada para ele. A história poderia ser resumida por esta busca do personagem pela sobrevivência à morte anunciada pela escritora. Mas o texto nos abre outra possibilidade de leitura, centrada na escritora, que procura o afastamento e tenta vivenciar a morte e assim adaptá-la à escrita. Ela anda pelas ruas à procura desta morte ideal para o personagem que, ao passar a ouvi-la, deixa de ser um simples personagem. Ele adquire a função de leitor. Procura por um professor de teoria literária (Dustin Hoffman), e ambos começam a tentar interpretar as características da escritora: seu perfil pelo estilo. A experiência da escritora é atravessada por este corte no texto. Uma interrupção em sua fala sobre morte. Frente a frente com seu personagem, ela se vê destituída de sua intenção de matá-lo. Não seria então propício lembrar Roland Barthes? “O nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”.

Em *As horas*, o grau de complexidade é bem maior. Temos Virgínia Woolf, também afastada do convívio social de Londres, e vivendo uma crise por este afastamento. Ela escreve sobre um dia de vida de Ms Dalloway, que irá culminar na morte do amigo homenageado. No filme, o jogo das histórias paralelas aponta a complexidade desta experiência da morte, principalmente a do sujeito que escreve, a personagem Virgínia (Nicole Kidman) no ato da escrita. Contada em três tempos, estas experiências se misturam à vida de mais duas mulheres. O que Virgínia está escrevendo se entrecruza com duas outras histórias futuras: a de uma dona de casa nos anos 50 (Julianne Moore) que tenta fazer um bolo para o aniversário do marido e a de uma mulher de nossos dias (Meryl Streep) que quer homenagear um amigo escritor e portador do vírus da Aids (Ed Harris): não coincidentemente filho da dona de casa dos anos 50.

A terceira história (a que se passa no presente) é nitidamente uma adaptação do texto *Ms Dalloway*, e apresenta a relação entre escritora e personagens. O que chama mais a atenção é o atravessamento da segunda história, a da dona de casa. Pela conexão de discursos, a dona de casa poderia ser a correspondência futura com Virgínia. Aquela Outra Virgínia, também insatisfeita com o casamento, vivendo conflitos homossexuais, obrigada a participar de uma sociedade da qual não se sente fazendo parte. Enquanto uma escreve o livro, a outra lê. Enquanto uma pensa em matar o personagem, a outra opta por mantê-lo vivo (o filho que inevitavelmente irá morrer no final, já adulto). Enquanto uma experimenta o suicídio, mas não tem coragem para efetuar-lo, a outra vive até as últimas consequências a morte, morrendo por suicídio – submersa em um rio.

A experiência da morte se dá quando a personagem escritora Virgínia Woolf decide que precisa matar algum de seus personagens, mas não quer que seja Ms. Dalloway. Resolve então matar o amigo de Ms Dalloway, que já tem a morte anunciada pelo HIV positivo e só a antecipa pelo suicídio.

Interessante reparar que a dona de casa foge do passado, ou da narrativa passada. Ela que era leitora de Virgínia Woolf abandona o filho pois não tem o poder para matá-lo. Quem irá matá-lo é a escritora.

Em *Crimes de Autor* as diferenças são marcadas pelas referências conceituais entre escritor e autor. Neste filme o sujeito que escreve (Dominique Pinon) vive no anonimato, pois escreve para o Outro, não-escritor, se tornar autor. A história muda no momento em que ele reivindica a função-autor sobre a narrativa. O filme deixa claro que a suposta autora (Fanny Ardant) apenas cumpre a função social da autoria, participando de festas, palestras, noites de autógrafos, programas de TV. Até que o *ghostwriter*, aquele que até agora esteve à margem da autoria, torna pública sua autoridade sobre os escritos.

Ao sair na imprensa a verdade sobre a autoria dos três livros, a autora perde sua função e se mata. Existe aqui algo que lembra a profecia de Harry Potter: “nenhum poderá viver, enquanto o outro sobreviver”. Pois, ao final das contas, o autor só existe através da morte do escritor, e o inverso também é verdadeiro. No filme não se trata apenas de uma questão de direitos autorais perante as leis da justiça comum. Mas algo mais profundo que se encontra na experiência da própria morte. Daquele que morre para poder escrever e daquele que escreve para morrer.

Ainda em *Crimes de autor*, a personagem Hughette (Audrey Dana) é cúmplice do escritor e não da autora. Ela exerce a função de ser a única testemunha da experiência vivida pelo escritor. Ao final do filme há um diálogo entre escritor e personagem em que ambos assumem a responsabilidade: “Fomos nós quem a matamos!”

2. Saber morrer: a experiência do suicida

Nesses três filmes há algo que vai além da simples experiência da morte pela teoria. É que nesta experiência, o escritor se aproxima de uma possibilidade, que denota o poder da própria morte, do auto-aniquilamento. Não se trata apenas de pensar a morte no papel, na teoria. Mas de trazê-la ao discurso prático: ao antecipar o inevitável da vida, que está sendo experimentado no texto. Criar personagens pode também significar ter poder de matá-los. Acabar uma obra pode também significar o poder de matar-se

enquanto escritor. Esta é a experiência do suicida. Aquele que tenta acabar com o mistério da vida. Escrever passa a ser também saber morrer.

Temos nestes três filmes esta experiência além da morte fictícia: o desejo, o poder e o controle sobre a morte.

Em *Mais estranho que a ficção* a escritora tenta vivenciar a morte em um salto de um prédio que a princípio parece ser real. Logo em seguida a cena mostra que ela está saltando de uma mesa. Apenas testando a sensação do suicídio.

Em *As horas*, o início já apresenta o suicídio da escritora Virgínia Woolf. Mas este suicídio é transposto para o personagem-escritor. Ele já está jurado de morte desde o início pela doença, mas não satisfeito com o fato de ser apenas vítima de algo fora de seu poder, mata-se antes, pulando da janela de seu prédio.

Em *Crimes de Autor*, o começo em *in media res* já nos apresenta o conflito: a autora dá depoimento sobre a morte do escritor. Só depois iremos entender que o escritor forjou sua própria morte para que a culpa recaísse sobre a autora. Resolvido o suposto assassinato do escritor, a autora não agüenta ser destituída da função-autor e pula da clarabóia da delegacia. Mais uma vez há o suicídio.

Segundo Blanchot:

Há no suicídio uma notável intenção de abolir o futuro como mistério da morte: de certo modo, matar-se é querer que o futuro seja sem segredo, para torná-lo claro e legível, para que deixe de ser a obscura reserva da morte indecifrável. (Blanchot, p.101)

Estes suicídios vão além do escritor escrevendo a sua própria morte. Eles trazem no discurso o anúncio da única possibilidade da obra: é preciso que o “eu” morra para o escrito começar a fazer sentido.

Barthes diria:

A escrita é a destruição de qualquer voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (Barthes, 49)

Não existe aqui mais o pensamento do escritor humanista da imortalidade da e na obra. Muito pelo contrário, nesta experiência da escrita é que se inicia o processo de perda do sujeito que escreve. Não é ele quem lhe dá origem, mas a sua perda de identidade, o seu afastamento até a sua morte é que inicia o “claro e legível” do futuro. Quando o “autor morre, a escrita começa” (Barthes, p.49).

E a sugestão do suicídio torna-se o extremo, a marca do final desta experiência: o exato momento em que realmente a escrita inicia e se torna possível.

Para finalizar, este trabalho é apenas a pontinha de um iceberg de um campo de estudo que ainda possui muitas possibilidades submersas. Entre outras coisas, penso ser importante pesquisar mais a fundo este interesse do cinema nos últimos anos em trazer à tona esta experiência da morte dos sujeitos da escrita. Principalmente por se afastar do suporte do livro: aquele objeto do desejo do autor.

Referências

BARTHES, R. **A morte do autor**. In: **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BLANCHOT, M. **A Obra e o espaço da morte**. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

HEMINGWAY, E. **Muerte en la tarde**. Espanha: Planeta, 1993.

Filmes:

As horas (*The Hours*, EUA, 2002). Direção de Stephen Daldry, roteiro de David Hare, a partir de romance de Michael Cunningham. Com Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep.

Crimes de Autor (*Roman de Gare*, França, 2007). Direção e roteiro de Claude Lelouch. Com Dominique Pinon, Fanny Ardant, Audrey Dana.

Mais estranho que a ficção (*Stranger than Fiction*, EUA, 2006). Direção de Marc Forster. Roteiro de Zach Helm. Com Will Ferrell, Emma Thompson, Dustin Hoffman.