



As espirais dos arquivos: *Lento retorno* e as paisagens de um filme sem telas¹

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Resumo: O artigo apresenta, descreve e analisa o roteiro do filme *Lento retorno*, de Wim Wenders, que foi escrito em 1982 e nunca foi filmado. A obra é a adaptação homônima de uma tetralogia escrita por Peter Handke e representa uma guinada numa estética das paisagens, tanto na obra daquele cineasta alemão como na do escritor austríaco. Do roteiro, retiram-se aspectos temáticos, estéticos e dramáticos que permearam outros filmes e livros de ambos os artistas. Inspirada pelas recentes pesquisas do *screenwriting studies*, a segunda parte do artigo ensaia compreender o roteiro como protoarquivo de um filme potente. Um arquivo, tal como concebido por Jacques Derrida, também aponta para o futuro e, dentro dessa perspectiva, os roteiros não filmados anunciarão aspectos espectrais de uma história do cinema.

Palavras-chave: roteiro, arquivo, Wim Wenders, Peter Handke, Cinema Novo alemão, literatura alemã.

Abstract: Archives and spirals: Slow homecoming, the film that does (not) exist - The paper presents, describes and analyzes the screenplay entitled *Slow homecoming*, by Wim Wenders, which was written in 1982 and has never been filmed. The work is an adaptation of the homonymous tetralogy by Peter Handke and represents a shift in landscape aesthetics, both in film and literature. This work led me to ask more specific questions about the role of the script in narratives that make up a certain history of cinema. Furthermore, I gradually discovered the meaning and value of a script, whether historical or narrative, for a nonexistent film. The script is defined as an archive, as conceived by Jacques Derrida, who also points to the future and might announce spectral aspects of film history.

Keywords: screenplay, archive, Wim Wenders, Peter Handke, New German cinema, German literature.

No decorrer da nossa pesquisa sobre a colaboração entre o escritor Peter Handke e o cineasta Wim Wenders, encontramos um roteiro que não foi filmado e talvez esse tenha

¹ Este texto foi anteriormente apresentado na XXIV Compós, em Brasília, 2015, no GT Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual.

sido o motivo por que não foi analisado na bibliografia acadêmica sobre essa parceria². Trata-se de *Lento retorno* (*Langsame Heimkehr*), que, em 1982, Wim Wenders escreveu sozinho, adaptando a obra homônima de Peter Handke. Esse “achado” – com essa ausência de interpretações – nos levou a perguntas mais específicas em relação ao papel de um roteiro não filmado – ou de uma genealogia de “roteiros invisíveis” – dentro da narrativa que compõe certa história do cinema. Para além dessa constatação, fomos pouco a pouco conduzidos sobre o que significaria e qual seria o valor de um roteiro como um arquivo, histórico ou narrativo, de um filme inexistente.

Curiosamente, *Lento retorno* significa uma guinada mais radical a uma estética das paisagens, tanto na obra literária de Handke quanto nos filmes de Wenders. Desde o início, portanto, ambas as obras – a tetralogia e o filme – já flertavam com essas relações inerentes à descrição de uma paisagem e à contemplação de um local, como experiência visual e fenomenológica pura, utópica, e sua leitura, sua tradução em sensações e palavras. De maneira intrínseca a essas obras e aos seus contextos, decidimos trilhar essa relação entre arquivos literários – ou arquivos de mídia escrita – e a experiência estética das paisagens, como arquivos que combinam a experiência da natureza e o seu registro em mídias que buscam fixar e reproduzir uma imediatez da imagem.

O roteiro de Wenders representa uma primeira aproximação que visava a adaptar uma tetralogia de Peter Handke composta pelas seguintes obras: *Lento retorno* (1979), *O mestre de Sainte-Victoire* (1980), *História da infância* (1981) e *Sobre as aldeias* (1981). As quatro obras possuem formas e linguagens distintas, como, respectivamente, um romance de regresso (com uma linguagem próxima dos tons míticos e epopeicos da *Odisseia* e do romance de formação alemão); um ensaio permeado por uma viagem e uma *ekphrasis*³ dos locais das pinturas da obra de Cézanne; um relato autobiográfico da experiência de Handke como um pai solteiro; e, por fim, um poema dramático, como Handke chama a sua peça que descreve, narra e concentra um conflito familiar em torno da herança da mãe de quatro filhos e do futuro do povoado de onde eles vieram. Em todo o material pesquisado sobre esse roteiro, há somente uma rápida menção de Wenders numa entrevista na qual ele refere-se à complexidade do trabalho do filme, da adaptação e de como muito do seu esforço migrou para *Paris, Texas* (1984), seu filme subsequente:

Se tivéssemos conseguido realizá-lo, *Langsame Heimkehr* [*Lento retorno*] teria sido um filme revolucionário. Eu inseri nele muito das descrições cênicas

2 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, 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. Sobre a bibliografia dessa colaboração, ver: BRADY; LEAL, 2011; MALAGUTI, 2008; AVENTI, 2007; BUCHKA, 1987.

3 Tradicionalmente, a *ekphrasis* é compreendida como a representação verbal de uma obra visual (HEFFERNAN, 2004). No caso do ensaio *O mestre de Sainte-Victoire*, Peter Handke (1984) faria uma descrição do espaço físico e das paisagens que inspiraram as pinturas de Paul Cézanne.

de Peter [Handke], principalmente as do Alasca e de São Francisco, onde eu realmente queria filmar. Mas eu só recebi respostas negativas quando procurei financiamento e, quando eu menos percebi, estava diante de uma enorme pedra numa montanha, imóvel. (WENDERS *apud* PEKTHOR; KASTGEBER, 2012, p.157-158, tradução nossa)

Primeira espiral: *Lento retorno* e a topologia dos andarilhos sem sombras

“Estamos no Alasca, sobre o Yukon. É outono. A câmera movimenta-se devagar, sempre profunda, captando a paisagem que se espalha pela luz do sol poente”. Essas são algumas das primeiras descrições de Wim Wenders, quando ele imagina a ambientação para a sequência de abertura de *Lento retorno*. No roteiro, até hoje inédito e não filmado, Wenders (s.d.) descreve um pouco mais as locações até a câmera alcançar Sorger, o protagonista, um geólogo, que está dentro de um laboratório, carregando um caderno de desenhos. Valentin Sorger, diz o roteiro, “é um homem entre 30 e 40 anos, que, à distância, mostra-se ausente. Sua roupa não o revelaria como um geólogo. Sorger também não é um intelectual. No bolso da sua jaqueta está um bloco de desenhos” (*ibidem*, p. 5, tradução nossa). Ao seu lado, vê-se Lauffer, outro geólogo e colega de Sorger, que, ao longo da narrativa, comenta e interpreta os desenhos do protagonista. Se fôssemos escrever uma sinopse sucinta de *Lento retorno*, afirmaríamos que esta é a história de um personagem ausente entre espaços presentes ou de lugares presentes a um personagem que se desloca diante de um recurso de retorno. O filme, contudo, seria bem mais complexo que essa primeira sinopse.

Há anos, Sorger vive apenas entre as paisagens, diante das suas investigações geológicas, seus desenhos, relatórios, suas pesquisas nos laboratórios, suas viagens. Convive apenas com índios, geólogos, crianças e animais. Há anos, não possui contato com o seu filho, o qual, seja no romance, seja no roteiro, só aparece como imagem onírica, como a emulação de presença em cartas, imagens e cartões postais. Há anos, não estabelece mais vínculos com a Europa.

Se dividirmos o roteiro em atos, Handke (1984) e Wenders (s.d.), no primeiro ato, mostrariam o ofício de geólogo de Sorger como uma prática direta e intimamente vinculada à descrição de imagens. Numa das poucas palavras que Sorger pronuncia nessa primeira parte, ele diz: “Também o meu ofício não é uma pesquisa, mas principalmente uma descrição de imagens” (*ibidem*, p. 17, tradução nossa). Por isso, essa sensação de abandono da primeira parte não é conotada a partir de um ponto de vista de desconforto, de angústia, ou acompanhada por outros dissabores similares. Pelo contrário. Sempre ausente, como é retratado, Sorger sente-se, nesse estado de torpor, totalmente integrado ao *ethos* da descrição. É nesse gesto, ético e estético – e permeado por um abandono dócil e necessário –, que descobrir a *forma das formas* incide sobre um ponto de vista do,

para e com o mundo: um ponto de vista que não insere o sujeito nem totalmente fora, nem apenas dentro das paisagens, mas entre e dentre elas. Uma perspectiva que abre um mundo e, nele, abriga-se.

O ponto de virada – e, simultaneamente, o ápice – dessa relação de abandono crescente rumo à natureza é uma carta que Sorger recebe do seu irmão, vinda direto da Áustria, que contém a notícia da morte do seu pai. Sorger a lê enquanto pega o avião dos correios, o único que faria a ligação entre o remoto povoado indígena, onde pesquisava, e alguma cidade norte-americana maior, como San Francisco e Los Angeles. Podemos ler todo esse longo instante do retorno como o segundo ato do filme, que, no livro, é denominado como *Das Raumverbot* (a proibição do lugar). Aqui, exerce-se o percurso inverso: do espaço aos lugares. Deslindaremos a forma das formas, puras e voláteis, e as formas urbanas, cheias de regras, os ritmos impostos de fora para dentro do mundo, os horários, os humores e as regras, que, ao olhar de quem estava imerso no Alaska, parecem um tanto absurdos. Parte da rota assemelha-se à passagem de um espaço puro, e utópico, rumo aos desconfortos inerentes aos não lugares urbanos, que não abrigam o sujeito do filme e que privilegiam o efêmero à contemplação. No roteiro, uma das imagens que sintetizam esses desalojamentos ocorre quando, na Mulholland Drive, em Los Angeles, Sorger observa um índio pai com o seu filho, um pequeno índio, de mãos dadas, andando sobre o asfalto quente. Mais do que aculturada ou descontextualizada, essa pequena família está simplesmente fora de lugar, vagando, como se seus passos não pudessem aderir à fricção com o solo.

O terceiro ato do filme *Lento retorno* seria justamente o regresso de Sorger à Áustria, ao pequeno povoado onde ele passou a sua infância, após uma ausência de décadas, e o instante em que reencontra a sua família. Além dos debates sobre o regresso e a herança, o principal desarranjo sensível – e espacial – desse instante concentra-se nas ruínas da casa dos pais, abandonada, e na construção de uma rodovia de alta velocidade, que transforma, alterna e interfere no fluxo sensível da paisagem de outrora. Por isso, a terceira parte ganha um tom, de fato, estático, com a câmera que se desloca menos, a ausência do narrador dos dois primeiros atos e uma proeminência da voz poética e epopeica. No romance de Handke (1984), o nome mais próximo para traduzir esse instante seria *Die Gesetz*, o julgamento, e não por acaso esse título sintetiza com perfeição alguns dos conflitos entre os irmãos Hans e Sophie, que marcarão os diálogos emotivos com Sorger até o final do filme.

Se realmente dirigido por Wenders, *Lento retorno* seria um filme genuinamente sensorial, cheio de percepções sutis, que ocorreriam em espaços e instantes transitórios: entre o personagem, a natureza que o cerca – e a câmera; entre cidades, povoados do Alasca e da Europa; entre instantes de abandono e outros de reencontro; e, finalmente, entre linguagens, dos trânsitos da apreensão científica às maneiras como elas são transmitidas às paisagens, às localidades. Como já ocorre em boa parte dos filmes (de Wenders) e

dos livros (de Handke), o projeto de *Lento retorno* aconteceria não apenas nas passagens desses entrelugares, como instalaria acontecimentos fronteiriços entre a narrativa e a descrição, e conotaria os conflitos de Sorger em meio aos espaços, aos lugares; suas viagens, nos aviões, barcos, carros, táxis.

As duplicidades, por exemplo, de espaços e lugares entre o Alasca e a Europa, as metrópoles norte-americanas e o povoado da Áustria, são alguns dos aspectos mais notáveis desse roteiro. No Alasca, Sorger observa as barracas desoladas dos índios, seus cemitérios tranquilos, e a maneira como as pequenas crianças brincam, à vontade, naqueles espaços. Quando na Áustria, após o seu retorno, ele observa aspectos similares: as ruínas da casa dos pais, o cemitério um tanto abandonado do povoado, onde estão enterrados os seus antepassados, e o filho de Hans, seu sobrinho, que brinca de forma, talvez, próxima à que seu filho brincaria. Em termos temáticos, Sorger não lida apenas com a herança, como pode ser lido o fato dramático da morte do pai, mas é ele mesmo, no meio dos intervalos e entrelugares do seu abandono e isolamento, como condição existencial da sua escolha, quem lega abandono ao filho.

Quando Sorger deixa Nova York para finalmente retornar à Europa, emerge um *hiperclose* de um rosto de criança, que surge, autônomo, independente e inapreensível, como imagem. Como num trauma não resolvido – entre fugas, abandonos e retornos –, as imagens são as instâncias que coligam os Estados Unidos à Europa. Imagens que ocorrem como sonhos despertados por cartas e cartões-postais, como o que Sorger recebe do seu filho, quando pousa em Los Angeles e entra no hotel em que ficará hospedado. É, no entanto, na parte final, antes de embarcar à Europa, que Sorger visita uma exposição no Metropolitan e se depara com a pintura *O homem de braços cruzados*, de Paul Cézanne (fig. 01).



Fig. 01. *O homem de braços cruzados*, Paul Cézanne, 1899.

Ao que Sorger comenta: “Este sou eu. Isto é agora” (WENDERS, s.d.). E parte. Seus traumas e suas imagens, portanto, instalam-se nessa fronteira do sujeito, entre

imagens que escapam e pinturas que duram. Entre a leveza do efêmero e a gravidade do instante presente. As desventuras de Sorger são narradas entre a descrição do que está ao redor, são descritas entre uma narrativa que conduz o observador a depreender sentido frente ao ambiente e às paisagens mudas, estáticas e estéticas, tais como a proximidade das pedras. Feita esta primeira e breve apresentação do enredo e da forma de *Lento retorno*, podemos adentrar de maneira mais específica o material do roteiro, as asperezas inerentes a um arquivo provisório e incompleto.

Segunda espiral: o roteiro como um entrelugar

Um ponto genuinamente interessante do roteiro de Wim Wenders (*ibidem*) é como ele mesmo explicita o processo de adaptação e mostra-se, nas suas reflexões iniciais, extremamente consciente dos riscos da leitura e da transferência das obras para um filme⁴. Desde a sua primeira página, o roteiro desdobra-se como o antetexto de uma adaptação, em processo, a qual dialogaria com a procura das formas como um possível ponto comum dos quatro livros, que se juntariam no fluxo da experiência cinematográfica. Mais adiante, Wenders comenta como ele mesmo procura, entre o roteiro e a filmagem, uma forma que suscite uma abertura do mundo, como uma estética das paisagens, que seria (e, nas palavras do autor, será) transportada do livro às telas.

Wenders (*ibidem*) lida com o ato de escrita para um filme vindouro como um instante de visualização, de busca e de procura das imagens, uma a uma, quando fragmentadas, e pela ambiência do conjunto do filme, quando o captamos numa perspectiva mais sintética. Nesse viés, seu estilo de escrita de roteiro é mais ensaístico e distancia-se de uma peça técnica que visaria a rodar ou montar um filme numa linguagem próxima à técnica industrial. É dentro desse recorte que, logo nas palavras da apresentação do roteiro, Wenders (*ibidem*, p. 3, tradução nossa) afirma:

Isto não é um ROTEIRO, com todas as informações necessárias, para conduzir a um filme. Este texto é uma etapa intermediária, à deriva, entre os quatro livros e um filme possível, uma rota rumo a uma forma para essa narrativa.

É nesse entrelugar que Wenders (*ibidem*) situa esse instante da escrita do filme, no qual o roteiro, como uma forma que procura outra forma, não deve tratar a narrativa original como uma pré-escrita ou uma imagem prévia, mas deve descobrir, pelo próprio processo de filmagem, as imagens e os sons que inventam uma nova narrativa. Diante dessas preocupações iniciais, Wenders dividiu o filme em duas partes distintas. A primeira tem cidades do Alasca, Los Angeles e Nova York como locais onde o protagonista Sorger

⁴ O roteiro pesquisado na Deutsche Kinemathek, em Berlim, e que guiou esta análise, refere-se ao segundo tratamento de Wim Wenders. Caso filmado, o roteiro certamente passaria por, no mínimo, mais uma versão até chegar ao *final draft*.

trabalha e perambula, em locações que alternam paisagens puras com descrições das formas naturais e das formas das cidades. Nessa parte, há muitos descolamentos, e a câmera que Wenders descreve deveria interagir com a inquietação espacial do geólogo que é o protagonista o filme. Na segunda parte, a câmera torna-se fixa e explora a oralidade das falas entre os irmãos de uma família e, aqui, Wenders enfatiza como a narrativa e a *mise-en-scène* devem elaborar uma unidade de tempo e espaço, a qual acaba por enfatizar um local ancestral das origens e do destino da família do protagonista.

Terceira espiral: por dentro do mal do arquivo

A primeira espiral desses arquivos – ou desse roteiro-arquivo – nos conduz às forças e ambivalências da escrita, daquilo que ela resguarda, daquilo que ela dissimula. Contudo, o que um roteiro como *Lento retorno* proporciona é menos uma única espiral do que uma multiplicidade de formas de observar, ou de registrar e descrever as observações. Há, inicialmente, a curva interna à narrativa de Handke (1984) ou mesmo à adaptação escrita de Wenders (s.d.). Assim, nessa curva inaugural, o personagem Sorger inscreve e arquiva paisagens; condensa, revela e suprime formas topográficas, geológicas e visuais. Por outro ângulo, o fenômeno de *Lento retorno* – como um livro-roteiro-arquivo – conduz a desvelar imagens implícitas que se tornariam explícitas. Desde o seu ato de instauração, portanto, ainda na obra literária, o afixar por um impulso de arquivamento já é visto e representado como intermedial; numa intermedialidade latente⁵, possível e, até então, emergente e restrita ao ato da leitura, ou no ponto de distinção da intertextualidade com a intermedialidade.

Nesse aspecto, é inevitável abordar as primeiras reflexões de Jacques Derrida (1995) em seu ensaio *O Mal de arquivo*, no qual retorna a Freud para ressaltar como toda a prática analítica da psicanálise incorpora, renova e atualiza uma tradição judaica de recorrer ao arquivo como força de impressão e de liberação. Ambivalente, o arquivo derridiano está diretamente vinculado ao vocábulo grego da *arkhe*, que enuncia um local de autoridade com forças de princípio e de comando. É o aspecto topográfico desse arquivo, de um lugar fundador que sempre aponta para outro lugar, que Derrida percebe nos cerceamentos patriarcais que o circundam. Assim, o arquivo sintetiza forças de supressão com outras de liberação, inscrições do visível que também engendram invisibilidades e, entre essas antinomias, acaba por confluí-las nas formas simultâneas de abertura e dissimulação.

Sintético e disperso, o arquivo seria uma ampla impressão que agregaria e articularia linguagens. É por essa toada transversal do arquivo que Derrida (*ibidem*) elucida a importância pioneira de Freud numa prática de escrita, numa ética moderna da arquivagem,

⁵ Sobre a diferença entre intermedialidade e intertextualidade, alinhamo-nos à distinção feita por Adalberto Müller, na qual ele ressalta como a intertextualidade é derivada da linguística saussureana, que realça o signo, o discurso, o texto e uma certa cultura do livro. Na intermedialidade, por outro lado, o livro e a literatura são apenas uma etapa dentro da história das mídias e, com isso, nem mesmo a linguagem ocuparia um lugar central. Ver: MULLER, 2012, p.169 – 170.

que passa pela psicanálise. Freud, o arquivologista das pequenas insignificâncias do indivíduo. Freud, que transpõe um ciclo interpretativo entre a arquivagem do sujeito – pela memória, pelo sonho e pelo discurso – e a arquivagem da análise. Se, em *Escritura e diferença*, Derrida (2011; 1995) já elucidava as contradições da prática de escritura de Freud, em *Mal de arquivo*, ele mostra como o impulso pela escrita e pela interpretação passa por uma forma moderna de transpor, ou talvez remediar, a prática judaica com o arquivo, indo da circuncisão à impressão e daí culminando na prática da psicanálise, que tanto marcou o século XX.

Indo além de Freud, Derrida (1995, p. 15) ressalta como o arquivo, como lugar de uma autoridade patriarcal, é também uma instância que funda e institucionaliza uma prática de arquivagem. “Uma ciência do arquivo deve incluir a teoria dessa institucionalização, ou seja, considerar a fé na lei que começa a se inscrever ali e o direito que a autoriza”. O que Derrida, portanto, chama de os *Archons* dos arquivos acaba por engendrar possibilidades restritas – pois previamente guiadas por um conceito “naturalizado” de arquivo – de organizar, divulgar e analisar os arquivos. É nesse instante que o arquivo coliga-se com a casa, não apenas como o espaço da autoridade patriarcal, mas, sobretudo, como o local que gera uma ponte unívoca entre o privado e o público. É aqui, nesse recorte institucional, que Derrida passa a desconstruir a casa de Freud; ou melhor, passa a perceber os alicerces institucionais e os *Archons* dos arquivos que criaram um Freud todo poderoso, como o pai da psicanálise, em que todos os seus objetos, todos os seus arquivos ganham nuances metafísicas e de idolatria.

A estrutura do conteúdo do arquivo arquivador determina também a estrutura do arquivo arquivável, mesmo no seu surgimento e na sua relação de devir. Essa é também a nossa experiência política diante das mídias ditas de informação. (*ibidem*, p. 34, tradução nossa)

Haveria, segundo Derrida (*ibidem*), uma ordenação institucional dos arquivos que valorizam o que é considerado digno e legítimo de arquivagem. Haveria, ainda nessa linha, uma força de arquivagem que produz, assim como registra, o evento – e, assim, os conceitos de acontecimento e do seu registro, do seu arquivo, também passariam por uma rede de discursos de legitimação institucional. Violenta e instrutora, essa forma de ordenação de arquivo produziria as fronteiras dos conteúdos dos arquivos. Ao voltarmos para o debate do roteiro como arquivo – nessa primeira espiral dentro da espiral de *Lento retorno* –, desvelamos todas essas ambivalências captadas por Derrida. De um lado, as forças inerentes a um arquivo qualquer: a sua (in)visibilidade, o seu impulso à revelação e à dissimulação, esse vínculo constante entre forças que criam e condensam um acontecimento. De outro, o aspecto institucional, já que as formas de roteirização são, de forma recorrente, contaminadas por práticas de industrialização que ora geram forças que impulsionam a criação por meio do roteiro, ora acabam por desconsiderá-las, transformando o roteiro num objeto arquivado (MARAS, 2009; PRICE, 2013).

Se continuarmos nessa ontologia do roteiro-arquivo, ou do arquivo-roteiro, veremos como ele também se desdobra em aspectos singulares da escrita (e da arquivagem) cinematográfica, assim como interage diferentemente com a história e a prática de roteiro dentro daquilo que podemos chamar de “instituição cinema”. Se o roteiro, como nos lembra Pasolini (2008), é um texto que não quer mais ser um texto, ele acaba, como um arquivo híbrido e anteintermedial, que possui pesos oscilantes entre a tradição da arquivagem literária e o surgimento dos arquivos audiovisuais. Fronteiriço, o roteiro carrega consigo tempos antagônicos. Ora pode ser restrito ao arquivo de um filme – acabado, editado e que reatualiza o roteiro, um filme que já aconteceu nas telas. Ora expande-se e aponta para o futuro – como o próprio Derrida realça ser o futuro um aspecto inerente ao arquivo. Similar ao desempenho do texto de uma peça de teatro, o roteiro poderia, ontologicamente, gerar uma série infinita de filmes possíveis, já que resguarda e sugere um conjunto dramático, técnico e visual que pede por um acontecimento concreto. Assim, compreender o roteiro como um arquivo passa por enfatizar tempos passados e devires possíveis, arquivagens textuais e cinematográficas que dialogam e interagem com arquivos audiovisuais.

Num passo adiante, talvez seja o próprio campo institucional dos estudos de cinema que leia e invente os processos de arquivamento, de valorização dos arquivos e, conseqüentemente, até mesmo o conteúdo daquilo que é considerado e conceituado como “arquivo audiovisual”. É pela história da história do cinema que percebemos uma grande aproximação, e uma espiral de mútua legitimação, entre o papel das cinematecas e as revisões históricas, críticas e acadêmicas que elas possibilitaram. Não há, assim, como dissociar o esforço de compilação de Henri Langlois – para ressaltar apenas o exemplo e o caso francês, talvez o mais conhecido – da criação de uma rede de processos de registros, coleção, catalogação, distribuição, repressão, deslocamentos e condensação da plêiade possível e perdida dos arquivos dos primeiros cinquenta anos de cinema. E se a história dos discursos que ordenam os arquivos passa, inevitavelmente, por seleções, a cronologia histórica das cinematecas e dos *film studies* é marcada por um privilégio restrito ao arquivo audiovisual (em detrimento, talvez, do arquivo textual). É dentro desse recorte que se instala o cânone crítico, que emerge o chamado “cinema de autor”, que a linguagem e a história (da história) do cinema ganham uma ênfase de análise de trechos, de cenas, da busca por estilos cinematográficos, assinaturas que enfatizariam a encenação, a narrativa audiovisual e o papel autoral do diretor. Há, aqui, mais do que uma peleja entre arquivos visuais e escritos – ou arquivos audiovisuais e arquivos *paper based* –, pois se descobrem, nessa genealogia histórica dos *film studies*, as forças de uma organização de arquivos que privilegia a projeção e o instante da experiência audiovisual (RODWICK, 2007). A história da ordenação dos arquivos audiovisuais, portanto, gera, ela mesma, todo o conteúdo possível de uma hermenêutica do cinema.

Não é preciso gastar muita tinta para perceber como os roteiros não obtiveram a valorização de um arquivo de relevância dentro da história do cinema,

seja o contemporâneo, o moderno, o clássico, o mudo e mesmo o *early* cinema. É como um arquivo marginal, ancilar e com rara presença dentro dos *film studies*, que os roteiros desdobram-se como se fossem arquivos sem *Archons*, sem forças que os organizam, sistematizam, e sequer geram um processo narrativo de uma certa história espectral do cinema, possível e invisível, que os roteiros podem anunciar, desvelar e compartilhar. Sem *Archons*, o roteiro transforma-se num protoarquivo.

Dessa forma, alcançamos uma certa tendência dos *film studies*, na qual, por meio da análise fílmica, destaca-se, descobre-se, revela-se e compartilha-se um *roteiro implícito* ao filme, como se houvesse um texto oculto, um texto literário, dramaturgicamente, cênico e visual que reivindicasse um ciclo de interpretação e canonização. Por outro lado, o que queremos ressaltar nessas linhas é a força e a possível e complexa contribuição de compreender o *roteiro como material autônomo*, que, longe de ser um arquivo à sombra da projeção e do acontecimento cinematográfico, nos sugere linhas possíveis para captar o processo de consolidação de uma estética literário-visual, num devir. Enfatizar o processo de roteirização, que é amplo e dinâmico, recai menos na compreensão de uma obra definida e acabada e abre portas para entrarmos na afluência de uma escrita labiríntica, intermedial, fronteira entre a palavra e a imagem, uma escrita encarada também como uma mídia. Ao desarquivar o roteiro, como um arquivo que engendraria novos *Archons* aos *film studies*, abrir-se-iam, de forma inerente ao seu fenômeno, novas espirais, antes invisíveis à história estética, sensível e tecnológica do cinema.

É no seio desse percurso, intrinsecamente curvilíneo, que chegamos, enfim, ao papel dos roteiros não filmados, das peças cinematográficas que ainda não obtiveram uma realidade em frente às câmeras, que, embora potentes e possíveis, furtaram-se a acontecer diante daquilo que se considera um acontecimento cinematográfico. Devemos, assim, ressaltar, compartilhar e investigar uma série de perguntas encadeadas. Qual é o valor – dramaturgicamente, esteticamente e historicamente – de um roteiro que ainda não foi realizado? Quais são as formas possíveis de organização e de interpretação de um roteiro que (ainda) não aconteceu? É possível compará-lo com textos teatrais que, como arquivos cênicos, geram outras peças e outros fenômenos teatrais aos espectadores?

Um caso de pesquisa que deve ser ao menos mencionado e compartilhado aqui é o de Ian W. Macdonald (2013, p. 23), que analisa o roteiro de *Nostromo*, que David Lean escreveu, em parceria com outros colaboradores, no final dos anos oitenta, e teria filmado caso não tivesse morrido antes. Ao descobrir, desengavetar, analisar e valorizar a série de arquivos que compilam o roteiro de *Nostromo*, Macdonald ressalta aspectos do trabalho em grupo e aproxima-se da crítica literária genética, a qual procura enfatizar principalmente o processo de criação e, assim, acaba por deixar a interpretação da obra acabada num segundo plano. Ao descrever o conjunto de arquivos encontrados referentes à adaptação de *Nostromo*, Macdonald salienta como esse diálogo entre textos já ocorre desde o seu instante inaugural, quando a adaptação literária dialoga diretamente com outro texto, o roteiro.

Macdonald (*ibidem*) observa como a escrita engendra outras escritas, cujo inacabamento e a própria matriz revelam-se como inerentes ao processo de criação cinematográfica. Sobreposta, palimpséstica e prenhe de sofisticados contrapontos, a escrita cinematográfica seria ontologicamente processual. Mesmo o tratamento final não pode ser compreendido como o texto definitivo de uma obra cinematográfica, já que ele passará, inevitavelmente, por mais uma camada sensória, por outro *layer*, visual e cênico, que acontecerá na tela. Nesse recorte, o antetexto, como Macdonald chama o *final draft*, também refuta um instante definitivo da escrita cinematográfica, já que passaria necessariamente por outras camadas, como o *storyboard*, a cena, a edição etc. O caso de roteiros não filmados, como o de *Nostromo*, de David Lean, deixa essa indeterminação e esse inacabamento ainda mais evidentes.

Embora seja inaugural, instigante e ofereça uma excelente metodologia de análise de um roteiro não filmado, o livro de Macdonald alinha o processo de escrita do roteiro como o índice daquilo que ele conceitua como sendo a *Screen idea*. Nesse sentido, ele almeja despertar sobretudo a visualidade latente, as descrições técnicas e a maneira como o conjunto do processo e do trabalho em grupo, de Lean com a sua equipe, nos permitiriam capturar a ideia geral do filme. De certa forma, Macdonald retorna à análise de roteiros específicos, para um único filme, e compreende os arquivos como um índice de uma ideia geral, anterior e posterior, que ordena e coordena, ética e esteticamente, o processo cinematográfico que ela desencadeia.

Se Macdonald (*ibidem*) propõe uma análise sincrônica do roteiro de *Nostromo*, sentimo-nos, num contraponto, mais curiosos em perceber uma possível genealogia desse tipo de roteiro, que, mesmo dialogando com a *Screen ideia*, ainda geraria uma complexa rede de fatos e acontecimentos cinematográficos vindouros. Dentro dessa linha genealógica, seria preciso ampliar a noção de temporalidade do roteiro não filmado. Não o restringir, portanto, a um tempo historiográfico de reconstituição do roteiro, que culminaria na ideia ou no filme. Tampouco abordá-lo isoladamente, já que, de forma diversa, um roteiro não filmado também interage com outras obras, outros textos, outras mídias. Há uma possível dilatação temporal, ontológica e inerente ao roteiro não filmado, que permite vislumbrar os espectros dramatúrgico-visuais desses roteiros com tempos passados e tempos futuros.

Numa palavra, e em síntese, Macdonald (*ibidem*) não compreende os roteiros como arquivos. Nem ele, nem os demais autores do *screenwriting studies*, que transpõem a metodologia da análise de obras, literárias e cinematográficas, para a análise de roteiros e antetextos⁶. Não há demérito nisso. No entanto, se as espirais dos arquivos nos levam a uma dinâmica processual entre a visibilidade e a invisibilidade de obras cinematográficas,

⁶ Deve-se esclarecer que os *Screenwriting studies* revelam um esforço recente, de pouco mais de uma década, de acadêmicos em valorizar os estudos de autores-roteiristas, de gêneros e de dramaturgias audiovisuais. Por outro lado, o tópico dos roteiros não filmados e a genealogia que ele suscita ainda são temas inéditos e realmente pouco explorados mesmo nesse campo.

elas também podem nos conduzir a distintas percepções da história cinematográfica, sejam elas a narrativa latente, a dramatúrgica, a visível ou a invisível, mas existente. Trata-se de uma temporalidade dinâmica de história, de fatos que ainda não ocorreram apenas na rede de classificação do que compreendemos, hoje, como um fato histórico e cinematográfico. Afinal, quem pode afirmar que um roteiro – quando escrito e acabado – ainda não prenuncia e concebe um filme pré-existente? Quem pode afirmar que já não há ali uma frequência da obra por vir? Quem poderia determinar que a história do cinema só ocorreria durante a projeção? Seriam apenas textos acabados que gerariam obras acabadas? Ou será que as versões, primeiras ou finais, de um roteiro já não indicam filmes pré-existentes? Será que esses roteiros não criam, endossam e repercutem, ainda quando não filmados, dentro da complexa rede que denominamos obra? De forma um tanto tortuosa, essas espirais dos arquivos acabam por revelar a força de discursos – conceituais e institucionais – que determinam o que ainda hoje compreendemos por arquivo(s) cinematográfico(s). E se a espiral gera forças de escape e de imersão, é hora, entre as contradições dessas dinâmicas, de desentranharmos os *Archons* dos arquivos, que geram arquivos arquivados, arquivos desconstruídos, arquivos deslocados, sem pátria, órfãos, errantes – arquivos sem *Archons*.

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins é professor da UNILA, roteirista, curador de cinema, crítico e colaborador da revista *Cinética*. É doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ. Foi bolsista do DAAD e realizou pesquisa sanduíche na Universidade Livre de Berlim, FU. É membro da SOCINE, da Society for Cinema and Media Studies (SCMS), da Network for European Cinema Studies (NECS) e da Screenwriting Research Network (SRN).

pablogoncalo@gmail.com

Referências

- AVENTI, C. **Mit der Augen des richtigen Wortes:** Wahrnehmung und Kommunikation im Werk Wim Wenders und Peter Handkes. Remscheid: Gardez, 2004.
- BRADY, M.; LEAL, J. **Wim Wenders and Peter Handke:** collaboration, adaptation, recomposition. New York: coleção Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaften, 2011.
- BUCHKA, P. **Olhos não se compram:** Wim Wenders e seus filmes. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- DERRIDA, J. **Mal d'archive:** une impression freudienne. Paris: Gailée, 1995.

- _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- KASTGEBER, K.; PEKTHOR, K (Orgs.). **Die Arbeit des Zuschauers**: Peter Handke und das Theater. Wien: Jung und Jung Verlag, 2012.
- HANDKE, P. **Über die Dörfer**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- _____. **Langsame Heimkehr**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- _____. **Die Lehre der Sainte-Victoire**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- _____. **Kindergeschichte**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- HEFFERNAN, J. A. W. **Museum of words**: the poetic of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: The University of Chicago Press, [1993] 2004.
- MACDONALD, I. **Screenwriting poetics and the Screen Idea**. London: Palgrave Macmilian, 2013.
- MALAGUTI, S. **Wim Wenders' Filme und ihre intermediale Beziehung zur Literatur Peter Handkes**. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.
- MARAS, Steven. **Screenwriting: history, theory and practice**. Wallflower Press, Londo & New York, 2009.
- MULLER, A. **Linhas imaginárias**: poesia, mídia e cinema. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- PASOLINI, P. P. **O empirismo Hereje**. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- PRICE, S. **A history of the screenplay**. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- RODOWICK, D. N. **The virtual life of film**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- WENDERS, W. **Langsame Heimkehr (Lento Retorno)**. Roteiro de filme. Deutsche Kinemathek, Potsdamer Platz, Berlin, s.d.

*Artigo recebido em novembro de 2015
e aprovado em fevereiro de 2016.*