

# CULTURAS NARRATIVAS DOMINANTES

## O caso do Cinema



João Maria Mendes

OBSERVATÓRIO  
DE RELAÇÕES EXTERIORES







**CULTURAS  
NARRATIVAS  
DOMINANTES**

**O caso do  
Cinema**



**João Maria Mendes**

**OBSERVATÓRIO  
DE RELAÇÕES EXTERIORES**



## **Ficha Técnica**

*Título*

Culturas Narrativas Dominantes  
O caso do Cinema

*Autor*

João Maria Mendes

*Arranjo Gráfico*

Cristina Sampaio

*Paginação e infografia*

Bruno Filipe

*Revisão*

Neograf

*Impressão*

Gráfica de Coimbra

*Edição*

1.ª (2009)

*Local de Edição*

Lisboa

*Editora*

EDIUAL

*ISBN*

978-989-8191-01-4

*Depósito Legal*

289753/09

© Observatório de Relações Exteriores e EDIUAL.

## Índice

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	9
<b>EN EXERGUE</b> .....	15
1 – Duplicações do real	
2 – Três idades do programa mimético	
3 – Narrativas e Cinema	
<b>PARTE I – DOS “EUA” E DA “EUROPA”</b> .....	25
4 – Desconstrução versus reconstrução	
5 – Três distâncias	
6 – Permeabilidade entre modelos	
7 – Centralidade dos ritos de passagem	
8 – Valores narrativos e heteronomia	
9 – Para além do paradigma reconstrutivo	
<b>PARTE II – DA HERANÇA MENOSPREGADA</b> .....	43
10 – As sempre perdidas origens.	
11 – Horácio, Teofrasto, Donato.	
12 – Estrutura do <i>plot</i> , estrutura formal.	
13 – Shakespeare e os gregos.	
<b>PARTE III – DO <i>BIG GAME CLOSED PLOT</i></b> .....	51
14 – “Cabeças mecânicas” e “génios”.	
15 – Guerrilha ideológica.	

- 16 – Constructs e suas mutações
- 17 – *Fabula e syhuzet*
- 18 – *Meta-fabula e meta-syhuzet*
- 19 – Não há manual de instruções
- 20 – I Acto e *expositio*
- 21 – Fim de um Mundo
- 22 – Primeira cena e cena obrigatória
- 23 – Primeiro *plot point*
- 24 – Conflito, antagonista
- 25 – Resolução
- 26 – Do final como obsessão
- 27 – Enfim, o Meio da história
- 28 – Segundo *plot point*
- 29 – O prefixo re-: re-começar
- 30 – Sem garantia
- 31 – Alfaiates e dietistas
- 32 – Perfil genérico do cinema “clássico”

**PARTE IV – DOS “MODERNOS” E CONTEMPORÂNEOS ..... 77**

- 33 – Tradição do antigo, tradição do novo
- 34 – A ansiedade das vanguardas
- 35 – Eco, o cinema e a obra aberta
- 36 – “Arquétipos” e indústrias culturais
- 37 – Cinema “moderno”, “de arte” e “de autor”
- 38 – Uma vasta revolução narrativa
- 39 – Novo protagonista, nova “agonia”
- 40 – Cinema “moderno”, “*New Hollywood*” e paradigma reconstutivo
- 41 – O impacte de *Bonnie and Clyde*
- 42 – Auto-referencialidade americana
- 43 – Modernismos e Modernidade
- 44 – Vanguardas e cinema experimental
- 45 – Figuras do *multiplot*
- 46 – Cinema independente
- 47 – Exposição sem desenlace
- 48 – Cinema e interculturalidade
- 49 – Cinema e modernidade literária
- 50 – Cinema e hipertexto
- 51 – Intermedialidade

<b>PARTE V – DOIS ESTUDOS DE CASOS</b> .....	125
52 – A curiosa recepção da distopia <i>Matrix</i>	
53 – Truffaut irmão de Xerazade	
54 – Entre os livros e os <i>faits divers</i>	
<b>PARTE VI – DO PURGATÓRIO DE PROJECTOS</b> .....	131
55 – Queda em si	
56 – <i>Pitch, story line</i> , tema, premissa	
57 – Sinopse	
58 – Público-alvo	
59 – Três pré-condições básicas	
60 – <i>Step-Outline, treatment, break down</i>	
61 – Caracterização de personagens	
62 – Personagens e seus <i>plots</i>	
63 – Começar <i>in media res</i>	
64 – Filmar sem projecto aprovado	
<b>PARTE VII – DE UM EPÍLOGO ENTRE OUTROS</b> .....	145
65 – Artes e jargões adolescentes	
66 – As histórias e o caos	
67 – Re- de repetir e de renovar	
68 – Capulettos e Montecchios	
69 – A máquina infernal	
70 – Novo mundo, novas narratives	
<b>PARTE VIII – SEGUNDO EPÍLOGO NO OUTRO LADO DO ESPELHO</b> .....	155
71 – O narrador não-cartesiano	
72 – Alice intercultural	
73 – Familiares extraordinários	
74 – Suspende os nomes das coisas	
75 – Condillac e Humpty Dumpty	
76 – Síndrome da onipotência	
77 – O império das convenções	
78 – As pequenas diferenças excessivas	
79 – <i>In illo tempore</i> , a BD	
<b>NOTAS</b> .....	185



## Apresentação

"SENDO ESTE UM ESCRITO SOBRE NARRATIVAS, HAVERÁ QUE LÊ-LO DE TRÁS PARA DIANTE OU COMO CALHE, SEM O QUE SE OFENDERÁ A CONTEMPORANEIDADE DA LEITURA "

NOVO SYLLABUS DAS CONVENÇÕES  
(ANÓNIMO DO SÉC. XXI)

Nascido da prática pedagógica para dela ser um possível utensílio, um artefacto oficial, o texto que agora se dá a ler em forma de livro parte de um pressuposto a cujo estudo nos dedicámos noutro lugar<sup>1</sup>: o de que o Mundo em que vivemos é um *story shaped world*, um Mundo formatado por narrativas. Compreender e explicar um tal Mundo implica, assim, que entendamos de que são feitas as narrativas que no-lo contam e o que nos tem levado a dar-lhes determinadas formas e estruturas.

Mas o nosso objecto de reflexão é, aqui, circunscrito ao cinema narrativo, matriz de formas que circulam no universo mais vasto do audiovisual contemporâneo, hoje dominado pela televisão, pela *WorldWideWeb* e pela articulação entre uma e outra. Tentamos entender esse cinema narrativo na sua auto-reflexividade, e também na rede de relações que foi desenvolvendo com outras *technê* artísticas, designadamente a literatura e o teatro.

Trata-se de tentar compreender e explicar como se instalaram, no cinema (com o seu duplo rosto, sempre problemático, de produtor massivo de conteúdos para as indústrias culturais e de actividade de arte e ensaio), matrizes narrativas que nele se tornaram dominantes. O vocabulário crítico permite exprimir de diversos modos o confronto entre essas matrizes narrativas: um deles consiste em descre-

vê-lo sumariamente como um confronto entre cinema “clássico” e “moderno”, sob condição de definir com precisão o que se entende por tais designações. Outro, em descrevê-lo como o embate entre o que aqui designamos por *paradigma desconstrutivo* “europeu” e por *paradigma reconstrutivo* “californiano”, como veremos. Outro ainda, de forma mais estereotipada e menos rigorosa, como litígio entre a *canonic story* de Hollywood e o conjunto de formas narrativas que a ignoram ou que dela se afastam. Teremos oportunidade de avaliar tais descrições ao longo deste pequeno ensaio, e tentaremos entender qual a situação do cinema e das suas narrativas depois desses confrontos, ou seja, tentaremos perceber de que é feita a “paisagem depois da batalha”, quais os traços que sobressaem nas cinematografias tardo-modernas ou pós-modernas. Também avaliaremos, de passagem, o lugar das vanguardas e dos experimentalismos cinematográficos no contexto desse confronto maior.

No mundo multicultural e policêntrico em que vivemos, certas situações de hegemonia, verificáveis no confronto entre culturas narrativas dominantes e dominadas, não excluem, antes fomentam, o surgimento de experiências miscigenadas e híbridas, resultantes do contacto entre umas e outras e do contágio e contaminação que ele provoca. É um fenómeno que nos obriga a reconhecer o relativo esbatimento, o relativo esboroar das próprias ideias de fronteira e de horizonte.

Ressurgem, no mundo contemporâneo, objectos narrativos e/ou manifestos artísticos que se tornam signos da conflitualidade que o contacto entre culturas também suscita. São micro-fenómenos que revelam gritantemente o poder do simbólico sobre o real. Como sucedeu, no início de 2008, com um filme holandês (*Fitna*, do deputado Geert Wilders, lançado na Internet) pelo qual organizações do mundo islâmico exigiram pedidos de desculpa aos países ocidentais, duplicando a anterior “crise dos *cartoons*” publicados pelo jornal dinamarquês Jyllands-Posten (2005/06) e recordando o assassinio do realizador Théo Van Gogh, também holandês, em 2004, em retaliação contra o seu filme *Submission*, sobre a condição feminina no Islão, do mesmo ano, e as *fatwas* lançadas contra escritores como Salmon Rushdie. Serão, também, sintomas de uma crise maior, descrita por Huntington como choque de civilizações? Ou afloramentos extremos de militâncias religiosas que exprimem uma crise mais difusa e polimorfa?

Esperamos que a reflexão aqui esboçada possa contribuir para o entendimento das relações que as culturas narrativas mantêm entre si, em constante movimento sobre um pano de fundo tão marcado por traços de volatilidade e de instabilidade como o que nos é oferecido pelo mundo contemporâneo.

É o seguinte o plano a que esta reflexão obedece: após uma curta introdução à duplicação do mundo pelo cinema e à sua pertença à primeira idade do programa mimético das *technê* artísticas, a *Parte I* analisa o modo como o *paradigma reconstrutivo* californiano e a herança *desconstrutiva* do cinema “moderno” europeu se relacionam no

- mundo actual. Ainda nesta *Parte I*, comparamos os modelos de organização interna do *script* cinematográfico segundo os autores do *paradigma reconstrutivo*, e identificamos a linhagem deste paradigma, resultante da redução dos ritos de passagem de Van Genep a matriz das “jornadas do herói” arquetipais. A estabilidade das sagas arquetipais, na sua relação com o mito, é lida à luz do conceito de *heteronomia*, tal como o entende Cornelius Castoriadis.
- Na *Parte II*, tentamos identificar os principais traços que emergem da longa história da organização interna das dramaturgias à luz do que conhecemos de Aristóteles, Teofrasto, Horácio e Donato, expandindo essa apreciação até Shakespeare e aos Isabelinos, ao teatro clássico francês e aos alvares da “modernidade” dramaturgica.
- Na *Parte III*, praticamos um exercício lúdico de aplicação das formas herdadas dos ritos de passagem e das sagas arquetipais ao *script* cinematográfico contemporâneo, tendo em conta o forte abalo que estas tradições narrativas sofreram por acção do cinema “moderno”, e tentamos compreender como um “novo” relacionamento entre *fabula* e *syhuzet* modificou as formas narrativas em que o cinema “clássico” tinha plasmado a herança arquetipal. A este exercício lúdico chamamos, ironicamente, *Big Game Closed Plot* – o “Grande Jogo do Enredo Fechado”.
- A *Parte IV* aborda a experiência do cinema “moderno” europeu como movimento estilístico e narrativo que rompeu com as formas cinematográficas “clássicas”, tornando-se, em duas décadas (do fim dos anos 50 ao fim dos anos 70 do século XX), num desafio global à própria definição do cinema como arte e como indústria cultural. Esta reflexão aborda igualmente a diferença entre “modernismos” e “modernidade”, e tenta entender as diferenças estruturais entre “experimentalismos” e “vanguardas”, transportando a herança “moderna” até aos nossos dias e questionando o que se passou, a partir dos anos 80, com a recuperação das duas tradições — a “clássica” e a “moderna”.
- A curta *Parte V* analisa dois casos de relacionamento do cinema com fontes narrativas de diferentes tipos: a recepção da trilogia *Matrix*, dos irmãos Wachowsky, nos primeiros momentos do século XXI, e a vasta herança de François Truffaut, apresentado como “irmão de Xerazade” por ter sido um contador de histórias compulsivo.
- A *Parte VI*, a mais oficial de todas as componentes do texto, resume os passos característicos do desenvolvimento convencional de um projecto de longa-metragem ficcional, da “ideia” e da “premissa” iniciais à sinopse e ao *treatment*, passando por uma referência aos públicos contemporâneos, à construção de personagens e às metodologias de trabalho do autor ou autores.
- Um epílogo, a *Parte VII*, encerra transitoriamente a reflexão, retornando a um conjunto de considerações gerais sobre as funções do ficcional que vive de imagens e de sons no mundo e na cultura contemporâneos.

A *Parte VIII* é um segundo epílogo, centrado nas aventuras de *Alice do Outro Lado do Espelho*, de Lewis Carroll, e recoloca algumas questões relativas a precauções que o inventor ou adaptador de histórias ganha em adoptar, como a de aprender a evitar a prepotência perante as palavras (protagonizada por Humpty Dumpty) ou a queda num sistema de convenções comunicacionais excessivamente fechado (protagonizada pelos gémeos Tweedledum e Tweedledee). Este segundo epílogo relança ainda uma relação entre os temas deste livro e algumas das propostas operativas de Deleuze e Guattari, e evoca a importância da banda desenhada na génese da cinefilia do autor.

As teorias do cinema só são entendíveis no âmbito da história do cinema, e o seu principal instrumento de trabalho é a análise de filmes e o discurso de críticos e de cineastas ao longo dessa história. Muitas teorias do cinema preocuparam-se com a narrativa cinematográfica estudando a relação entre o que a câmara vê e o modo como o espectador responde a esse olhar. A câmara como “observador invisível” de Pudovkin (na sua dimensão de *mimesis* do olhar humano), a cenografia como “montagem de atracções” de Eisenstein, para quem o cinema sempre foi uma “actualização” do teatro, as variantes omniscientes do “observador invisível” (para entendermos a infinidade de posicionamentos não antropomórficos da câmara, desde os picados e contra-picados de Orson Welles à “câmara baixa” de Ozu ou aos novos *zooms* das câmaras digitais), são exemplos desta abordagem.

Com o progresso estruturalista nos anos 50-60 do século XX, o cinema passou a ser entendido como uma “linguagem”, e a “teoria do texto” determinou temporariamente o entendimento do que o cinema faz — à luz dos instrumentos da linguística, tornados dominantes. Foi a época em que as imagens cinematográficas passaram a ser designadas por “texto filmico” — tudo era texto, ou tudo dependia de códigos linguísticos. O *linguistic turn* marcava as ciências humanas influenciadas pelo modelo da linguística, e mesmo autores não classificáveis como “estruturalistas”, como H. G. Gadamer, escreveram que “o ser que pode ser compreendido é linguagem”. A reflexão sobre a arte e sobre as *technê* artísticas, sempre muito dependente da filosofia e da sua articulação com as ciências humanas, importava facilmente, adaptando-as, asserções como essa: “a arte que pode ser compreendida é linguagem”, “o cinema que pode ser compreendido é linguagem”.

A determinação da instância do narrador no cinema mudo como, posteriormente, no cinema sonoro (quem narra? A câmara, na posição de “observador invisível” amiúde “omnisciente”? Uma *voice over*? As personagens?), por exemplo, deu origem a uma vasta literatura crítica, inspirada nos trabalhos dos formalistas russos, na linguística de Saussure, nas narratologias de Todorov e de Gérard Genette, e/ou na linguística anglo-americana de Chomsky. A psicanálise de Freud e de Lacan vieram contribuir para este debate, sobretudo através de Roland Barthes e de Christian Metz (mas também Gadamer se refere a Lacan na abordagem do ser e da linguagem).

Aqui é-nos metodologicamente indiferente se o cinema é, ou não, uma linguagem. Aqui, tal asserção (o cinema é uma linguagem) é, para nós, metafórica e só serve objectivos retóricos de comunicação. Também não nos ocupamos a identificar as diversas instâncias narrativas que, como na novela, se misturam *em acto* no cinema. Nem procuramos aperfeiçoar ou actualizar a definição da câmara como “observador invisível”, onisciente ou não. O nosso objecto é o modo como, ao longo da história do cinema, se estabilizaram ou foram desestabilizadas formas de organização da intriga ou enredo, do *plot*, reconhecíveis em forma de argumento ou de *script*.

Claro que é impossível, face a um filme narrativo, dissociar a história que ele conta do modo como a conta, separar o *plot* e o *estilo*. Teremos em consideração, em diversos momentos deste texto, a impossibilidade dessa separação. Mas o que aqui nos ocupará é o *storytelling* e o combate entre formas de organização interna do que há para contar, entre *constructs* narrativos dominantes e outros que lhes disputam a hegemonia, ou, ainda, o combate entre histórias e não-histórias.

Esta herança, e a dos utensílios teóricos que a acompanham, revelam com clareza que a poeira ainda não assentou sobre a distinção, estabelecida por Platão na *República* (escrita ao longo de vários anos em torno de 390 a. C.), entre dois modos de narrar, a *diegesis*, onde o *poeta* (no sentido genérico de autor da obra) é o narrador e só empresta a sua voz a outros quando é estritamente necessário, e a *mimesis*, onde o poeta se “apaga”, cedendo inteiramente a voz às personagens que criou.

A partir da distinção platónica, a discussão foi-se reactualizando ao longo de quase dois mil e quatrocentos anos. Um dos seus momentos fortes é-nos trazido, nas décadas de 20 e 30 do século XX, por Mikhail Bakhtin, que, estudando a novela, sustentou que ela é polifónica / cacofónica, misturando diversos registos discursivos e de linguagem escrita ao mesmo tempo, numa montagem de vozes. Muito do que Bakhtin teorizou sobre o romanesco e a novela aplica-se ao cinema. O(a) leitor(a) que pretender informar-se melhor sobre a narratividade cinematográfica — sobre o modo como o cinema, enquanto dispositivo técnico ou como *medium*, desempenha as suas tarefas narrativas — encontrará uma boa síntese introdutória a tais questões no clássico *Narration in the Fiction Film*, de David Bordwell, 1985.

João Maria Mendes  
Maio de 2008



## *En exerque*

"NE MONTREZ PAS LE REVERS DE L'EXERQUE  
À CEUX QUI N'ONT PAS VU LA MÉDAILLE"  
Joubert, cit. Petit Robert

**1) Duplicações do real** – Há, na reflexão sobre o cinema, um tema que não desenvolverei aqui (porque vou ocupar-me de escrita para o ecrã, mais precisamente da escrita de longas metragens ficcionais), mas que gostaria de deixar *en exerque* deste texto porque, à distância, o inspira.

O cinema, talvez como toda a arte, propõe, cumulativamente com outras experiências, a experiência do mundo como nostalgia<sup>2</sup>. Depois da pintura e da fotografia (n. circa 1822), o cinematógrafo (n. 1895), e as cinemáticas que ao longo de mais de um século se lhe acrescentaram, acentuaram essa operação por fazerem máquina com o olhar, o sentido mais estruturante da nossa percepção do mundo: a passagem da imagem fixa à imagem em movimento intensificou o *efeito de realidade* da fotografia<sup>3</sup>.

Fixando, num suporte visionável, o seu “olhar” sobre o mundo real e, ou, ficcional, o cinema discrimina positivamente esse mundo, “auratizando-o”, propondo uma forma específica da sua presença perante nós e oferecendo-o, ora para um luto<sup>4</sup>, uma despedida, ora para uma celebração jubilatória. Muitos mundos do nosso mundo, passados e presentes, só existem filmados (como antes só existiram pintados ou fotografados), e tornam mais complexa a nossa relação com a realidade material, porque a duplicam e ficcionalizam.

Outra coisa fazem as *technê* que produzem objectos materiais: essas acrescentam real *físico* ao existente. E há outras *technê* (ciências médicas, botânica, aquelas que para os

gregos clássicos tinham maior importância, porque ajudavam a *natureza* a realizar aquilo que ela não conseguia concretizar sozinha), sobre as quais é possível dizer que intervêm directamente nessa mesma *natureza* – na reprodução do mundo natural. Originalmente, a pintura, a fotografia e o cinema também produzem objectos, mas apenas duplicam o real. A sua actividade não-mimética é secundária.

Esta duplicação remete para o clássico problema filosófico sobre a coexistência entre a realidade e os seus duplos. O cinema “duplica o real” como o planeta *Solaris* (na novela homónima de Stanislaw Lem, de 1961, cinematizada por Andrei Tarkowski em 1972 e por Steven Soderbergh em 2002) e, ao duplicá-lo, acrescenta-se-lhe, interage com ele e modifica-o. *Solaris* é um *mimóide* (termo de Lem) que oferece aos humanos “réplicas”, “cópias” de pessoas, fabricadas a partir de “ilhas de memória” desses mesmos humanos (por exemplo, a réplica da esposa do protagonista, morta anos atrás).

Estes *duplos*, ou simulacros – encarnações *actuais* de memórias – são idênticos aos seus originais, apenas deles diferindo porque são feitos de neutrinos e porque não podem afastar-se, nem física nem psiquicamente, daqueles para quem foram feitos, deles dependendo como o parasita depende do hospedeiro. Quanto mais tempo passam com os seus hospedeiros, porém, mais humanos e mais autónomos se tornam. São “dádivas” perturbadoras, que suscitam as mesmas paixões de que os seus modelos foram objecto: os humanos entram em disfunção perante “o efeito de funcionamento do simulacro enquanto maquinaria [ou maquinação, *n.a.*], máquina dionisíaca”, como disse Deleuze<sup>5</sup>.

E *Solaris* também pode fabricar réplicas de lugares (um jardim ou uma casa de infância de certo humano, por exemplo), ou até materializar “monstros” engendrados pelo *sono da razão*. Por analogia, os poderes de *Solaris* são os do cinema, apesar do planeta produzir “aparições” de réplicas materiais, e o cinema apenas “aparições” em forma de imagens e de sons<sup>6</sup>.

A duplicação do real pelo cinema visa ultrapassar a *mimesis* platónica, representada pelo “inútil” pintor da *República*: o cinema, com os seus *significantes imaginários*, cria um mundo próprio, influencia a nossa leitura do real e altera a percepção que deste temos, tornando-se agente da sua transformação.

Esta duplicação opera de dois modos: primeiro, *presentificada* no visionamento de cada filme; depois, interiorizada pela memória, quando o filme visto e a experiência vivida se tornam conteúdos indestrinçáveis do passado de cada sujeito, e são por este anamnesticamente referidos como homólogos, produzindo um *iditismo* impositivo. A mediação da memória é a operação crucial desta “homologação”. Apesar do menosprezo platónico em relação à *mimesis* do pintor, este problema pôs-se igualmente para a pintura e para a fotografia, crescendo, depois, com o cinema. E acentua-se hoje, em vertigem, com as realidades virtuais geradas por computador.

A importância desta duplicação do real tem sido objecto de estudo, quer para a investigação que se ocupa do *modus operandi* do cinema e do audiovisual enquanto dispositivos técnicos, quer para a área de estudos que passámos a designar por *spectatorship*<sup>7</sup>, e que descreve e analisa a situação abstracta *de* espectador, e a participação concreta *do* espectador, na co-criação dos sentidos do objecto visionado. É de esperar que importantes contributos continuem a ser dados por estas áreas à compreensão do fenómeno de duplicação do real.

Mas como já Christian Metz sublinhava num artigo de 1970, em que tentava fundamentar uma semiologia da imagem<sup>8</sup>, a duplicação não resulta apenas da analogia icónica, quer dizer, do programa mimético:

“[...] A ANALOGIA ICÓNICA, NOÇÃO QUE DEVEMOS CONSERVAR PORQUE ELA DESIGNA UM TRAÇO EXTREMAMENTE FORTE DE MUITAS IMAGENS, NÃO CONSTITUI, PARA A REFLEXÃO SOBRE A IMAGEM, SENÃO UM PONTO DE PARTIDA (NEM SEMPRE INDISPENSÁVEL, MAS FREQUENTEMENTE CÓMODO E CENTRAL). É PARA ALÉM DA ANALOGIA QUE O TRABALHO DO SEMIÓLOGO PODE INICIAR-SE, SEM O QUE, CARICATURIZANDO UM POUCO, PODERÍAMOS CONSIDERAR QUE ELE NADA MAIS PODE DIZER SOBRE A IMAGEM SENÃO QUE ELA SE PARECE COM [...]. HÁ CÓDIGOS QUE SE ACRESCENTAM À ANALOGIA, E OUTROS QUE A ESTABELECEM [...].”

**2) Três idades do programa mimético** – Se observarmos as principais componentes do “programa” das *technê* artísticas miméticas, entenderemos que o cinema, cuja metáfora pode ser *Solaris* nos termos em que o apresentámos, pertence à primeira idade desse programa, aquela em que os seus múltiplos ecrãs são sobretudo “janelas abertas sobre o mundo”, como, antes dele, tinham sido os diversos suportes de impressão da fotografia e as telas da pintura.

Ecrãs, suportes de impressão e telas são, nesta acepção, filtros *para além dos quais* vemos, mais ou menos desfigurado, o representado – paisagens, figuras, mas também continuidades e descontinuidades, modos de lidar com a duração e com o tempo, etc.

É preciso cotejar esta experiência com a do “programa não-mimético”, que foi, maioritariamente, e por exemplo, o das sucessivas vanguardas e experimentalismos artísticos na transição do séc. XIX para o séc. XX e durante boa parte deste último (elementos abstractos, colagens, montagens). “Não quero – dizia Rauschenberg, um dos artistas da *pop art* – que uma tela se pareça com o que ela não é; quero que se pareça com o que ela é”. E John Cage: “Um objecto é um facto, não um símbolo”.

Mas, neste momento, ocupamo-nos apenas do programa mimético, a que, em meados do séc. XX, a sociedade de consumo, a cultura de massas e as indústrias culturais devolveram a hegemonia sociocultural, e em primeiro lugar nas sociedades

desenvolvidas: telas ou objectos cubistas ou dadaístas afastavam-se do “programa mimético”; mas as suas reproduções fotográficas ou videográficas disponíveis em álbuns ou nos ecrãs dos nossos computadores pessoais são “janelas sobre” essas mesmas telas ou objectos cubistas e dadaístas. Parafraçando um conhecido provérbio francês, poderíamos dizer: *Chassez le programme mimétique, il revient au galop*. Por outro lado, como sublinharam mil escolas das artes miméticas, estas nunca se limitaram a *imitar* o mundo, sempre pretenderam acrescentar-lhe qualquer coisa: o Hegel das *Lições de Estética* sublinhava que se tratava de um programa de *melhoria* do mundo pelas artes.

Este programa é perceptível no seu conjunto se considerarmos três idades da “representação”, ou da *mimesis*, que permitem compreender o caminho percorrido pela “ficcionalização do real”: elas foram-se sucedendo umas às outras, mas permanecem em simultaneidade umas com as outras, pelo que tanto é possível considerá-las diacronicamente como sincronicamente. Ao mesmo tempo, o programa é atravessado, nas suas três idades, pela antiga presunção das artes e do ficcional, que sempre tenderam a considerar-se *bigger than life*.

A primeira idade, a mais extensa e em que ainda vivemos, é a da duplicação mimética do mundo para “pôr em obra a sua verdade”, nos termos de M. Heidegger; trata-se de realizar o programa hegeliano de melhoria do mundo pela sua representação, na expectativa de que, realizado esse programa, a *mimesis* perca a sua função – dando lugar à “morte da arte”, ou à sua “ultrapassagem”. Esta idade pode talvez ser representada pelo cinema e audiovisual contemporâneos: em 1936, quer Walter Benjamin quer Heidegger se referiam a esse “fim” das artes, o primeiro descrevendo a perda da “aura” pela obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, o segundo deixando em aberto a interrogação sobre o futuro da obra de arte, e recolocando, na sua reflexão sobre a origem desta, a questão hegeliana da sua ultrapassagem. Em 1947, criticando as indústrias culturais, e entre elas, notoriamente, o cinema, Horkheimer e Adorno diriam que elas prejudicam, quer as artes “superiores”, quer as “inferiores”. Muito mais tarde, em 1985, um Gianni Vattimo viria a descrever o sistema dos media do final do século XX como o lugar onde as artes se extinguem ou vivem o seu ocaso.

A segunda idade das *technê* artísticas miméticas é a da materialização dos objectos ficcionais em forma de parques temáticos: trata-se de entender o mundo ficcional (um mundo de representações) como um mundo que passa a integrar a realidade, e de o visitar como se visita um museu, para ir ao encontro dessa materialização: podemos passar uma tarde no palácio da Bela Adormecida ou na casa da floresta da Branca de Neve, como se passaria a mesma tarde visitando o Palácio da Pena, em Sintra, ou La Pedrera, de Gaudí, em Barcelona. Os parques Disney e similares são bons exemplos desta materialização museológica do ficcional. Cremos que

o nascimento desta segunda idade é identificável com o crescendo de importância da instituição Museu ao longo do século XIX e com o surgimento das primeiras exposições universais da transição do século XIX para o XX, que puseram em evidência a expositividade de todos os objectos (naturais e artificiais), passados ao estado de “mortos” visitáveis em museus. Os objectos ficcionais apenas seguiram, tardiamente, a tendência indicada por todos os outros – tornaram-se eles próprios artefactos visitáveis.

A terceira idade das *technê* artísticas miméticas é a da conquista do real pela sua ficcionalização. É a mais recente e, de certo modo, começámos há pouco a trilhar o seu caminho. Nesta terceira idade da representação mimética, já não se trata de visitar o palácio da Bela Adormecida ou a casa da floresta da Branca de Neve, mas sim de poder habitar, viver efectivamente no primeiro ou na segunda. O mais efectivo exemplo deste movimento continua a ser o esforço feito pela Disney para criar em Orlando, na Florida, uma cidade real mas “disneysiana” (Celebration), próxima do parque temático da corporação: a “fábrica dos sonhos” passa a querer ocupar-se da vida real e a poder geri-la programaticamente, mediante a criação de centros urbanos, serviços, espaços públicos e privados “disneysianos” (bancos, hospital, maternidade, administração, polícia, jardins, vivendas parecidas com os habitats ficcionais da sua *memorabilia* filmica). É facto que, desde o seu lançamento, na década de 90, Celebration perdeu, na estratégia da sua comunicação, a sua primeira identidade “disneysiana”; hoje, quem visita o *site* que a promove já não reconhece nele o traço iminentemente ficcional que começou por caracterizar o projecto. Mas esta correcção do tiro, devida, porventura, à análise dos resultados da comercialização do produto (uma cidade), não prenuncia o fim desta terceira idade do programa mimético; antes será um seu revés inicial.

Outro produto característico desta terceira idade do programa mimético, em que o próprio real, e não uma sua representação, se deixa ficcionalizar, é o *reality show* televisivo. Embora com numerosos precursores na história da televisão, os *reality shows* impuseram-se em força a partir da década de 90 como substitutos aparentes do drama pré-escrito, na forma de reconstituições do vivido de vária ordem (*The 1900 House*, Wall to Wall/Channel 4, 1999), de dramáticos reencontros em directo (*Perdu de Vue*, França), de jogos de eliminação, de terapias, ou de vigilância voyeurista da vida quotidiana, como no caso do *Big Brother*, criado em 1999, de *Temptation Island* ou de *The Lofters*. Uma das tendências da televisão contemporânea é a criação de canais especializados como a *Zone Reality* (Reino Unido, 2002) ou a *Fox Reality* (EUA, 2005), ou a adopção do modelo em parte da sua programação (MTV, da Viacom, e Bravo, da NBC).

Os actores que representam personagens deixam de existir, e as “pessoas banais” ocupam os seus lugares, desempenhando os seus próprios papéis: esta proposta das televi-

sões consiste em fundir o que o ecrã mostra e a vida real, quer transformando o telespectador em substituto da convencional vedeta televisiva (herdeira da vedeta cinematográfica ou do palco) quer, no mínimo, oferecendo-lhe a possibilidade de participar em directo no programa (como assistente ou por telefone ou videofone, votando como jurado ou exprimindo opiniões). O ecrã do electrodoméstico televisivo torna-se espaço público para o privado e o íntimo “reais”, espectacularizando a vida emocional e os problemas do “cidadão comum”, muito para além dos dez segundos de celebridade que Andy Warhol reclamava, para todos e cada um, nos anos 60.

No seu artigo “Welcome to the Desert of the Real”, de 2001, Slavoj Žižec referia-se nos seguintes termos a esta ficcionalização do real, que aqui classificamos como terceira idade do programa mimético:

“THE ULTIMATE AMERICAN PARANOIAC FANTASY IS THAT OF AN INDIVIDUAL LIVING IN A SMALL IDYLIC CALIFORNIAN CITY, A CONSUMERIST PARADISE, WHO SUDDENLY STARTS TO SUSPECT THAT THE WORLD HE LIVES IN IS A FAKE, A SPECTACLE STAGED TO CONVINCHE HIM THAT HE LIVES IN A REAL WORLD, WHILE ALL PEOPLE AROUND HIM ARE EFFECTIVELY ACTORS AND EXTRAS IN A GIGANTIC SHOW. THE MOST RECENT EXAMPLE OF THIS IS PETER WEIR'S *THE TRUMAN SHOW* (1998), WITH JIM CARREY PLAYING THE SMALL TOWN CLERK WHO GRADUALLY DISCOVERS THE TRUTH THAT HE IS THE HERO OF A 24-HOURS PERMANENT TV SHOW: HIS HOMETOWN IS CONSTRUCTED ON A GIGANTIC STUDIO SET, WITH CAMERAS FOLLOWING HIM PERMANENTLY. AMONG ITS PREDECESSORS, IT IS WORTH MENTIONING PHILIP DICK'S *TIME OUT OF JOINT* (1959), IN WHICH A HERO LIVING A MODEST DAILY LIFE IN A SMALL IDYLIC CALIFORNIAN CITY OF THE LATE 50s, GRADUALLY DISCOVERS THAT THE WHOLE TOWN IS A FAKE STAGED TO KEEP HIM SATISFIED... THE UNDERLYING EXPERIENCE OF *TIME OUT OF JOINT* AND OF *THE TRUMAN SHOW* IS THAT THE LATE CAPITALIST CONSUMERIST CALIFORNIAN PARADISE IS, IN ITS VERY HYPER-REALITY, IN A WAY IRREAL, SUBSTANCELESS, DEPRIVED OF THE MATERIAL INERTIA.

SO IT IS NOT ONLY THAT HOLLYWOOD STAGES A SEMBLANCE OF REAL LIFE DEPRIVED OF THE WEIGHT AND INERTIA OF MATERIALITY — IN THE LATE CAPITALIST CONSUMERIST SOCIETY, *REAL SOCIAL LIFE* ITSELF SOMEHOW ACQUIRES THE FEATURES OF A STAGED FAKE, WITH OUR NEIGHBORS BEHAVING IN "REAL" LIFE AS STAGE ACTORS AND EXTRAS... AGAIN, THE ULTIMATE TRUTH OF THE CAPITALIST UTILITARIAN DE-SPIRITUALIZED UNIVERSE IS THE DE-MATERIALIZATION OF THE *REAL LIFE* ITSELF, ITS REVERSAL INTO A SPECTRAL SHOW.”

Entre a segunda e a terceira idades do programa mimético estão, por exemplo, os regressos festivos a simulacros do passado, em forma de “semanas *viking*” ou de “semanas

medievais”, que satisfazem o desejo fantasmático de reencarnação ficcional de épocas e vivências de outros tempos, e que também remetem para o modelo do baile de máscaras e para o da euforia carnavalesca.

Em termos de recepção social das artes miméticas, a passagem da segunda para a terceira idade significa, ainda, a passagem do “consumo” para a “consumação”. O ficcional deixa de ser uma soma de objectos de consumo circulantes nas indústrias culturais, e passa a ser constitutivo do real propriamente dito, satisfazendo materialmente um fantasma de infância, o de que o sonho se pode, de facto, tornar realidade.

A questão que aqui se coloca, como perante a *second life* virtual oferecida pela Internet, é a de saber em que medida o *desejo* – esse elemento decisivo para a formação da aventura humana do mundo – passa a ser satisfeito pela sua deslocação para uma destas modalidades de ficcionalização do real: um espaço urbanístico gerado a partir de uma ficção, o ecrã televisivo tornado espaço público onde se expõem as emoções privadas e íntimas do *homo vulgaris*, ou um espaço virtual fundamentalmente “evasivo” e “escapista”, como a meio do século XX se dizia que o sistema dos media, globalmente considerado, tendia a ser.

**3) Narrativas e cinema** – Que papel desempenham, neste contexto, as narrativas que habitam o cinema? Nunca é de mais reafirmar que o cinema não é redutível a uma forma narrativa, ou às formas narrativas que praticou e pratica<sup>9</sup>.

Ilusão de movimento provocada pela imagem pós-retiniana, ele é, antes de mais, a representação do espaço e do tempo gerada pela projecção em ecrã das imagens dos Lumière, vivida pelo seu público inicial como perturbador simulacro do real, já habitada por *enredo* em *L'arroseur arrosé* e intensamente narrativizada a partir de Méliès.

O cinema é, em parte, narrativa, mas também mera captação de imagens e documentário (a sua vocação principal, segundo os Lumière), oferecendo uma *rêverie* polissémica e diversas formas de intelecção. O seu “ecrã demoníaco” *mostra* tanto quanto *conta* – e muitas vezes apenas *conta mostrando*.

As narrativas que habitam o cinema como *parte* dele participam, com as suas mil estratégias, fragmentos e *fétiches*<sup>10</sup>, da dádiva do mundo duplicado e “auratizado” que referimos atrás. Quando já não soubermos de quê e como as fazíamos, os seus fragmentos e ruínas impedir-nos-ão talvez, por um tempo, de as ignorar, do mesmo modo que dois versos escritos, uma vez, numa ilha grega, são ainda, para nós, a frágil réstea de luz que nos faz entrever o mundo a que aludiam. Se um dia viermos a perder também esses fragmentos, reconheceremos muito menos o mundo, e reconhecer-nos-emos ainda menos a nós próprios.

Neste texto tentamos abordar, embora não numa perspectiva histórica, o sistema aberto de relações entre culturas narrativas que se instalaram no cinema ao longo da sua *vida*,

em interacção com os géneros (sedimentados pela literatura, e, no seu seio, pela dramaturgia), e com os estilos (de realização). Trata-se de relações definidas pela dominação, ou hegemonia: existem culturas narrativas dominantes e dominadas, culturas colonizadoras e colonizadas, bem como outras mestiçadas, miscigenadas e híbridas, resultantes do contacto e da contaminação entre as primeiras e as segundas. No cinema, a cultura narrativa dominante tornou-se, sobretudo, herdeira da convergência entre certa leitura dos ritos de passagem, do monomito e da saga arquetipal, por um lado, e da tradição tardo-aristotélica (por referência ao Aristóteles da *Poética*) e shakespeariana, por outro. Esta cultura foi directamente posta em causa pelo cinema “moderno”, entre o final dos anos 50 e a década de 70 do século XX, mas sobreviveu-lhe, adaptando-se e transformando-se. E também é verdade que, para entender esse cinema “moderno”, é necessário identificar e compreender a sua etiologia, que remonta aos anos 20: de facto, cada *medium* (música, literatura, teatro, artes plásticas, cinema, outros) encontrou a sua “modernidade” praticando sucessivos “modernismos”, no âmbito de uma auto-reflexão crítica sobre a sua própria história, modos de ver e expressões.

Mas a querela entre as diversas apropriações da cultura dominante a que aqui nos referimos e as que, de todos os modos, lhe tentaram e tentam fugir, exprime uma falsa questão: o primeiro modelo (herdeiro dos ritos de passagem, do monomito e das sagas arquetipais) satisfaz a necessidade antropológica de narrativas, que cada nova geração humana repõe imparavelmente. Não estamos perto de abdicar da sua importância terapêutica, nem como *consolatio*, nem da sua redefinição permanente do mundo – um *processo* de reinvenção semântica que não cessa de se renovar. O cinema “moderno” e os restantes, tenham a forma de “vanguardas”, “experimentalismos”, experiências “*underground*”, trabalham sistematicamente nas margens dessa dominação e contra ela, e correspondem ao desejo de inovar ou de *mudar de signos*, rompendo com todas as sedimentações canónicas. Observada com algum recuo, a tensão entre eles é um fenómeno cultural ancestral e desejável: é dessa tensão que resulta a capacidade das narrativas para se metamorfosearem e surpreenderem, evitando o que as arruinaria: a estagnação.

Na *Kulturkritik* ocidental contemporânea, a reflexão sobre as narrativas pode ser entendida como uma aplicação dos parâmetros de análise que usamos para compreender a história das ideias: se admitirmos, entre Nietzsche e Heidegger, que tais parâmetros se situam entre a busca dos *fundamentos* da cultura, a descrição dos *regressos*, ou *retornos*, ou *reapropriações* desses *fundamentos*, dando origem a diversas actualizações da metafísica, e a *superação* dessa mesma metafísica, teremos um quadro que nos permite entender genericamente o que se passou, por analogia, com as narrativas. A superação da metafísica surge, então, como um movimento suscitado pela ideia iluminista de *progresso secularizador*, tal como a entendeu a modernidade. E, no seu

conjunto, um tal entendimento significará que descrevemos as narrativas como ocorrências numa câmara de eco onde se distorcem os discursos e os ruídos emitidos pela *Kulturkritic*, pelo pensamento e pela história das ideias.

De modo sumário, e no que ao cinema respeita, a consciência do peso e da importância da herança arquetipal representará a *reapropriação dos fundamentos*, e aquilo a que chamaremos cinema “moderno” representará a *tentativa de superação* da dependência em relação a tais fundamentos.

Ora, as narrativas arquetipais, ou arqui-narrativas, só são entendíveis na sua relação com o mito, porque são formas em que o mito se plasmou e se foi redesenhando. E a definição do mito oscila entre a de Lévi-Strauss<sup>11</sup>, que o vê como uma estrutura de conteúdos tendencialmente invariantes, “que resiste ao curso [da história] e reajusta constantemente a sua própria grelha para que ela ofereça a menor resistência possível à torrente dos acontecimentos”, e a de Barthes<sup>12</sup>, para quem “o mito não é definido pelo objecto da sua mensagem, mas pela *maneira* como profere: há limites formais do mito, mas não *substanciais*. [...] Podemos conceber mitos muito antigos, mas não eternos; porque é a história humana que faz passar o real ao estado de palavra; é ela, e apenas ela, que regula a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um *fundamento histórico*, porque o mito é uma palavra escolhida pela história: ele não saberia surgir da ‘natureza das coisas’ ”.

A ideia de sistema aberto de tradições, experiências e contactos é, nesta matéria, de importância decisiva: com efeito, e como veremos, é impossível pensar a diversidade das matrizes e das experiências narrativas contemporâneas como um conjunto fechado e estabilizado de modelos narrativos. Pelo contrário, a mobilidade e a reformulação de tais modelos definem uma realidade plural e predominantemente adaptativa, embora tal mobilidade e reformulação ajam no quadro de relações de força determinantes, ou seja: tais relações de forças determinam, quer a natureza, quer a composição da paisagem narrativa que habitamos. Para este fenómeno chamou a atenção, entre outros, Umberto Eco, desde a primeira versão do *Opera Aperta*, de 1962 (sobre a importância da *indeterminação* nas poéticas contemporâneas), referindo-se ao lugar especial que o cinema ocupa no sistema de relações entre “tradição” e “experimentalismo”.

As relações de força entre matrizes narrativas herdadas da história e as contemporâneas são da mesma natureza das que existem entre culturas genericamente consideradas, tais como as entende a Sociologia da Cultura e a Antropologia. Mas constituem um subconjunto desse conjunto mais vasto, com a sua especificidade própria, que pede uma atenção especializada. É essa atenção que tentámos esboçar aqui.

Creio que a leitura do presente texto tornará claro porque não é possível discutir as relações entre culturas narrativas contemporâneas sem entender como, ao longo

do tempo (um tempo observável na longa duração), o mito, a saga arquetipal, a sedimentação de géneros e respectivas formas, e posteriormente a procura de novas formas pelo romance e pela dramaturgia globalmente considerada, bem como pelas artes cénicas e pelo teatro em particular, foram configurando experiências apoiadas ora na “tradição”, ora na “inovação”, e que ofereceram formatos à evolução do gosto e das convenções narrativas recebíveis.

Neste âmbito, e sendo o nosso principal objecto de reflexão o cinema (que, no momento em que escrevo, vai apenas a caminho dos seus 115 anos), é relevante ter em consideração o que foram as relações, ao longo da maior parte do século XX, entre géneros e formas estabilizadas e as sucessivas vanguardas ou experimentalismos que foram pondo em questão quer uns, quer outros. Mas essas relações entre “tradição”, “vanguardas” e “experimentalismos” estão, como dissemos, longe de ser exclusivas do cinema: pelo contrário, conhecemo-las melhor nos terrenos da música, das artes plásticas e da arquitectura, bem como da literatura e do teatro, por exemplo. É, assim, a essa luz que vale a pena observar as relações entre “tradição” e “modernidade” narrativa na esfera do cinema – como um caso especial dessas mesmas relações.

Com a Sociologia da Cultura e com a Antropologia, aprendemos o que é, hoje, uma sociedade multicultural, onde se desenvolvem interfaces conflituais ou adaptativos de natureza religiosa, étnica, racial, linguística, artística, etc.. Ora, do mesmo modo que a multiculturalidade social e política é um traço definatório importante das sociedades contemporâneas, é-o também o interface entre as diversas *poiesis* (*poéticas*, no sentido grego clássico) e as diversas culturas narrativas que interagem nas sociedades. E, do mesmo modo que a multiculturalidade é conformada por relações de forças entre as culturas em presença, também as culturas narrativas convivem num universo formatado por essas mesmas relações.

## Parte I

### Dos "EUA" e da "Europa"

"I DON'T KNOW... SOMETHING'S CROSSED OVER IN ME AND I CAN'T GO BACK.  
I MEAN, I JUST COULDN'T LIVE..."

THELMA, IN *THELMA & LOUISE*, SCRIPT DE CALLIE KHOURI PARA O FILME  
HOMÓNIMO DE RIDLEY SCOTT, 1990

4) **Desconstrução versus reconstrução** – Será pertinente interrogarmo-nos, ainda hoje, sobre a existência de estruturas narrativas dominantes no cinema, para além da constatação de que, no cinema, como nas artes cénicas e performativas, na literatura, houve e há, em função das épocas, dos gostos e dos géneros, modelos narrativos dominantes e dominados? A resposta é “sim” quando nos referimos à história, à diversidade do *corpus* passado, observando a sedimentação, e também o carácter movediço, de tais hegemonias e dominações – como Propp<sup>13</sup> propôs perante a invariância das funções narrativas no *conto maravilhoso* russo. Mas quando a questão se coloca diante da obra em devir, da procura de formas narrativas em gestação, manter-se-á essa pertinência?

Quase sem excepção, os autores que ensinam escrita para o ecrã propõem – para o *não iniciado*, estranhamente – que as histórias para longas-metragens ficcionais sejam concebidas com base numa clara estrutura narrativa, dividida em *partes* ou em *actos* que, na obra acabada, se tornam geralmente invisíveis: na sua maioria, os filmes não exibem a sua estrutura narrativa interna, embora desde sempre tenham podido fazê-lo ou fingir que o fazem – pense-se em *Rocco e i suoi fratelli* (Visconti, 1960), dividido em capítulos que têm os nomes das personagens principais, em *Le milieu du monde* (Alain Tanner, 1973) ou em *Conte d'Été* (Eric Rohmer, 1996), orga-

nizados como “diários”, entre tantos, tantos outros. Salvo exceção, porém, o *script* de um filme é um *continuum* apenas dividido em cenas, “escondendo” a estrutura narrativa que o anima.

Dividir um *script* em partes significa, antes de mais, que é mais fácil escrevê-lo desse modo, independentemente de tais partes corresponderem, ou não, a um ordenamento que lhes associa funções narrativas. O mesmo se passa com a maioria dos romances e novelas: a sua divisão habitual em capítulos não representa necessariamente a obediência a um modelo construtivista, mas sim a adoção da organização interna que o autor considera mais adequada ao que está a escrever. Outra coisa bem diferente é conceber a estrutura em partes ou actos como representando uma dinâmica narrativa dotada de funções mais ou menos estabilizadas.

A atenção dada à estruturação interna do *plot* (no sentido de *intriga*, *enredo*) do argumento cinematográfico em *partes*, ou *actos* cuja *morfologia* exprime *funções* relativamente estabilizadas pela tradição, ressurgiu a partir do final da década de 70, na década de 80 e na seguinte, porque uma mão-cheia de formadores estadunidenses relançou, sem ironia, numa dúzia de manuais, o cânone dos três, quatro ou cinco actos como se o tivesse inventado (e só ele fosse aceite pelo *mainstream* de Hollywood). Hoje, a edição especializada e os *sites* de *screenwriting* na Web estão cheios de banalizações desses manuais e de meras vulgatas da *canonic story* que propõem sequenciações narrativas normativizadas. Mas o fenómeno não é genericamente americano: há universidades nos EUA (como a de Yale, de Paul de Man) onde a desconstrução narrativa foi e é tão ou mais influente do que na “Europa” (Jacques Derrida ensinou ali desde 1968). É mais tipicamente californiano, dada a influência regional de Hollywood no ensino do cinema e do audiovisual. A internacionalização destes autores beneficiou desse nicho.

De facto, a história da narrativa no cinema (apenas uma breve e recente página da vasta história das narrativas) foi produzindo modelos e formas que fazem sobressair a hegemonia de uma forte resistência à mudança estrutural. Como se de um lento fenómeno geológico se tratasse, essa resistência é fruto da confluência histórica da saga arquetipal, do monomito, das organizações dramáticas em actos e da adaptação dos ritos de passagem estudados por Van Gennep à sequência “*separação – iniciação [ou margem] – regresso*” e a uma matriz narrativa do “itinerário do herói”, ou da “jornada do herói” (apesar da mutação moderna e contemporânea deste último em herói relutante, passivo, negligente ou em anti-herói, ou ainda em “homem sem qualidades”, ou da sua pulverização em histórias de múltiplo protagonismo). De Freud e Jung a Lévi-Strauss, de Franz Boas a Géza Roheim, a Propp e a diversas narratologias, não faltaram ao século XX reflexões que nos ajudem a compreender aquela invariância estrutural. A este fenómeno, perceptível na longa duração, acrescentou-se, articulando-se com ele ao correr do tempo,

a malha larga da rede de géneros e das suas convenções<sup>14</sup>, nascida na tradição oral, e depois mais estruturada pelas literaturas escritas.

Mas a “Europa” – passe o simplismo redutor do nome –, nostálgica do seu fulgor “moderno”, identificou, no relançamento californiano daquela matriz, um desejo conservador de reconstrução da *grande narrativa* a que a pós-modernidade “virara costas”, sem reparar no facto de o final da década de 70 ter sido igualmente o momento de socialização dos primeiros manifestos pós-modernos, que declaravam a “morte” de uma vanguarda específica, a do modernismo em arquitectura, prenunciando, por arrastamento, a “morte” das vanguardas artísticas globalmente consideradas, incluindo a das vanguardas narrativas, tantas vezes “não-narrativas” ou “anti-narrativas”.

Instalou-se, assim, um diferendo esvaziado de diálogo (*desconstrução* versus *reconstrução*) que se exprime, sobretudo, nas relações de força entre dois mundos – aparentemente expresso pelo conflito entre a subsistência de uma ortodoxia narrativa e a(s) heterodoxia(s) que lhe faz(em) face. Nos termos deste estereótipo, a “Europa” desconstrói e a “América” reconstrói hábitos, heranças e estratégias narrativas tornadas clássicas pela sua longa utilidade: a história do *paradigma reconstrutivo* californiano, que se reafirma, como veremos, a partir do fim da década de 70, é a da tentativa de regresso a *valores seguros* (equiparáveis ao ouro da economia), como se determinado *design* narrativo fosse a garantia de um classicismo que se alimenta da sua própria *stasis* ou imutabilidade.

É compreensível que, por razões culturais, políticas e do próprio relacionamento com a história das narrativas, um autor formado nas culturas narrativas europeias (ou na sua *table rase*) não se disponha a aceitar os conselhos reconstrutivos californianos, nem a ver nessa reconstrução uma “nova” *Gestaltung* narrativa. No seio desta querela entre reapropriação de modelos narrativos históricos e a sua rejeição, o “cinema europeu” olha ressentidamente o “cinema dos EUA” como seu “grande Outro”, com o qual nem chega a haver propriamente competição, supostamente devido, antes de mais, aos seus comparativamente pobres orçamentos.

Ao ressentimento face à hegemonia estadunidense (que adquire contornos para-imperiais) no mercado do cinema e do audiovisual, junta-se o facto de o estudo das narrativas para o ecrã perdurar, nas culturas cinematográficas europeias, como tema menor. O “cinema europeu” tem a sua própria agenda e, nos anos 80 e 90, discutiu o seu financiamento pela UE e a política de co-produções, os *europuddings*, o revisionismo da história do século XX (sobretudo a propósito da II Guerra Mundial), o *cinéma-retro*, o *cinéma du look*, *la belle image* e os filmes *neo-Gaudi*, o revivalismo, o papel do melodrama e do psicodrama na paisagem romântica ou realista do *heritage film*, a distorção da memória popular, a representação das mulheres, das minorias e dos migrantes, o cinema *beur*, as representações do universo colonial e pós-colonial,

a transnacionalidade, as identidades e as heranças nacionais, as relações entre cinema “oficial” europeu e “contra-cinema” (diaspórico, híbrido e radical), o sucesso do *Dogma 95* e a ideia de espectáculo<sup>15</sup>... Mas pouco se ocupou da estruturação interna dos *plots* escritos para o ecrã.

Se, nos anos 80 e ainda na primeira metade dos anos 90, um ou outro professor europeu de cinema aludia a propostas ou a argumentários “californianos”, preferia até não revelar a sua origem, para não receber, *inter pares*, o epíteto de *pestiferado*. E os próprios livros de referência passavam de mão em mão em escuros vãos de escada, num frouxo remake do *Fahrenheit 451*. Poucos souberam, nesse período, ensinar ou esclarecer (como fizeram Pierre Jenn e Michel Chion)<sup>16</sup> que as reflexões californianas sobre a dinâmica interna do *plot* são actualizações instrumentais da mais partilhada tradição narrativa e dramaturgíca da Europa. E, por não o terem feito, os formadores alimentaram um conhecido *cliché* da tensão entre paradigmas e contextos: a recepção preconceituosa, devida ao contexto, de um paradigma emergente numa cultura que se vê como dominante, agrava o fosso de saber entre essa cultura e outra que se vê como dominada<sup>17</sup>.

Actualmente (2007), mais escolas europeias desarmaram a relação tensa que mantinham com a bibliografia californiana (v. *La Dramaturgie*, Yves Lavandier)<sup>18</sup>. E multiplicam-se as formações especializadas: *Conservatoire Européen de l'Écriture Audiovisuelle* (CEEA), *Ecole Européenne du Scénario*, *Master Pro Cinéma “Scénario/Réalisation”* (univ. de Paris 1), programas *Mediscript*, *Aristote* (formação de guionistas), *Espace Scénario* (desde 1997), *Aleph* (desde 1986), formação *on line* como a de *Cinecours* (canadiana, desde 2001), etc.

Mas a “desconstrução” a que – no plano da filosofia e da teoria das ciências sociais e humanas – Lyotard, Umberto Eco, Barthes, Foucault, Derrida, Kristeva, Baudrillard, e outros se dedicaram, analisando o que moldou e molda as nossas culturas narrativas, o que têm de ideológico, de obediência a regimes de controlo da enunciação, passou entretanto a marcar toda a cultura ocidental contemporânea, tornando-a mais atenta aos mecanismos da sua própria reprodução. Esta “desconstrução” determinou, ainda, a lassidão *tardo-moderna* (expressão que prefiro à de *pós-moderna*, porque não saímos da modernidade, situação histórica complexa, por decreto nem por fascínio pelo prefixo *pós*, que marcou os anos 80) diante da “grande narrativa”, acusada de exprimir uma ideia da História teleologicamente orientada, e uma visão neo-encantatória do devir social.

No plano da narrativa cinematográfica, esta desconstrução explode protagonizada pelos *autores* da *nouvelle vague* francesa, a partir do final dos anos 50 do século XX, *autores* que tentam recuperar o “tempo perdido” pelo cinema face aos experimentalismos narrativos e dramaturgícos da literatura e do teatro (e que se afirmam herdeiros de uma série de precursores), contaminando de imediato cineastas nórdicos e

do leste da Europa (Bergman, Jancsó) e uma geração de italianos que, nascida no neo-realismo, aprofunda o *cinema de autor* (Rossellini, Antonioni, Fellini e outros depois deles).

Embora este cinema “moderno” e “desconstrutivo” não tenha sobrevivido, enquanto *movimento*, à década de 70 (*designadamente* devido à crise de relacionamento com os seus públicos), a sua influência estendeu-se, difusamente, às mais diversas cinematografias, legando uma forte herança estilística, conceptual e narrativa às gerações seguintes, que foi sendo gota a gota apropriada, em doses homeopáticas, por parte do *mainstream* americano (o “cinema de qualidade” de Hollywood e da chamada *New Hollywood*), e em doses mais generosas, por parte do cinema asiático, bem como por “cinemas novos” de diferentes culturas e regiões do Mundo.

Assim, o relançamento, na esfera de influência de Hollywood, da herança arquetipal, hoje tão aparentemente menosprezada na “Europa”, não torna tal herança imune ao questionamento interno do cinema (expresso pela sua época “moderna” e pelo que a liga a uma fileira que identificamos desde os anos 20), da literatura, do teatro e restantes artes cénicas, bem como, *last, not least*, das artes plásticas.

Por outro lado, a desconstrução favoreceu a inteligibilidade das culturas narrativas contemporâneas, mas nunca se entendeu a si própria como geradora de narrativas: é um instrumento crítico que transformou a narrativa numa “paisagem depois da batalha”. Autores “pós-estruturalistas” (v. Peter Brooks, 1992)<sup>19</sup>, salientaram este seu traço bloqueador. O próprio Barthes, e a sua hesitação no desejo de “escrever um romance”, é exemplo do indecível gerado pelo confronto entre a narrativa e a sua desconstrução: a sua morte acidental interrompeu o *meio da vida* em que se encontrava, impedindo que se conhecesse o devir de tal empresa.

**5) Três distâncias** – O desfasamento e a *méconnaissance* entre os dois mundos (“EUA” e “Europa”, passe, de novo, o simplismo redutor destes nomes) é legível à luz de três registos suplementares. O primeiro respeita a certa separação artificial dos discursos sobre o cinema: há um discurso sobre escrita para o ecrã, outro sobre realização e outro sobre produção (e outros, importantes mas menos influentes, sobre montagem, som, imagem, direcção artística, efeitos especiais, etc.).

Tal separação parece sugerir que escrita, realização e produção trabalham em compartimentos estanques, o que só em circunstâncias históricas particulares, ou por erro, aconteceu, dificultando ainda a compreensão de um fenómeno crucial para a subsistência das marcas temporais na dinâmica interna do *plot*: é que teve e tem de haver sintonia entre argumentistas, realizadores e montadores (para já não falar de produtores) para que os marcadores temporais de final de cada acto, e os pontos de viragem intra-actos, tenham obedecido e obedeam, em tanto cinema, a princípios tão estabilizados, exprimindo uma cultura corporatista.

Só essa cultura corporatista, que gerou uma rede de *gatekeepers* comparável à que garante a estabilidade do *agenda setting* e dos valores-notícia no jornalismo, permite compreender que, por exemplo na estrutura em três actos, o *inciting incident* (a clássica *perturbatio* latina) seja tão típico dos quinze primeiros minutos de filme, o primeiro *plot point* dos trinta, o *middle point* marque o meio do segundo Acto, e o segundo *plot point* o fecho deste. A interiorização desta ideologia narrativa não é, portanto, obra do *screenwriting*: é partilhada por todos os decisores criativos envolvidos num filme – e bem mais nos “EUA” do que na “Europa”. Na “Europa”, sobretudo na “do Sul”, o trabalho no cinema é mais irregular, mais atípico e informal<sup>20</sup> do que nos “EUA”, o que desfavorece tal cultura.

Mas, à margem desta cultura corporatista e das suas razões, o argumento e a montagem, por exemplo, poderiam ser entendidos como pertencendo à mesma fileira conceptual (e integrando, por isso, a mesma área de formação), já que o primeiro exprime as heranças narrativas que convergem no cinema, e a segunda *uma* especificidade técnica narrativa do cinema enquanto *technê* artística idiossincrática.

O segundo factor, que se sobrepõe ao primeiro, e ao qual David Bordwell dedica metade do seu último livro<sup>21</sup>, é a evolução do estilo cinematográfico dominante no mercado norte-americano, em aliança com a tradição dos três ou mais Actos: analisando a produção de Hollywood, ele conclui que a *intensified continuity* (continuidade intensificada) é uma sua tendência pesada desde os anos 60, e que passou a quantitativamente dominante na linguagem do cinema comercial, e de grande parte do cinema independente, nos anos 90.

A *intensified continuity* é, segundo Bordwell, o estilo que se impôs por contaminação do cinema pela televisão, e que resulta do uso simultâneo e convergente de quatro estratégias: “montagem muito rápida, uso extremo de diferentes lentes, recurso constante ao grande plano e mobilidade permanente das várias câmaras” – várias, porque se banalizou a utilização de diversas câmaras, incluindo *steadycams*, mesmo em planos (anteriormente fixos) de uma personagem só, ou de diálogo (anteriormente estático) entre duas.

Devido ao uso cumulativo destes diversos dispositivos, o ritmo narrativo de cada vez mais filmes tornou-se mais frenético, mais hiperactivo e multifocal, e a narrativa tornou-se mais aberta, exigindo nova atenção do espectador: se este se distrai por três segundos, pode perder um pormenor crucial para a compreensão do que está a ver. Hoje, no cinema americano, diz Bordwell, a duração média de cada plano (*Average Shot Length*, ASL) tende a ser cada vez mais curta – 3,5 ou 3 segundos – o que leva “os 6 ou 7 ASL de *The Others* (2001) e de *Lost in Translation* (2003) a parecerem sedados” (*The Attack of the Clones*, episódio II de *Star Wars*, de 2002, tem um ASL de 2,5)<sup>22</sup>. Ora, o ciclo da “continuidade intensificada” estará ainda em ascensão nos “EUA”, mas não é dominante na “Europa”.

O terceiro factor prende-se com a propensão para um crescendo diverso, nos “EUA” e na “Europa”, do subtexto e da intertextualidade na história, sem prejuízo do *plot* básico nos “EUA”, em detrimento dele na “Europa”. É uma avaliação discutível, que requer prudência e atenção às tendências em desenvolvimento: a informação polissémica sobreposta em cada plano (via profundidade de campo, por exemplo), o aproveitamento (na forma de mera aparição rápida) de personagens significativas mas sem um papel relevante na história, as alusões a *lines* marginais, ao exterior do filme e a outros filmes, a ligação da informação em rede aberta e a perda voluntária de parte dela, tendem talvez a acentuar-se, juntando registos de *videoclip*, de documentário, e outros, dispersivos, à *intensified continuity*. Mas ao mesmo tempo, nos “EUA” (diz ainda Bordwell), a coerência semântica global dos diálogos aperta a convergência de sentidos, e cresce o *foreshadowing* neles injectado, apesar da tradição de fazer passar o *script* por várias mãos (para sucessivos *polishings*) favorecer a sobrecarga de signos semi-autónomos.

**6) Permeabilidade entre modelos** – Sumariemos as propostas “californianas” relativas à estruturação interna do *plot*: em instituições como a USC<sup>23</sup>, com docentes como Irwin R. Blacker<sup>24</sup> e a UCLA<sup>25</sup>, através de docentes como Richard Walker<sup>26</sup> e Lew Hunter<sup>27</sup>, a estrutura dos três actos tornou-se dominante, em consonância genérica com o paradigma de Syd Field<sup>28</sup> (*set-up, confrontation* e *resolution*), oficialmente “nascido” em Berkeley, ou com o *outline* de Jon Franklyn<sup>29</sup> (*complication, development* e *resolution*). Robert McKee<sup>30</sup> prefere dividir em cinco partes o esquema conceptual mais favorável à longa-metragem ficcional:

“O *INCITING INCIDENT*, PRIMEIRO GRANDE ACONTECIMENTO DA NARRATIVA, É A CAUSA PRINCIPAL DE TUDO O QUE SE SEGUE, PONDO EM MOVIMENTO OS OUTROS QUATRO ELEMENTOS, COMPLICAÇÕES PROGRESSIVAS, CRISE, CLÍMAX, RESOLUÇÃO”.

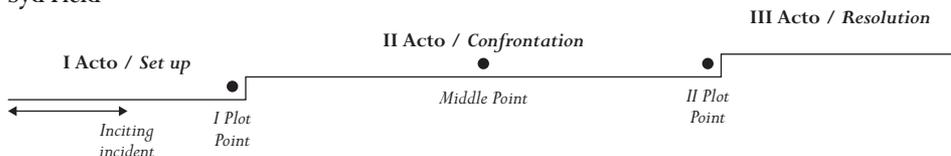
McKee adopta, assim, a tradição que vai de Horácio (v. adiante) a Freytag, enquanto Linda Seger<sup>31</sup> autonomiza oito segmentos no seio dos três actos. O *outline* de Franklyn, por sua vez, prevê três momentos distintos no desenvolvimento (o “meio” da história), o que o “reconcilia” com os cinco actos.

Numa redução voluntarista, Richard Blum<sup>32</sup> propõe que os “elementos dramáticos” da tradição grega “são seis” (*inciting action, complication, crisis, climax, reversal* e *dénouement*), mas que a estrutura clássica de uma peça tem três actos – e assim retoma a tradição de Donato (v. adiante). Esta síntese propõe implicitamente que há dois níveis de estrutura que podem recobrir-se um ao outro: o primeiro e mais

importante inclui os elementos de que depende a dinâmica interna do *plot* (no já mencionado sentido de *história, intriga, enredo*); o segundo define a macro-estrutura formal da peça. Dividindo em dois o “meio” da história, Kristin Thompson<sup>33</sup> propõe uma estrutura em quatro actos (*Setup, Complication Action, Development e Climax*), a que, explica, muitos autores acrescentam um curto Epílogo. Esta proposta (muito apoiada, como as outras, em análises de filmes), representa talvez a melhor síntese do grupo a que pertence. Não faltam, assim – mas não faltam desde há muito – variantes do modelo.

Estas ideias para a organização interna da dinâmica do *plot* fechado, actualizadas pelos herdeiros californianos de Horácio e de Donato (v. adiante), tendem a montar entre si um sistema de vasos comunicantes. Os três actos de Field (*setup, confrontation e resolution*) transformam-se em cinco quando um *inciting incident* intervém algures até meio do *setup* e quando um *middle point* ajuda a estruturar a *confrontation*. O *outline* de Franklyn propõe cinco partes para a *story*, mas transforma-se em três actos quando entendemos os seus três focos de desenvolvimento apenas como subdivisões do *development*. O mesmo acontece com as cinco partes de McKee. O esquema de Blum mantém os três actos, mas reduz a dimensão do primeiro para metade. Kristin Thompson divide em dois actos a *confrontation* de Field, atribuindo-lhes funções distintas.

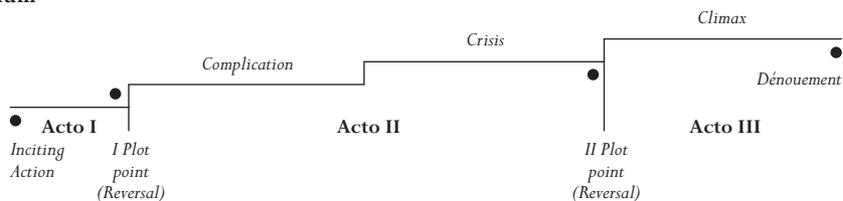
### Syd Field

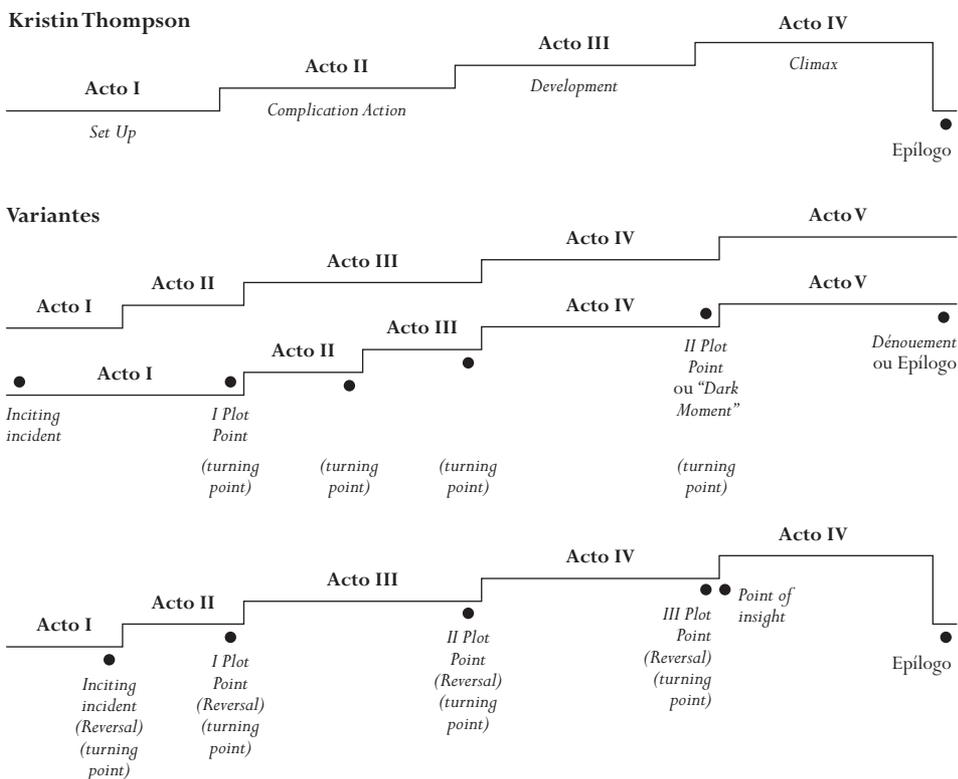


### Jon Franklyn



### Richard Blum





Durações médias de acordo com o “paradigma” de S: Field. No caso de Franklyn, não são consideradas durações.

**7) Centralidade dos ritos de passagem** – Uma tão sucinta alusão aos autores que acabámos de citar não faz justiça à importância relativa que cada um deles assume no seu grupo de pertença (é preciso lê-los para os avaliar e distinguir). Mas, a montante e a jusante do pequeno bosque de manuais que eles representam, existe uma reflexão doutrinária responsável pela fundamentação do *paradigma reconstrutivo* em que se inserem.

Em rigor, não se trata de uma “escola” nem de um “movimento”, mas sim do relançamento, em 1949, por Joseph Campbell (via *arquétipos* de Jung), de um conceito nascido na Antropologia em 1909, o de *ritos de passagem*, estudado por Van Gennep, e novamente trabalhado na última década do século XX: Christopher Vogler, adaptando Campbell, metamorfoseou-o em *guia prático da viagem do herói* (1993), e Robert McKee (1997) em *Archplot*. Os *ritos de passagem* tornaram-se, assim, a chave para a compreensão da estrutura da *saga arquetipal*, do *monomito*, da *jornada do herói* e do *Archplot*.

Aqui, ocupamo-nos apenas das aplicações dos ritos de passagem ao estudo das narrativas, pelo que deixamos de lado o extenso impacto que o conceito teve, ao longo do século XX, na reflexão de antropólogos da cultura e de diversas sociologias.

Interessará entender que as propostas de Campbell, Vogler e McKee vêm confirmar, ou legitimar, o longo percurso de estabilização do cinema “clássico” de Hollywood, que se estende desde a segunda década do século XX até aos anos 60, quando irrompe o cinema “moderno” europeu, que confronta e combate essa tradição e a própria definição do cinema.

De facto, quando cruzamos as propostas de Campbell, Vogler ou McKee com as de Irwin Blacker, Richard Walter, Lew Hunter, Syd Field, Jon Franklyn, Linda Seger, Richard Blum ou Kristin Thompson (que, por sua vez, se apoiam numa tradição de que fazem parte Lajos Egri, John Howard Lawson, Eugene Vale, entre outros), percebemos que a adaptação de Van Gennepe por Campbell, a que se acrescentaram as aplicações de Vogler e McKee, constituem o principal *reconversor*, num poderoso movimento de bascula, dos ritos de passagem em matriz narrativa conceptual. Campbell, Vogler e McKee são, cada um a seu modo, decisivos para entendermos a sustentação doutrinária do *paradigma reconstrutivo e linearista* que se opõe ao paradigma desconstrutivo e *multilinear*.

Duas palavras sobre Vladimir Propp e as razões porque ele constitui, para estes autores, uma “oportunidade falhada”: as trinta e uma funções (ou narratemas) que ele propôs poderiam ter sido a matriz inspiradora de Campbell, Vogler ou McKee, mas a *Morfologia do Conto* (1928) só foi traduzida para inglês em 1958 e pertencia a outra linhagem (o formalismo russo) de reflexão sobre as narrativas, pelo que foi por eles “ignorada” até demasiado tarde – e assim perderam a ligação a um trabalho precursor.

A *estrutura sintagmática linear* do conto maravilhoso russo, proposta por Propp (e que antecipou a fundamentação das “jornadas do herói” surgidas mais tarde sem o citarem) esperou décadas até se tornar num instrumento de referência para diferentes narratologias: a partir dos anos 30, na URSS, os “estudos do folclore” pelos formalistas foram menosprezados, e depois de 1958, nos EUA, *The Morphology of the Folk Tale* exerceu sobretudo influência directa sobre folcloristas e antropólogos estudiosos das narrativas ameríndias, devido aos sucessos da filologia e da linguística estrutural; convém recordar que a segunda metade dos anos 40 e os anos 50 (devido ao macarthismo e ao início da “Guerra Fria”) foram, nos EUA, anos em que um autor russo dificilmente seria bem recebido fora de um estreito círculo de especialistas. Na Europa, depois de Lévi-Strauss, que alimentou com Propp uma interessante discussão sobre as estruturas do *mito* e do *conto*, foram sobretudo os narratologistas francófonos os seus principais herdeiros, com a *Sémantique Structurale* de A.J. Greimas (1966) e *La logique du récit* de Claude Bremond (1973),

entre muitos outros. Greimas, mas sobretudo Bremond, trabalharam as funções de Propp numa óptica não linear, abrindo a grelha a “possíveis” narrativos que lhe dão potencialidade multilinear. Nos anos 70, o livro de Propp já se tinha tornado uma referência obrigatória para toda a corrente estruturalista, e só o atraso americano na recepção dessa corrente explica a sua ignorância por parte dos autores do *paradigma reconstrutivo*.

Os “arquétipos”, que nos chegam sob a forma de temas de sagas, mitos e folclore, foram descritos por Jung<sup>34</sup> do seguinte modo:

“EXISTEM TANTOS ARQUÉTIPOS QUANTAS AS SITUAÇÕES ARQUETIPAIS QUE EXISTEM NA VIDA. REPETIÇÕES INFINITAS GRAVARAM NA NOSSA CONSTITUIÇÃO PSÍQUICA ESTA ESPÉCIE DE EXPERIÊNCIA UNIVERSAL (OU OMNIHUMANA), NÃO COMO IMAGENS COM UM CERTO CONTEÚDO, MAS EM PRIMEIRO LUGAR COMO FORMAS SEM CONTEÚDO QUE REPRESENTAM A POTENCIALIDADE EM FORMA DE PERCEPÇÃO OU DE ACÇÃO. QUANDO SE GERA UMA SITUAÇÃO QUE CORRESPONDE A DETERMINADO ARQUÉTIPO, ESTE É ACTIVADO E MANIFESTA-SE UMA NECESSIDADE DE CONEXÃO – COMO NOS INSTINTOS QUE VENCEM A RAZÃO E A VONTADE – E, SE A ENERGIA DO ARQUÉTIPO NÃO CONSEGUE DESENCADear-SE, SURGE UM CONFLITO DE DIMENSÃO PATOLÓGICA, QUER DIZER, UMA NEVROSE”.

Quanto a Van Gennep, apresentou os ritos de passagem do seguinte modo, em 1909<sup>35</sup> – numa época em que a Antropologia se espantava com a invariância de numerosas configurações míticas, religiosas e sociais:

“TODA E QUALQUER SOCIEDADE PODE SER CONSIDERADA COMO UMA ESPÉCIE DE CASA DIVIDIDA EM QUARTOS E CORREDORES, COM PAREDES TANTO MENOS ESPESSAS E PORTAS DE COMUNICAÇÃO TANTO MAIS LARGAS E MENOS FECHADAS, QUANTO MAIS CERTA SOCIEDADE SE APROXIMA DAS NOSSAS PELA FORMA DA SUA CIVILIZAÇÃO. ENTRE OS SEMICIVILIZADOS, PELO CONTRÁRIO, ESTES COMPARTIMENTOS SÃO CUIDADOSAMENTE ISOLADOS UNS DOS OUTROS, E PARA SE PASSAR DE UM AO OUTRO SÃO NECESSÁRIAS FORMALIDADES E CERIMÓNIAS QUE APRESENTAM A MAIOR ANALOGIA COM OS RITOS DE PASSAGEM”.

E mais adiante:

“OBSERVAMOS O INDIVÍDUO CLASSIFICADO EM DIVERSOS COMPARTIMENTOS, SINCRÓNICA OU SUCESSIVAMENTE, E, PARA PASSAR DE UM A OUTRO A FIM DE PODER REUNIR-SE COM INDIVÍDUOS CLASSIFICADOS EM OUTROS COMPARTIMENTOS, OBRIGADO A SUBMETER-SE, DESDE O NASCIMENTO ATÉ À MORTE, A CERIMÓNIAS

FREQUENTEMENTE DIVERSAS NAS SUAS FORMAS, MAS SEMELHANTES NO MECANISMO. [...] NÃO FORAM OS RITOS COM SEUS DETALHES QUE NOS INTERESSARAM, MAS A SUA SIGNIFICAÇÃO ESSENCIAL E A SUA SITUAÇÃO RELATIVA NOS CONJUNTOS CERIMONIAIS, A SUA *SEQUÊNCIA*. “[...] OS RITOS DE *SEPARAÇÃO*, DE *MARGEM* E DE *AGREGAÇÃO* [...] [NOUTRAS PASSAGENS DO TEXTO VÂN GENNEP TAMBÉM SE LHEZ REFERE COMO MITOS DE *SEPARAÇÃO*, *INICIAÇÃO*, *REGRESSO*, N.A.] SITUAM-SE UNS EM RELAÇÃO AOS OUTROS TENDO EM VISTA UM FIM DETERMINADO [...]. A DISPOSIÇÃO TENDENCIAL DELES É POR TODA A PARTE A MESMA, E SOB A MULTIPLICIDADE DAS FORMAS ENCONTRA-SE SEMPRE, EXPRESSA CONSCIENTEMENTE OU EM POTÊNCIA, UMA SEQUÊNCIA TÍPICA, A SABER, *O ESQUEMA DOS RITOS DE PASSAGEM*. [...] SEJA QUAL FOR A COMPLICAÇÃO DO ESQUEMA, DESDE O NASCIMENTO ATÉ À MORTE, ELE É, NA MAIORIA DAS VEZES, RECTILÍNEO. EM ALGUMAS POPULAÇÕES, NO ENTANTO, [ESTES RITOS] APRESENTAM UMA FORMA CIRCULAR, DE TAL MODO QUE TODOS OS INDIVÍDUOS FREQUENTAM, SEM FIM, A MESMA SÉRIE DE [...] PASSAGENS, DA VIDA À MORTE E DA MORTE À VIDA. ESTA FORMA EXTREMA, CÍCLICA, DO ESQUEMA, ADQUIRIU NO BUDISMO UM ALCANCE ÉTICO E FILOSÓFICO, E COM NIETZSCHE, NA TEORIA DO ETERNO RETORNO, UM ALCANCE PSICOLÓGICO”.

Quarenta anos depois, em 1949, Joseph Campbell<sup>36</sup> viria a sintetizar, nos seguintes termos, a diversidade dos ritos estudados por Van Gennep:

“THE SO-CALLED RITES OF PASSAGE, WHICH OCCUPY SUCH A PROEMINENT PLACE IN THE LIFE OF A PRIMITIVE SOCIETY (CEREMONIALS OF BIRTH, NAMING, PUBERTY, MARRIAGE, BURIAL, ETC.), ARE DISTINGUISH BY FORMAL, AND USUALLY VERY SEVERE, EXERCISES OF SEVERANCE, WHEREBY THE MIND IS RADICALLY CUT AWAY FROM THE ATTITUDES, ATTACHMENTS, AND LIFE PATTERNS OF THE STAGE BEING LEFT BEHIND. THEN FOLLOWS AN INTERVAL OF MORE OR LESS EXTENDED RETIREMENT, DURING WHICH ARE ENACTED RITUALS DESIGNED TO INTRODUCE THE LIFE ADVENTURER TO THE FORMS AND PROPER FEELINGS OF HIS NEW ESTATE, SO THAT WHEN, AT LAST, THE TIME HAS RIPENED FOR THE RETURN TO THE NORMAL WORLD, THE INITIATE WILL BE AS GOOD AS REBORN” [...].

THE STANDARD PATH OF THE MYTHOLOGICAL ADVENTURE OF THE HERO IS A MAGNIFICATION OF THE FORMULA REPRESENTED IN THE RITES OF PASSAGE: *SEPARATION – INITIATION – RETURN*: WHICH MIGHT BE NAMED THE NUCLEAR UNIT OF THE *MONOMYTH* (THE WORD *MONOMYTH* IS FROM JAMES JOYCE, *FINNEGANS WAKE*, VIKING PRESS, NY, 1939). A HERO VENTURES FORTH FROM THE WORLD OF COMMON DAY INTO A REGION OF SUPERNATURAL WONDER: FABULOUS FORCES ARE THERE ENCOUNTERED AND A DECISIVE VICTORY IS WON: THE HERO COMES BACK FROM HIS MYSTERIOUS ADVENTURE WITH THE POWER TO BESTOW BOONS ON HIS FELLOW MAN”.

Estava achada a forma *separação – iniciação [ou margem]– regresso [ou agregação]*, nova *Gestalt* narrativa que lineariza e reduz a uma só a sequência tripartida dos diversos ritos de passagem estudados por Van Gennepe.

Um segundo passo em direção à usabilidade desta reflexão na compreensão estrutural das narrativas míticas e arquetipais foi dado por Christopher Vogler em 1993<sup>37</sup>: o seu trabalho (a aplicação de Campbell ao universo do *screenwriting*) tornou-se nos EUA, como já sucedera com o de Campbell, numa verdadeira “Bíblia” para a análise sequencial da “jornada mítica do herói”, acentuando o carácter unívoco de tal itinerário e produzindo, deste modo, uma maior compressão semântica dos conteúdos sequenciais propostos por Campbell a partir de Van Gennepe:

“AT HEART, DESPITE ITS INFINITE VARIETY, THE HERO’S STORY IS ALWAYS A JOURNEY. A HERO LEAVES HER [NOTE-SE O CURIOSO FEMININO, MAIS POLITICAMENTE CORRECTO, N. A.] COMFORTABLE, ORDINARY SURROUNDINGS TO VENTURE INTO A CHALLENGING, UNFAMILIAR WORLD. IT MAY BE AN OUTWARD JOURNEY TO AN ACTUAL PLACE: A LABYRINTH, FOREST OR CAVE, A STRANGE CITY OR COUNTRY, A NEW LOCALE THAT BECOMES THE ARENA FOR HER CONFLICT WITH ANTAGONISTIC, CHALLENGING FORCES. BUT THERE ARE AS MANY GOOD STORIES THAT TAKE THE HERO ON AN INWARD JOURNEY, ONE OF THE MIND, THE HEART, THE SPIRIT”.

Paralelamente à recuperação campbelliana de Vogler, um terceiro passo doutrinário veio acrescentar-se à mesma fileira: Robert McKee, em 1997<sup>38</sup>, consagrou noutros termos (e sem referir Campbell ou Vogler, embora cite o primeiro na sua bibliografia), o modelo de narrativização dos ritos de passagem, *designando-o por archplot* ou *design clássico* das histórias:

“CLASSICAL DESIGN MEANS A STORY BUILT AROUND AN ACTIVE PROTAGONIST WHO STRUGGLES AGAINST PRIMARILY EXTERNAL FORCES OF ANTAGONISM TO PURSUE HIS OR HER DESIRE, THROUGH CONTINUOUS TIME, WITHIN A CONSISTENT AND CAUSALLY CONNECTED FICTIONAL REALITY, TO A CLOSED ENDING OF ABSOLUTE, IRREVERSIBLE CHANGE. THIS COLLECTION OF TIMELESS PRINCIPLES I CALL THE ARCHPLOT”.

À semelhança dos seus antecessores, também McKee hipostasia os valores da saga arquetipal, sublinhando os seus traços de intemporalidade e de transculturalidade, não aceitáveis por aqueles que, como Barthes, Eco, etc., sustentam que os mitos e as suas narrativizações são inevitavelmente produções históricas:

“THIS PRINCIPLES ARE ‘CLASSICAL’ IN THE TRUEST SENSE: TIMELESS AND TRANSCULTURAL, FUNDAMENTAL TO EVERY EARTHLY SOCIETY, CIVILIZED AND PRI-

MITIVE, REACHING BACK THROUGH MILLENIA OF ORAL STORYTELLING INTO THE SHADOWS OF TIME. WHEN THE EPIC *GILGAMESH* WAS CARVED IN CUNEIFORM ON TWELVE CLAY TABLES 4.000 YEARS AGO, CONVERTING STORY TO THE WRITTEN WORD FOR THE FIRST TIME, THE PRINCIPLES OF CLASSICAL DESIGN WERE ALREADY FULLY AND BEAUTIFULLY IN PLACE”.

As apropriações, por Campbell e por Vogler, e indirectamente por McKee, da investigação de Van Gennepe (que pouco tinha a ver com narrativas), tiveram como consequência extrair os ritos de passagem do vasto tabuleiro de xadrez onde se jogavam (misturando-se com outros, cruzando-se, repetindo-se em diferentes registos e com diferentes eficácias). Eles foram moldados por uma intencionalidade unilinear protagonística, que dá um certo sentido à experiência natural e social do mundo e da vida – um sentido geneticamente *sacrificial*, e motorizado pela ideia de *conflito*. Vogler e McKee insistem em que propõem *formas* e não *fórmulas* ou receituários; mas eles e Campbell são, talvez com excessiva frequência, interpretados por neófitos que os recitam como *literalistas* bíblicos ou corânicos, incapazes de aceitar o convite de Amos Oz, que bem insiste com os fanáticos para que aprendam a rir-se de si próprios, relativizando as suas posições.

**8) Valores narrativos e heteronomia** – Compreenderemos melhor a persistência do paradigma *ritos de passagem* > *saga arquetipal* > *monomito* se o virmos à luz do que Cornelius Castoriadis propôs chamar *heteronomia social-histórica* (entendida como o estado da vontade individual ou colectiva que busca fora de si, nas normas sociais ou na antiguidade destas, o princípio da sua acção; neste sentido, Kant opô-la à *autonomia*).

Para Castoriadis<sup>39</sup>, a heteronomia caracteriza “tipicamente as sociedades primitivas, ou mesmo as sociedades religiosas tradicionais, onde princípios, regras, leis e significações são vividas como estabelecidas de uma vez por todas, intangíveis, não questionadas e inquestionáveis.” E acrescenta ele:

“ESTE CARÁCTER NÃO QUESTIONÁVEL [DA HETERONOMIA SOCIAL-HISTÓRICA] É GARANTIDO POR REPRESENTAÇÕES INSTITUÍDAS QUE SÃO, ELAS PRÓPRIAS, PARTE DA INSTITUIÇÃO DA SOCIEDADE: TODAS AS REPRESENTAÇÕES QUE ASSEGURAM QUE TAL INSTITUIÇÃO TEM UMA ORIGEM EXTRA-SOCIAL, ORIGEM QUE É A SUA PRÓPRIA FONTE, GARANTIA E FUNDAMENTO. POR EXEMPLO, COMO FOI DEUS QUEM DEU A LEI A MOISÉS, NINGUÉM PODE, NO SEIO DO POVO HEBREU, ERGUER-SE PARA DIZER QUE A LEI É MÁ OU INJUSTA. SE ALGUÉM O FIZER, DEIXA DE SER HEBREU [...], VIOLA ALGO ABSOLUTAMENTE FUNDAMENTAL DA SOCIEDADE HEBRAICA [...]. ESTA SITUAÇÃO É PRECISAMENTE, LITERALMENTE, UMA SITUAÇÃO DE HETERONOMIA

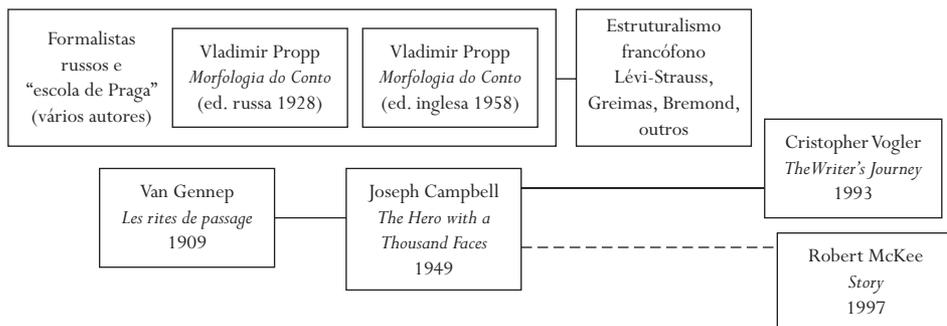
– FOI UM OUTRO QUE NOS DEU A LEI, E NÃO A SOCIEDADE QUE CRIOU A SUA INSTITUIÇÃO; ESTA FOI-NOS DADA OU IMPOSTA [...] POR ANTEPASSADOS, PELOS DEUSES, POR DEUS OU PELAS LEIS DA HISTÓRIA [...]. CLARO QUE [ESTA HETERONOMIA] É UM PODER FANTÁSTICO AO SERVIÇO DA CONSERVAÇÃO, DA PRESERVAÇÃO DA INSTITUIÇÃO; DONDE O DISCURSO QUE ALGUNS HOJE REDESCOBREM, APESAR DE ELE ANDAR POR AÍ HÁ PELO MENOS VINTE E CINCO SÉCULOS, SEGUNDO O QUAL A MELHOR E, FINALMENTE, A ÚNICA ANCORAGEM FIÁVEL DE QUALQUER INSTITUIÇÃO DA SOCIEDADE É A RELIGIÃO. ASSIM FICAMOS COM INSTITUIÇÕES SAGRADAS, O QUE É MAIS OU MENOS A MESMA COISA”.

O arqui-enredo defendido por McKee, e por ele definido como *eterno e transcultural*, torna-se assim, nos termos de Castoriadis, uma instituição sagrada, resultante da heteronomia dos valores narrativos. Mesmo que vejamos estes valores como resultantes de sedimentações, na longa duração, de mitos narrativizados, nos termos de Lévi-Strauss ou nos de Barthes, essa longa duração garante ou favorece a heteronomia. Por outras palavras, a História substitui a divindade reveladora, ou doadora, da norma e do seu sentido.

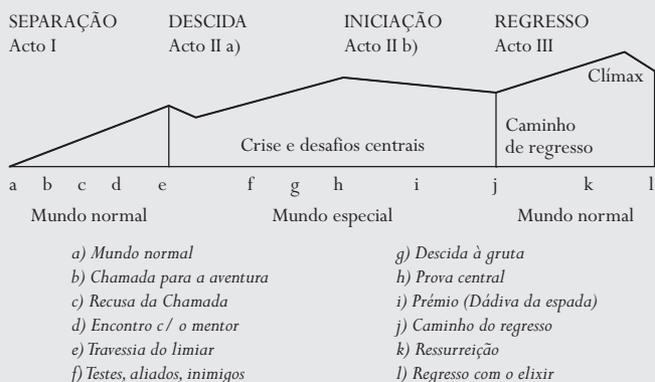
O vício central desta interpretação quase teocrática do *Archplot*, que o transforma numa variante da verdade revelada, reside na não-compreensão das transições da heteronomia para a autonomia, sendo que esta última é tão característica da História e da longa duração como a primeira: os valores narrativos mudam, actualizando, no polimorfismo, os sentidos de que são herdeiros ou com que rompem. Periodicamente e por razões diversas, efectua-se uma drenagem dos valores narrativos que perderam comunicabilidade, a favor da mudança do regime geral de convenções que os suporta. É esta a dinâmica da autonomia. O que torna a abordagem de McKee algo *naïve*, é a confusão entre eternidade e longa duração, típica de todos os academismos, e o seu desconhecimento da discussão em torno da resistência e da ductilidade do mito (representada, por exemplo, pelos argumentos de Lévi-Strauss e de Barthes). Como diz igualmente Castoriadis:

“O ANTIGO ENTRA NO NOVO COM A SIGNIFICAÇÃO QUE ESSE NOVO LHE CONFERE [...]. PERGUNTAMO-NOS, DITO DE OUTRO MODO, POR QUÊ E COMO PUDEMOS IMPUTAR AOS ANTIGOS GREGOS CERTAS IDEIAS NO SÉCULO XVIII [...], OUTRAS NO SÉCULO XIX E OUTRAS, AINDA, HOJE. TEMOS DE ENTENDER O NOVO CASO A CASO, SE QUEREMOS COMPREENDER A VISÃO QUE O NOVO FOI FABRICANDO DO ANTIGO – E RECIPROCAMENTE: COMPREENDER A VISÃO QUE A INGLATERRA VITÓRIANA TINHA DA GRÉCIA CLÁSSICA, POR EXEMPLO, ESCLARECE-NOS SOBRETUDO SOBRE A INGLATERRA VITÓRIANA” [E NÃO SOBRE A GRÉCIA CLÁSSICA].

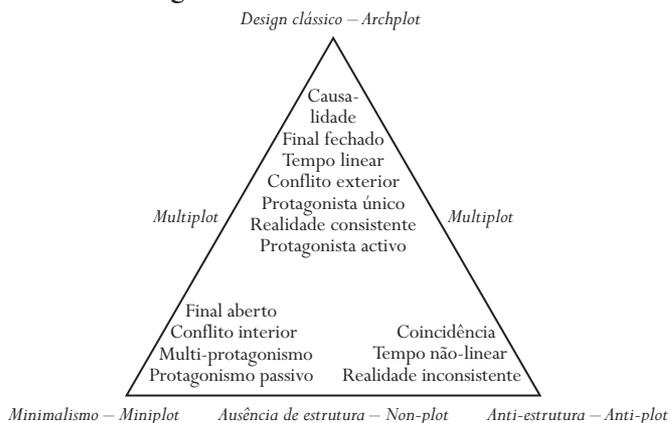
**Propp não integrou o paradigma reconstutivo “californiano”, apesar da proximidade entre as suas 31 funções e a “jornada mítica do herói”**



**A jornada do herói (Campbell revisto por Vogler) e suas etapas in Silver-Lasky, Pat, Screenwriting for the 21<sup>st</sup> Century**



**O “triângulo” das histórias de Robert McKee**



**9) Para além do paradigma reconstrutivo** – A influência do conceito adaptado de Van Genep a grelha de leitura de um certo *design* narrativo não se esgota, porém, na sua interpretação por Campbell, Vogler ou McKee, nem no seu uso hollywoodiano, que inspirou a estrutura interna (cada vez mais multi-protagonística) de *blockbusters* como *Star Wars*, *The Lord of the Rings*, *Matrix*, outros. Nestes casos, a “jornada do herói” de Campbell/Vogler é usada na totalidade para construir a “viagem” do(s) protagonista(s) e seu “núcleo duro”, e apenas fragmentariamente, ou parcialmente, para os restantes personagens. Recuperando o seu sentido original, longe de Hollywood e das estereotípias da *canonic story*, encontramos a matriz dos ritos de passagem em acção em autores e cinematografias muito alheios ao “cinema americano”, como veremos adiante, com algum detalhe, a propósito do *Big Game Closed Plot*. É esse fenómeno que aqui tentamos compreender.

Por exemplo em *Respiro*, de Emanuele Crialese (2002), uma jovem mãe de três filhos (uma adolescente, um pré-adolescente e outro mais novo) é a “ovelha negra feminina” de uma ilha siciliana de pescadores porque, misto de mulher-sereia e de mulher-criança, se banha nua, ou quase, diante das traineiras que passam na praia, e o seu comportamento “indecente” é demasiado incómodo para a comunidade local preconceituosa: ela vive como que “presa nas redes de pesca”, não consegue “respirar”, e a família decide enviá-la para Milão, numa tentativa de a psiquiatrizar.

Ela rejeita esse exílio e foge de casa (rito de *separação*), aceitando que o filho do meio a esconda de todos, numa gruta da falésia (rito de *iniciação*, ou *marginem*). Procurada pelo marido e por toda a comunidade piscatória, acaba por ser dada como morta porque um seu vestido é descoberto na praia: ter-se-á afogado. “Morta”, todos a choram como se fosse uma nova santa, enquanto, na sua gruta, ela estranha que já ninguém a procure e que tenham abandonado as buscas.

No fim, durante uma festa de queima de lixo à beira da água, o marido, que julga tê-la entrevisto banhando-se, nada à sua procura, seguido pela família e amigos, e todos a reencontram (rito de *agregação*, ou *regresso*), numa bela cena de mar nocturna. A sequência *separação*, *iniciação* (ou *marginem*) e *regresso* (*reagregação*) é atravessada pela “morte” e “ressurreição” da mulher-sereia, e transforma uma antiga lenda siciliana numa metáfora contemporânea sobre a reabsorção de, ou a reconciliação com, um comportamento “desviante” feminino.

Também encontramos adaptações e variantes do mesmo *construct* em obras que resultam do contacto entre cinematografias europeias e a norte-americana: Em *The Sheltering Sky* (*Il tè nel deserto*), de Bernardo Bertolucci (1990), adaptado do romance homónimo de Paul Bowles (estúdio: TAO Film, Aldrich Group, Film Trustees Ltd., Recorded Picture Company, Sahara Company, distribuído pela Warner Bros), um casal de artistas americanos, Port e Kit, perde-se deliberadamente no Magrebe

e na África saariana. Port procura, aparentemente, um contacto forte com o espírito e a música da região, mas não regressa da sua viagem errática e iniciática, morrendo de tifo. Kit, cujo marido acaba de morrer, apanha “boleia” de uma caravana berbere e acaba por fazer a sua própria viagem nómada e iniciática como amante de um dos membros da caravana, num sequestro consentido. Recuperada *in extremis* pela embaixada do seu país, regressa, “perdida”, ao lugar onde a história se inicia – o café onde o próprio Bowles, no fim da sua vida, a “recebe”. Estas duas histórias consecutivas são adaptações da “jornada do herói” herdadas dos ritos de passagem em direcção à morte ou a uma nova vida.

Ora, não é apenas pela sua influência na macro-estrutura do *plot* fechado que os ritos de passagem de Van Gennep, adaptados, ou não, por Campbell ou por Vogler, têm importância. De facto, é possível entendê-los como micro-estruturas de ficcionalização do real, tal como os conhecemos da vida corrente: sedimentações de procedimentos e matrizes de comportamento traduzidas em historiormorfemas (narratemas) de estrutura “semi-litúrgica”.

Tome-se um paciente que vai ser submetido a uma cirurgia complexa e de resultado incerto: na antecâmara do bloco operatório, paramédicos confirmam se tudo está em ordem para a intervenção, e o clima da comunicação com o paciente é diferente do de todos os dias. Essa antecâmara é o lugar da sua *separação* do mundo onde vive habitualmente. Depois, a intervenção é, para ele, uma prova onde se joga tudo por tudo, equivalente à *iniciação* (ou *margem*). Finalmente, se essa prova foi bem sucedida, ele *regressa* ao mundo “normal”, onde talvez o espere uma celebração – ele venceu um inimigo temível.

Pensem também no atleta que se concentra antes da sua corrida: essa concentração significa que ele se *separa* do resto do mundo, para se dedicar totalmente à sua prova – a *iniciação*. No final, *regressado* ao mundo “normal”, talvez seja celebrado pelo que conseguiu.

Pense-se, ainda, no modo como os costumes entenderam, por um longo período, a lua-de-mel entre recém-casados: eles *separam-se* do mundo corrente para uma *iniciação* um ao outro, e o seu *regresso* ao mundo corrente é o regresso a um mundo transformado, de que passaram a ser o centro – são agora um casal. Ou ainda no treino, acções de guerra e regresso do militante, do guerrilheiro ou do soldado. E na prática política em geral, e nas campanhas eleitorais em particular, que também se exprimem maioritariamente como metáforas dos ritos de passagem.

Será excessivo abusar dos ritos de passagem como chave-mestra para entender o mundo na sua forma de *story shaped world*, como adverte Abélès citando Bourdieu<sup>40</sup>. Mas vale a pena tentar compreender a sua sequência, ou o seu *esquema*, como disse Van Gennep, para interpretarmos episódios narrativos herdeiros de uma lógica arquetipal.

## Parte II

### Da herança menosprezada

HOJE, O HOMEM NÃO CULTIVA SENÃO O QUE PODE ABREVIAR-SE [...].  
O ENFRAQUECIMENTO DA IDEIA DE ETERNIDADE COINCIDE COM O DESPREZO CRES-  
CENTE PELAS TAREFAS LONGAS.

WALTER BENJAMIN, “LE NARRATEUR”, IN *ÉCRITS FRANÇAIS*

**10) As sempre perdidas origens** – Na sua diversidade, a reflexão americana relançada por autores como Syd Field a partir do final dos anos 70 foi e é importante, por recentrar a atenção na dinâmica interna do *plot*. Mas é bom recordar que a estruturação do *plot* tem uma longa história (a da sedimentação destes modelos e a das alergias que eles suscitam): ela começa por eclodir na tragédia grega; chega talvez, com a “nova comédia” de Menandro (342–292 a. C.), aos cinco actos (v. *Dyscolos*); os cinco actos são, mais tarde, consagrados por Horácio (65–8 a. C.), e atravessam a história do drama até à modernidade, antes de se articularem com as actuais propostas de organização do *plot* para cinema, que sobrevoámos a propósito da sua permeabilidade. Uma tão longa história produziu uma circularidade de sentido e uma permeabilidade entre modelos que reduz a arbitrariedade das propostas e as situa numa sucessão de linhagens de que somos herdeiros.

No teatro actual, porém, mais do que no cinema, a divisão em actos (que subsistiu longamente por razões técnicas) terá perdido relevância – fenómeno associado à perda do desejo de contar histórias e ao “nojo” pela narrativa “clássica” ou pela narrativa *tout court*. Em vez delas, privilegiam-se “situações” e “acontecimentos” alheios ao *plot* (v., adiante, *O papel das vanguardas*). Mas, devido à evolução dos seus dispositivos narrativos, à permanência das macro-estruturas do *plot* e, no caso americano,

à “continuidade intensificada” de que fala Bordwell, o cinema está talvez hoje, em parte, mais longe do teatro do que alguma vez esteve, ao mesmo tempo que novas “vanguardas” tentam reaproximá-los um do outro, num microcosmos de contactos experimentais que tendem a incluir a plataforma das NTIC. Apesar do sabor contemporâneo deste movimento, porém, ele é, em termos “pós-modernos”, anacrónico: nada há de mais alheio à “pós-modernidade” do que a ideia de “vanguarda”, tipicamente “moderna”, que partilhava uma ideia finalista de História e sofria da angústia da “última obra”. Ao mesmo tempo, porém, o problema das relações entre formas “de vanguarda” e formas que, por facilidade, chamaremos “convencionais”, é idêntico ao equívoco de Fukuyama<sup>41</sup> sobre o “fim da História”: não há *fim da História*. As relações, colaborativas ou de combate, entre formas, foram, são e serão *on going situations* que permanentemente reformulam a sua legitimação e que nunca tenderam, não tendem e não tenderão para um final.

**11) Horácio, Teofrasto, Donato** – Os cinco actos foram explicitamente propostos por Horácio (pouco antes do nascimento de Cristo) numa sua epístola a amigos jovens, conhecida por *Arte Poética*: “Que a peça tenha cinco actos, nem mais nem menos: é a única maneira de a ver re-solicitada e repostada em cena.” E a organização em actos, correspondente a uma dinâmica interna da peça, remonta de algum modo à antiga tragédia (e à comédia de Aristófanés), apesar da instabilidade da sua organização interna.

Pierre Grimal<sup>42</sup> anota, a respeito de Horácio<sup>43</sup>, que ele insiste em “regras” da *mimesis* dramática desconhecidas de Aristóteles, desenvolvidas por filósofos e práticas a este posteriores, como no caso dos cinco actos,

“UMA NOÇÃO QUE ARISTÓTELES NÃO CONHECIA E QUE SÓ FOI INTRODUZIDA NA ÉPOCA HELENÍSTICA, QUANDO AO CORO JÁ NÃO CABIAM MAIS DO QUE ENTREACTOS MUSICAIS. UM ACTO FOI DEFINIDO COMO O INTERVALO ENTRE DOIS CANTOS DO CORO [...]. ERA A ESTRUTURA DA *COMÉDIA NOVA*” [DE MENANDRO, FILÉMON E DIFILO, N.A.].

E Grimal acrescenta que a influência de Horácio “foi considerável a partir do Renascimento”, privilegiando o texto contra a música e “as narrações mais do que o espectáculo”, uma lição bem recebida no século XVII pelos autores barrocos e onde Corneille encontrará o seu modelo.

Na sua versão primitiva, a tragédia grega começava pela entrada do coro (*parodos*) e fechava com a sua saída (*exodus*). Mas, na maioria das peças que nos chegaram, um prólogo cedo se cola ao *parodos* (já em *Os Persas* de Ésquilo, 472 a. C.), e o *exodus* é com frequência um acto dialogado, findo o qual o coro sai, com uma breve intervenção

do corifeu. No corpo da peça, as intervenções do coro são os *stasima*, e os actos dialogados pelos actores os *epeisodia* (episódios). Embora sem valor de regra, são frequentes três *stasima* e três *epeisodia* (que por vezes são quatro ou cinco) sendo que prólogo, episódios e *exodus* tenderam a definir o conteúdo da peça (o *plot*, a história), tornando acessórios o *parodos* e o *stasimon*<sup>44</sup> (sobretudo em Eurípidés, as intervenções cantadas do coro têm tendência a “comentar” o *plot*). Horácio também referiu o papel do coro na sua epístola:

“[...] O CORO TOMARÁ PARTE NA ACÇÃO; OS SEUS CANTOS NÃO SERÃO MEROS INTERLÚDIOS; [...] O CORO TERÁ O SEU PAPEL E SERÁ VERDADEIRAMENTE UMA PERSONAGEM.”

Ora, um prólogo, três episódios e um *exodus* somam cinco elementos construtivos principais, mesmo se eles não estão directamente na origem dos “cinco actos” de Horácio. E se, de novo, entendermos os três episódios como desenvolvimentos do corpo central (como os três focos do desenvolvimento de Franklyn), então os cinco actos plasmam-se em três. Aristóteles, reflectindo sobre a tragédia, tinha insistido em que toda a história tem inevitavelmente um *princípio*, um *meio* e um *fim* (o que condicionou a defesa dos três actos e a sua posterior consagração francesa: *exposition, nœud, dénouement*). Mas, no capítulo XVIII da *Poética*, sublinhava que toda e qualquer tragédia se divide em *nó* e *desenlace* – referindo-se às grandes divisões do *plot*, e não a “actos” ou à estrutura visível da peça.

Entre a tragédia do século V e a comédia nova de Menandro, a estrutura em cinco actos ter-se-á lentamente imposto, até se tornar, com ele, a regra? Entre os dois momentos, conhecem-se, para além da *Poética* de Aristóteles, as referências de Teofrasto (que lhe sucedeu no Liceu e foi mestre de Menandro), nos *Caracteres*, à *protasis*, ou tensão inicial (abertura, *unfolding*, por vezes entendida como equivalente aos actos I e II), à *epitasis*, ou aumento de tensão (climax, acto III), à *catastasis* (reversão, *reversal, renversement*, acto IV) e à *katastrophê* (catástrofe, desfecho, *resolution, dénouement*, acto V). Quanto aos três actos, ao que parece mais antigos em peças ibéricas do que no teatro francês, inglês ou alemão, é talvez atribuível a outra tradição clássica, que enraíza na primeira: a de Aélio Donato (Aelius Donatus, século IV d. C.), que, num comentário à obra de Terêncio, reduz os elementos de Teofrasto à *protasis*, *epitasis* e *katastrophê*, sendo, porventura, o primeiro a propor o que viria a ser a estrutura triádica do drama.

**12) Estrutura do *plot*, estrutura formal** – Os cinco actos imperaram, mesmo depois de terem perdido a sua ligação directa com a dinâmica do *plot*, de Menandro até aos isabelinos e às primeiras edições *in quarto* ou *in folio* das peças de Shakespeare,

aos clássicos franceses e à modernidade, como macro-estrutura formal da peça. E foram canonicamente adoptados como “forma” por outras artes de cena – o libreto de ópera, por exemplo. A permeabilidade estrutural entre os cinco actos e os três é posterior, embora a *comédie française* tenha, cedo, adoptado os três actos. Uma aproximação conceptual pode ser feita entre os três actos e a sequência dos ritos de passagem (se os entendermos como *separação, iniciação, regresso*), o princípio, meio e fim aristotélicos, o *set up, confrontation* e *resolution* do paradigma de Field ou a *complication, development* e *resolution* de Franklyn.

A solidariedade entre dinâmica interna do *plot* e momentos constitutivos dos ritos de passagem (quando adaptados a uma matriz narrativa dependente de um protagonismo), é, decerto, o enfoque que melhor ilumina o que se passou, ao longo do tempo, com a sedimentação do *design* mítico das histórias. Não foram, pois, os *script doctors* “californianos” que inventaram os cinco actos, nem os quatro, nem os três: a história destes remonta nominalmente a Horácio, Teofrasto e Donato.

E a *catharsis*, a *hamartia*, a *hubris* e a *moira*, a ideia de conflito como central a qualquer drama, a ideia de que uma história avança de ponto de viragem em ponto de viragem, pontuada por clímaxes e anti-clímaxes, também não são invenções recentes oriundas da costa Oeste dos EUA.

A história do teatro conhece bem outros limites formais das macro-estruturas do drama: a tradição francesa, por exemplo, encara o acto como um conjunto de cenas, o que não acontece na tradição britânica: vejam-se, no Shakespeare editado, as peças em que o V Acto – o último – tem uma só cena, como se já nada justificasse a divisão ainda formalmente praticada.

Em boa parte, ignora-se até que relevância narrativa a organização em actos teria para Shakespeare, que não escreveu para ser editado e que não colaborou na publicação de peças suas por outros, em edições por vezes vezes baseadas em memorizações do representado, ou em “versões para actores”. A hesitação sobre a “genuinidade” das versões publicadas nasce logo com a edição póstuma de 1623, conhecida como *First Folio*, organizada por John Hemmings e Henry Condell, seus antigos colegas actores, que ali juntaram trinta e sete das suas peças.

Lemos Racine – a *Fedra*, por exemplo – e lá estão os cinco actos da convenção herdada. Eles são a sua estrutura aparente, ou de superfície; a divisão em cinco actos tornou-se, para os clássicos franceses, um efeito escolástico, gerando até simetrias axiais do tipo *xyyx* ou *yxyx*<sup>45</sup>, definidas pela duração de cada acto. Mas, se analisarmos a estrutura profunda da peça de Racine (a dinâmica interna do *plot*), veremos que ela se divide em três fases que não correspondem às fronteiras dos actos: a primeira vai de I,i a I,iii, a segunda de I,iv a III,ii, e a terceira de III,iii a V,iii, e podem ser descritas como “impasse”, “falsa resolução” e “resolução”<sup>46</sup>, ou, decerto, noutros termos (por comparação, a *Fedra* de Séneca não explicitava

a sua macro-estrutura, exprimindo a unidade aristotélica do *plot* “à romana”, numa única sequência sem intervalos).

Significa isto que a *Fedra* de Racine obedece aos cinco actos de Horácio ou satisfaz *avant la lettre* – passe o anacronismo – os de Freytag (introdução, movimento crescente, clímax, reversão, catástrofe), a tríade de Donato ou a sequência de Teofrasto – *protasis, epitasis, catastasis e katastrophê*? A proximidade com os dois primeiros modelos é evidente, revelando que há na *Fedra* de Racine contradição entre macro-estrutura formal, ou de superfície, e macro-estrutura profunda da história, do *plot*. E parecendo confirmar que a concepção do drama inspirada pela *Poética* de Aristóteles, estabilizada em cinco actos por Menandro, e confirmada por Horácio, se viu reconsagrada pelo Renascimento europeu e se tornou norma, como macro-estrutura de superfície, entre os clássicos franceses e alemães, sobrevivendo depois, sem qualquer modificação estrutural da sua matriz, entre românticos e modernos.

Mas a ligação matricial entre estrutura visível da peça e dinâmica interna do *plot* foi-se tornando menos estreita ao longo da história, sendo muitas vezes apenas consagrada pelos academismos, quando estes continuaram a tratá-las como sendo, por definição, uma e a mesma coisa. E este apagamento do enlace inicial foi acompanhado por fenómenos laterais: quando não seguiram a sugestão de Horácio sobre o coro, as convenções que regiam as macro-estruturas de superfície substituíram os *stasima* gregos por entreactos de vária ordem, que encontramos, quer no teatro isabelino e nas representações de Shakespeare, quer ainda no teatro barroco (e substituíram o *exodus* por curtos epílogos que já não fazem parte do *plot*).

De facto, as diversas formas de segmentação da macro-estrutura superficial de um drama são históricas, resultam da prolongada resistência de convenções, e podemos entendê-las como costumes técnicos, ou *commodities*, à luz de exemplos concretos (época, escola, autor...), e não à luz de normatividades trans-históricas ou a-históricas, que só podiam interessar os academismos.

Mas as convenções que foram regendo a macro-estrutura profunda do *plot* foram sedimentando grandes segmentos narrativos: o prólogo grego deu lugar à *expositio* latina, e a *lusis* (resolução) aristotélica, servida pela *peripeteia* (peripécia), *anagnorisis* (reconhecimento) e *katastrophê*, às componentes do *dénouement* francês. Nas dramaturgias de orientação neo ou tardo-aristotélica, herdeiras da unidade do *plot* e dos finais fechados, a estrutura profunda não exprime sobretudo um sistema de convenções escolásticas, antes sugere a persistência de uma dinâmica narrativa que coincide, ou não, com a macro-estrutura de superfície. A existir (e ela existe decerto, como vimos, na fileira *ritos de passagem – história arquetipal – monomito* e em todas as que esta influenciou, apesar das suas inúmeras metamorfoses e da aparentemente infinita variedade de conteúdos), esta relativa invariância (a que Campbell estudou) parece satisfazer funcionalmente uma necessidade de natureza

antropológica: ela exprimiria, de forma privilegiada, a experiência humana do Mundo, organizada muito genericamente por um certo perfil narrativo.

**13) Shakespeare e os Gregos** – Qual a origem do tardo-aristotelismo dramaturgico entendido, na cultura europeia, como um espartilho de preceitos? Ela remonta porventura a Ludovico Castelvetro (1505-1571), autor de uma *Poetica di Aristotele vulgarizata*, que viria a ter um eco profundo entre os italianos e, depois, em Inglaterra, no *The Defence of Poesy* de Philip Sidney (Londres, 1595). Sidney repunha, entre outros cânones, que “a cena [a peça] não deve passar-se senão num só lugar e que o tempo máximo [da acção] não deve exceder um dia.” De facto, unidade de tempo e de lugar eram instrumentos da unidade de acção, objectivo essencial.

Como diz George Steiner<sup>47</sup>, evocando os ensinamentos de Castelvetro e de Sidney: “A acção trágica devia desenrolar-se com uma coesão e uma economia totais [...]. O sentido cómico e o sentido trágico da vida deviam manter-se severamente separados”. Ora, insiste Steiner, pelo contrário “as personagens de Shakespeare envelhecem entre actos e, no *Conto de Inverno*, há dezasseis anos de distância entre a discórdia inicial e a harmonia final. Os autores isabelinos violaram todos os preceitos do classicismo: quebraram as unidades, ignoraram o coro e misturaram intrigas trágicas e cómicas indistintamente, com total liberdade.” É, nos termos de Castoriadis, um típico caso de passagem da heteronomia à autonomia. Steiner sublinha que o que levou Marlowe, Kys, Middleton, Webster, Ford e Shakespeare a rejeitar os modelos clássicos foi o público, que exigia mais do que a sóbria severidade de Castelvetro:

“O PÚBLICO PREFERIA RESOLUTAMENTE O ROMANESCO E O TUMULTO DA TRAGICOMÉDIA, DELEITAVA-SE COM OS PALHAÇOS E SEUS *INTERMEZZOS* CÓMICOS, COM AS ACROBACIAS E A BRUTALIDADE DA ACÇÃO FÍSICA [...]. MESMO QUE NÃO CONSIDEREMOS AS EXIGÊNCIAS DO TEATRO POPULAR, PARECE QUE O GÉNIO DE SHAKESPEARE O CONDUZIU A FORMAS TEATRAIS MAIS ABERTAS DO QUE FECHADAS”.

Além disso, ainda segundo Steiner, Shakespeare parece não ter conhecido directamente os clássicos gregos, o que lhe permitiu trabalhar mais livremente:

“É DIFÍCIL IMAGINAR O QUE SERIA O *HAMLET* SE SHAKESPEARE TIVESSE LIDO A *ORÉSTIA* [...], E O DESFECHO DO *KING LEAR* NÃO REVELA NENHUM CONHECIMENTO DE COMO AS COISAS SE PASSARAM [COM ÉDIPO] EM COLONO.”

Rejeitado ou ignorado pelos isabelinos, o ideal grego regressaria imediatamente com Milton (*Samson Agonistes*), e depois com Goethe, Holderlin, etc. Mas as novas tragé-

dias isabelinas tinham irreversivelmente extravasado os preceitos neo-aristotélicos. Façamos nossa, aqui, a síntese de Steiner sobre este tema:

“PODE DEFENDER-SE, COMO LESSING E OS ROMÂNTICOS, QUE É FALSO DISTINGUIR COM RIGOR ENTRE A VISÃO DE SÓFOCLES E A DE SHAKESPEARE [...]. MAS OS FACTOS SÃO INEGÁVEIS: ATÉ IBSEN, TCHEKHOV E STRINDBERG, O PROBLEMA DA TRAGÉDIA PÔS-SE EM FUNÇÃO DA DUPLA HERANÇA DO PASSADO ANTIGO E DO PASSADO ISABELINO”.

Foi preciso esperar até ao *Woyzeck* de Büchner, na aurora dos modernismos, para ver a tragédia ganhar um novo tipo de protagonista e, por via dele, uma nova natureza.



### Parte III

## Do *Big Game Closed Plot*

NÃO EXISTE UMA VERSÃO VERDADEIRA DO MITO, DE QUE TODAS AS OUTRAS  
SERIAM CÓPIAS OU ECOS DEFORMADOS. UM MITO COMPÕE-SE DO CONJUNTO DAS  
SUAS VARIANTES. É ESSA A SUA DEFINIÇÃO.

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

- 14) “Cabeças mecânicas” e “gênios” – No seu *La Fine della Modernità*, de 1985, Gianni Vattimo<sup>48</sup>, interrogando-se sobre se será possível construir, sobre o devir das artes, um discurso análogo ao proposto por Thomas Kuhn<sup>49</sup> em *A estrutura das revoluções científicas*, de 1962, sublinha que as questões da aproximação à “verdade”, da “validação” e “verificação”, determinantes na mutação/substituição dos discursos científicos, não se colocam no âmbito das artes, o que parece facilitar a importação do modelo:

“O MUNDO DA ARTE, PRIVADO DESSA BASILAR INSTÂNCIA DE JUÍZO, PARECE  
UM MUNDO EM QUE O JOGO DOS PARADIGMAS E DAS REVOLUÇÕES SE PODE DESENVOLVER, POR ASSIM DIZER, LIVREMENTE E NO ESTADO PURO [...]”

Depois, aproximando Kuhn do Kant da *Antropologia Pragmática* e da *Crítica do Juízo*, Vattimo sugere que distingamos um mundo “normal”, gerido por “cabeças mecânicas”, e um mundo “revolucionário”, gerido por cabeças “geniais” – e é aqui que Kant ganha relevância:

“[...] TUDO O QUE NEWTON EXPÔS [...] PODE SER APRENDIDO; MAS NÃO  
SE PODE APRENDER A FAZER GENIALMENTE POESIA [...] A DIFERENÇA ESTÁ EM QUE

NENHUM HOMERO OU WIELAND [CHRISTOPH MARTIN] PODERIA MOSTRAR COMO SE PRODUZIRAM E COMBINARAM AS IDEIAS NA(S) SUA(S) CABEÇA(S), PORQUE ELE(S) PRÓPRIO(S) NÃO O SABE(M), E PORTANTO NÃO O PODE(M) ENSINAR A OUTREM.”

Ora, se as “cabeças mecânicas” são sobretudo responsáveis pela *continuidade* e pela *cumulatividade* de formas e modelos de cada *technê*, no caso dos “gênios” é indispensável uma “originalidade magistral” (Kant, *Antropologia*), sem a qual as suas obras se reduziriam a “extravagâncias” (Kant, *Crítica do Juízo*). Assim, o desenvolvimento contínuo e cumulativo (o progresso), a lenta evolução dos padrões e procedimentos de uma *technê*, são garantidos pelas “cabeças mecânicas”, mas são os “gênios” que “fazem época”, rompendo por novos caminhos, abrindo novos horizontes e acrescentando o *acidente* da “inovação” às *rotinas* do “progresso”. Segundo esta leitura, nas *technê* artísticas como em muitas outras, continuidade e cumulatividade estão associadas à heteronomia de Castoriadis, enquanto a actividade “genial” se traduz em saltos qualitativos de natureza autonómica (recordemos que, para Kant, a autonomia se opõe à heteronomia).

Estamos tão longe de perder esta referência kantiana quanto o próprio Vattimo, mas não devemos simplificá-la. No caso do cinema, seria cómodo ceder à simplificação, dizendo que a reapropriação dos fundamentos que se supõem na origem das sagas arquetipais é assegurada por “cabeças mecânicas”, enquanto disrupções como a da *nouvelle vague* e do cinema “moderno” foram asseguradas por “gênios”. Infelizmente para as simplificações, a dinâmica desta relação é mais complexa: houve e há tantas “cabeças mecânicas” e “gênios” nas reapropriações da herança arquetipal, quantas “cabeças mecânicas” e “gênios” no cinema “moderno” (ou nas vanguardas e nos experimentalismos). Aqui como na literatura, a clivagem não acontece apenas entre escolas, géneros ou gostos epocais, mas sim entre o que os autores fazem de umas e de outros.

Na situação de tardo-modernidade que é a nossa, caracterizada por uma saturação dos valores da modernidade levados a uma situação-limite devido à sua usura, muitas formas narrativas com que convivemos ao longo do século XX mantêm-se activas no mercado do gosto. Uma dessas formas é a do *script* de longa-metragem ficcional que reporta a estruturas herdeiras da fileira arquetipal – que, a par de outras formas, mantém o seu valor de uso, embora metamorfoseada pelo contágio de outras, designadamente as das “revoluções” narrativas do cinema “moderno”. Os autores que definem esta situação como “pós-moderna” sublinham o apagamento das ideias de “progresso linear” e de “vanguarda” no meio cultural posterior aos anos 70 do século XX: na situação de pós-modernidade, modelos e formas clássicas e não clássicas, presentes e passadas, convivem num universo não teleologicamente orientado e não finalista.

No entanto, só entenderemos que relações mantêm, hoje, a tradição arquetipal e a herança do cinema “moderno” quando, na *Parte IV* (o próximo capítulo) deste texto, nos ocuparmos deste último e do conjunto de fenómenos a que ele deu origem. O(a) leitor(a) mais interessado(a) no cinema “moderno” pode, em alternativa à continuidade da leitura, saltar aqui para a *Parte IV*, regressando depois ao presente capítulo – mas também é possível seguir simplesmente a lógica de exposição proposta pelo alinhamento de conteúdos que adoptámos.

**15) Guerrilha ideológica** – O que terá em consideração quem experimente, nos nossos dias – como voltou a acontecer, também na Europa, desde os anos 80 – um *script* onde se reconheçam as heranças dos ritos de passagem, do *plot* tardo-aristotélico, ou da iconoclastia shakespeariana, ou da organização em três (ou quatro, ou cinco) actos, e, bem entendido, do cinema “moderno”, que ainda teremos de abordar? A esta experiência podemos chamar, com ironia, o regresso do *Big Game Closed Plot* (*Grande Jogo do Plot Fechado*). Chamamos-lhe assim em homenagem ao Harry Morgan de *To Have and Have Not*, de Hemingway, que em Havana sobrevivia alugando o seu velho barco para excursões de *Big Game Fishing*.

Quem acometa tal experiência – a maior ou menor distância de tais formas – ganhará em encará-la como um jogo e um exercício lúdico, a desenvolver no espaço de um *systema* referencial aberto. É verdade que um espectro assombra, desde há muito, um tal autor: o espectro do regresso da herança mítica/arquetipal na forma de uma ideologia narrativa sobrecarregada de normatividades que se propõem orientar o *design* geral daquilo que escreve (fenómeno bem representado pela *Poetica Vulgarizata* de Castelvetro de finais do século XVI, mas também pelo modo como o *paradigma reconstrutivo californiano* se arrisca a ser recebido). Devido ao peso – tão real quanto fantasmático – de tal ameaça, tal autor tem de se preparar para se ver apelidado de “machista patriarcal, moralista e ocidental” pelas contra-culturas activas, *politicamente correctas* e, também elas, *normativas* (cf. Slavoj Žižek)<sup>50</sup>, da feminista (cujo balanço dos mais de cem anos de cinema é negativo) à multilinear-interactiva e aos “novos” receituários *anti-plot*.

Contra ele, estas vozes pregarão, como párocos de aldeia, que o *plot* fechado privilegia os protagonismos masculinos, o conto moral pediátrico (substituto pior das antigas *fairy tales* que Bettelheim defendeu)<sup>51</sup>, e que combate a diversidade cultural. É um equívoco, a começar pelos protagonismos masculinos: muitos exemplos de personagens da tragédia grega (*Antígona*, *Electra*, *Medeia*, *Fedra*, *Helena*, *Andrómaca*, as *Bacantes*, as *Troianas*...), mostram que tais vozes confundem a árvore com a floresta, por sofrerem de iliteracia militante. São muitas as razões por que aprendemos a não confiar a *guardas da revolução*, ou a *khmers vermelhos*, a defesa, em nosso nome, da democracia participativa...

Estruturar uma história em articulação com a sequência *separação-iniciação-regresso* dos ritos de passagem de Van Gennepe, ou utilizando (talvez apenas parcialmente) a *jornada do herói* de Campbell ou de Vogler, as *funções* ou *narratemas* de Propp, a herança genérica da *Poética* de Aristóteles, os cinco actos de Shakespeare ou de Racine, a *complication-resolution form* de Jon Franklyn, os quatro actos de Kristin Thompson, as *cinco partes* de McKee ou o *paradigma* de Syd Field, significa reconsiderar, sem prejuízo dos adquiridos estilísticos da “modernidade”, uma rede de fileiras distintas, abertas e infinitamente transformáveis. Dada a total permeabilidade entre tais recursos e o seu funcionamento em rede, eles podem ser livremente usados como *thesaurus* suficientemente diversificados, matrizes genéricas e (eventualmente) convergentes, que nos permitem trabalhar com elementos de todos.

Um aviso aos incautos: infelizmente, estas matrizes não são importáveis por injeção durante o sono, como os condensados de programas de aprendizagem de que as personagens de *Matrix* fazem *download*. Requerem contactos duradouros e repetidos com os exemplos e tradições que lhes deram origem, de modo a tornarem-nos íntimos do seu funcionamento interno caso a caso, e não apenas da sua estereotipia aparente, que os reduz a uma mecânica.

Em rigor, deveríamos dizer que é preciso conhecê-las *de cor* (*par coeur, by heart*), do fundo do coração, como dantes se dizia que não era concebível um jovem adulto escolarizado (pelo antigo *liceu*) que não soubesse de cor a sua tabuada e meia dúzia de poemas que mais o tocavam. Quem pensa em histórias pensa-as comparativamente, relaciona-as globalmente, e em cada um dos seus fragmentos, com outras que conhece porque as memorizou – e memorizou-as porque elas foram afectivamente decisivas para si. Quem pensa em histórias cita outras, está sempre diante de *lines*, situações, fragmentos de diálogo, cenas que pertencem a outras histórias, e aprende a conviver e a confrontar-se com todo esse material para evitar repeti-lo, para o citar ou para o refazer – a memória é, pelo menos neste domínio, uma componente crucial da inteligência criativa.

E tudo isto se faz num *gymnasium*, numa *palæstra* que conhecemos desde os gregos clássicos: lugares onde se fazem exercícios (então físicos) e que se foram dotando dos aparelhos adequados a tais práticas e desafios.

É verdade que a experiência a que cada uma dessas matrizes deu origem também permite trabalhar (como o *homem de um só livro*) sob uma influência única. Mas, nesse caso, mais vale assumir o exercício como *glosa*, *variação sobre* ou *imitação* de um género, de um tema, de uma forma, à semelhança do que incansavelmente se fez com a *cantiga de amigo*, a de *escárnio e maldizer*, o *soneto*, a *fairy tale*, o *aiku*, o *film noir*, o *western*, o *conto gótico*, a *arte da fuga*, a *valsa*, o *minuete*, o *blues*. A menos que o autor prefira nem sequer reconhecer o que está a imitar.

Mais do que com modelos narrativos, estamos a lidar, evocando aquelas propostas, com moldes como os que se usaram na fundição ou para fabricar máscaras (*modulus, casting moulds, moules*). Eles continuam a exercer, sobre os esboços de histórias, um poder de atracção, como se os chamassem para a sua órbita ou para o seu campo magnético, onde se vem plasmar e ganhar forma a matéria da ficção. Mas são moldes de geometria variável, que cada autor modifica para os adaptar à diversidade de composição dessa mesma matéria. O seu poder de atracção depende da fiabilidade da cultura narrativa que representam, e esta fiabilidade é gerada pela memória das formas e pela sua eficácia semântica.

**16) Constructs e suas mutações** – Contaremos sempre, então, a mesma história, recheada de *clichés* e de *déjà vu*? Decerto que não (releia-se o que sobre mito e arqui-narrativas dizíamos desde a *exergue* e, depois, sobre os ritos de passagem). Parte dos filmes que citamos, nos desenvolvimentos que seguem, respeitam a sequência narrativa da estrutura clássica. Mas inúmeras outras abordagens são possíveis, a começar pelos simples procedimentos de inversão narrativa, como no caso do *5 X 2* de François Ozon (2004), que conta *à rebours*, do fim para o princípio, a história de um casal, ou nos de convergência de diversas *storylines*, como em *Babel* de Iñárritu e Guillermo Arriaga (2006), que articula três *plots* distintos em torno de um incidente condutor, como num políptico romano ou medieval, abarcando temas como as relações raciais, o terrorismo, as migrações e as questões sociais com eles relacionadas.

Uma das figuras recorrentes do *plot* fechado na ficção contemporânea é, por exemplo, a do protagonista banal, concebido como anti-herói, herói relutante ou “homem sem qualidades” (duplicar também no feminino, *s.f.f.*), que vive uma vida com objectivos relativamente padronizados, mas cujo mundo é devastado por circunstâncias adversas que o (a) vitimizam e que ele (ela) não sabe, ou não pode, enfrentar. O desenvolvimento do *plot* narra o confronto – metáfora de uma “luta pela sobrevivência” – entre o (a) protagonista e essas circunstâncias, ou o que as representa. A resolução narra o que resultou do enfrentamento que inspira o *plot*; e, seja o seu desfecho “positivo” ou “negativo”, tende a gerar a “redenção” do (da) protagonista, numa espécie de reconhecimento pela qualidade ética do seu comportamento no confronto – o desfecho configura com frequência, mas não é determinante que assim seja, o “regresso”, efectivo ou metafórico, ao mundo original do (da) protagonista, ou ao que resta dele, ou a uma sua transformação dinâmica.

Esta matriz é um *construct* arquetipal não-objectivado para uma variedade potencialmente infinita de *enredos* (ou uma *meta-fabula* disponível para todos os *syhuzets*, como veremos já a seguir): ela tanto serve a história de um membro de casal que fica subitamente sozinho, como a de alguém atingido por uma doença grave, ou a de uma saga

de guerra, a de um viajante para quem umas férias no estrangeiro se tornam num inferno, etc. Ela revela uma aderência extrema à dinâmica arcaica dos ritos de passagem (separação, iniciação, regresso) e, se a considerarmos uma espécie de genoma, será a taxa de mutação a partir dela que, precisamente, mostrará a sua força influenciadora, mas não a de *controlo* no sentido que Foucault deu a este termo (pense-se em *Persona*, de Bergman, 1966). A sua migração para o *multiplot* (como em *After Hours*) ou para configurações de fusão entre o *plot* fechado e o *multiplot* confirmam a sua disseminação em estratégias narrativas muito diversas.

17) *Fabula e Syhuzet* – A distinção uma vez proposta pelos formalistas russos entre *fabula* e *syhuzet*<sup>52</sup> ajuda-nos a entender o que é a abordagem ficcional de uma série de acontecimentos relativamente lineares, quando os entendemos na forma de um relato diegético. De facto, ao inventarmos uma história, inventamos ao mesmo tempo duas coisas, embora não do mesmo modo, e não segundo a mesma dinâmica:

a) Uma cronologia de acontecimentos ficcionais, que pode ser contada diegeticamente como um jornalista organiza, no seu bloco de notas, uma sequência de factos reais, e que precisa de fazer sentido como tal; a isso chama-se *fabula* – a cronologia da vida de Jeanne d’Arc contada por uma enciclopédia, por exemplo. A definição do conceito afasta a palavra do seu sentido corrente, que herdamos dos fabulários de Esopo e de La Fontaine. A *fabula* assim entendida não é a história que estamos a inventar, mas sim a série diegética a que a história se refere, o sistema de referências cronológicas que a suporta sem necessariamente se mostrar.

b) Uma abordagem dessa cronologia para efeitos de selecção, seriação e gestão dos conteúdos da história, e que lida livremente com o princípio, meio e fim dessa cronologia, por razões de estratégia narrativa – ou, para voltar a citar Eisenstein, de “montagem das atracções”; a isto chama-se *syhuzet*: é o enunciado final da história propriamente dita (o *plot*, a *intriga*, o *enredo* e o *estilo* da sua abordagem). Como nas diversas versões cinematográficas do processo e morte de Jeanne d’Arc, por exemplo, ou em *5 X 2* de François Ozon, ou ainda – de outro modo – no citado *Babel* (de Iñárritu e Guillermo Arriaga). Ou como, em geral, a “modernidade” cinematográfica fez, fugindo a *fabulas lineares* e *atractivas* para lidar com o *nouveau roman* e com as evoluções do teatro em posição de igualdade.

O *script* dá a ler o *syhuzet*. E, em geral, a *fabula* é um texto ausente – existe *in absentia*<sup>53</sup>. A história pressupõe-a, sem requerer a sua explicitação. Parte dela é *back story*, ou é repescada em diálogos, por exemplo. Mas, na preparação de uma longa-metragem, a nota de intenções explicita claramente a *fabula* (explicita-a *a posteriori*, quando o *syhuzet* fechou), aludindo ao modo como o *syhuzet* se ocupa dela. Se estamos

a adaptar um texto pré-existente (por exemplo uma novela editada), então essa novela é a *fabula* do *syhuzet* que estamos a construir a partir dela. Se estamos meramente a ler a novela, então é ela o *syhuzet* que alguém escreveu a partir de uma *fabula* que vamos construindo por detrás dela.

O trabalho do *syhuzet* consiste, então, apenas ou sobretudo, em “baralhar e dar de novo” as cartas (a cronologia, a sequência) da *fabula* ausente? Não: salvo se a *fabula* é pré-conhecida (até, eventualmente, do seu público), o *syhuzet* é tudo o que o autor tem ou vai tendo, é a totalidade das ideias, dos historiomorfemas e das proto-cenas ou proto-sequências com que trabalha, e que o conduzem a um enunciado que problematiza a *fabula* ausente, quer por motivos de estilo e de gosto, quer pelos motivos da *technê* relativos à *poiesis*.

A *fabula* é, para esse autor, a *checklist* a que ele recorre *a posteriori* (se realmente precisa dela), para avaliar a consistência interna do *syhuzet* – do enunciado – a que chegou. Nos termos de Julia Kristeva<sup>54</sup>, o *syhuzet* (termo que ela não usa) seria o *fenotexto*, o enunciado propriamente dito, produzido a partir de algo que lhe subjaz – o *genotexto*, onde se gera a sua significância, e que nada tem a ver com a *fabula*, nem com a *deep structure*: o *genotexto* é antes o “significante infinito” de natureza não simbólica, mas semiótica, o armazém de utensílios da fábrica do autor, universo de formas e conteúdos submersos onde se cruzam e se jogam memórias, fantasmas, mitemas pré-narrativos, muito inconsciente obsessivo e compulsivo – a vida intertextual e pulsional do *fenotexto*, que dele seria um conjunto de sintomas.

18) **Meta-fabula e meta-syhuzet** – O prefixo *meta* designa, aqui, a dotação dos meios necessários para que uma forma possa pensar sobre si própria, ou porque é a maturação de um modelo que reconhece e critica, ou por exprimir uma relação consciente com os conteúdos que transporta e de que é herdeira. Neste sentido, *meta-fabulas* e *meta-syhuzets* são formas auto-reflexivas que exprimem sínteses de modelos narrativos e que podem ser propostas de modo *naïf*, crítico ou irónico. São *constructs* abstractos que envolvem um forte movimento de distanciação em relação a cada história concreta – o prefixo *meta* será impropriamente usado sem essa distanciação – e que permitem a um autor avaliar o relacionamento de um seu projecto narrativo com as matrizes com as quais este se mantém, ou não, em relação. E um tal relacionamento exclui qualquer normatividade: estes *constructs* funcionam como dispositivos de observação e de comparação, que permitem o conhecimento e o domínio de formas narrativas; não são, insistamos neste ponto, receituários construtivistas.

Os detractores da fileira *ritos de passagem* – *história arquetipal* – *monomito* (e dos seus múltiplos herdeiros) criticam-na por ter dado lugar a *meta-fabulas* sobrepostas a *meta-syhuzets* que com elas coincidem, provocando assim a infundável repetição

mecânica do mesmo *plot* conceptual (por exemplo, na *canonic story* de Hollywood). Esta crítica ao mecanicismo formulaico é muitas vezes pertinente, mas está longe de atingir a totalidade do universo em referência. A fileira pode ser recebida de três modos, e nem sempre ironicamente:

a) Como *meta-plot* (meta-enredo) ou *ür-story*; neste caso, ou se mantém apenas como *construct* referencial, ou será recebida como receituário formulaico e instrumento de *controlo* (no sentido que lhe deu Michel Foucault), pelo casamento entre uma sua qualquer vulgarização e, por exemplo, o conceito narrativo subjacente aos *blockbusters* e ao cinema *globe-trotter*. Esta recepção é a pior e mais pobre, porque assume a bondade do mecanicismo mais repetitivo: recorde-se o fascínio com que os estruturalistas franceses abordaram a série *James Bond*, por exemplo, repetindo o que a geração anterior tinha feito perante a mitologia narrativa geradora do *western* (*Le Western: Sources, Mythes, Auteurs, Acteurs, Filmographies*, Paris, 10/18, 1966)<sup>55</sup>.

b) Como sistema aberto de referências a valores narrativos culturalmente (e culturalmente) relevantes; neste caso, o seu património é equivalente ao de uma enciclopédia, ou a um museu vivo de boas práticas. Surge, então, ao autor, como figura desejada para a apropriação do real/ficcional através de imagens sequenciadas segundo determinada matriz que adquire, por exemplo, e como vimos a propósito de Van Gennepe, Campbell, Vogler e McKee, a *forma* referencial do *monomito*, da *jornada do herói* ou do *archplot*, suas derivas e variações.

c) Apenas e só como *meta-fabula* de um número potencialmente infinito de *syhuzets*. Quer dizer, a estrutura em actos e as respectivas funções estabilizadas podem ser entendidas, elas próprias, como conjunto de elementos narrativos a ressequenciar, como quando estamos a adaptar uma novela preexistente, que passa a ser a *fabula* do *syhuzet* que construímos a partir dela. A estrutura em actos e respectivas funções podem, assim, ser separadas como peças de um *puzzle* e reordenadas, perdendo-se voluntariamente a sua organização ou orientação matricial. A liberdade de lidar deste modo com a narrativa herdeira da fileira arquetipal é um traço cultural contemporâneo, e só ela pode garantir a não-repetição formulaica da dinâmica interna do *plot*. Aliada à segunda, esta é a mais fecunda recepção da fileira.

Bem sabemos que, com frequência, só encontramos o nosso prazer naquilo que surpreende pela ruptura, pela subversão, pela quebra de regras, pelo que parece contrário ao nosso próprio gosto que julgávamos estabilizado. Felizmente, *consolatio* há muita, e nós achamo-la livremente no inesperado que passamos a amar, como no que reitera o conhecido que já amávamos. A esta luz, os desenvolvimentos que adiante se lerão sobre a natureza e funções do I, II e II Actos, ou da *expositio*, meio da história e resolução, deverão ser ironicamente entendidos como apenas relativos a componentes da *meta-fabula*, que podem ser submetidas, pelo *syhuzet*, à ressequenciação e às metamorfoses que referimos.

Breve nota sobre a ironia: de cada vez que referimos a configuração irónica da nossa relação com a narrativa, usamo-la como Richard Rorty (1996)<sup>56</sup> a usa para se referir à “redescção irónica da metafísica”: a metafísica pode continuar a ser importante, ou não, para nós, mas já não podemos referir-nos a ela senão, precisamente, “redescrivendo-a ironicamente”.

**19) Não há manual de instruções** – O *Big Game Closed Plot* não vem com manual de instruções: vem, sim, com caixa de utensílios, que cada jogador aprende a usar por sua conta. A bibliografia sobre a dinâmica interna do *plot*, mais a história do drama, funcionam, decerto, como teoria do jogo. Mas não se destinam a formar “escravos da indústria”; são uma colecção incompleta e datada de ferramentas de artista. Mesmo com o *treatment* pronto, o *closed plot* continua a ser um motor parcialmente desmontado: sobram ou faltam peças e ligações entre elas e, sobretudo, montá-lo admite diversas formas finais, ao contrário do que se passa com um *puzzle* convencional.

Aqui ocupamo-nos, como mero exercício lúdico, de um dos perfis possíveis da *metafabula*: aquele em que, de forma metafórica ou não, o I Acto constrói e destrói o mundo inicial da história e muda a vida do(a) protagonista; em que o II Acto, talvez dividido em duas partes, se desenvolve no mundo, metafórico ou não, para onde o(a) protagonista seguiu; e o III Acto termina com o seu “regresso”, metafórico ou não, ao mundo inicial, ao que dele resta ou a uma sua transformação dinâmica, ou ainda com a impossibilidade desse regresso.

Invocar um tal percurso significa, principalmente, aceitar, metaforicamente, como que uma *mise en abyme* narrativa generalizada, porque estaremos a confrontar-nos com *constructs* ficcionais que conheceram sucessivas versões, transformações e actualizações, de tal modo que encontramos repetições de fragmentos, situações, narrativas, signos, disseminadas por toda a paisagem narrativa (re)visitada.

Já em 1977, Lucien Dällenbach<sup>57</sup> explorava a *mise en abyme* de Gide como um espelho interno produzido pela obra literária, no qual se reflecte, por reduplicação, total ou parcialmente, o narrado. Dällenbach propunha três tipos de *mise en abyme*: a reduplicação simples, como na clássica pequena peça de heráldica que reproduz o todo do escudo ou da medalha; a reduplicação infinita, ilustrável pelo dispositivo óptico dos espelhos paralelos; e a reduplicação aporística, como na novela X em que uma personagem está a escrever uma novela chamada X onde se passa a mesma coisa que na primeira. A *mise en abyme* generalizada supõe que todas estas possibilidades possam ser utilizadas em simultâneo, produzindo diferentes efeitos de *emboîtement* (encaixe) ou de remissão de uns conteúdos para outros. Mas a *mise en abyme* de Gide, e, por extensão, as de Dällenbach, pressupõem a contraposição do que é duplicado ou reduplicado *in praesentia* (o que é visto ou narrado está efectivamente em presença do que o duplica ou reduplica), e essa experiência especular é vivida

como “abismal” (daí a dramaticidade da fórmula de Gide), ou seja, é traumática e profundamente significativa, e não estritamente instrumental ou lúdica.

**20) I Acto e *Expositio*** – À luz da *mise en abyme* que acabamos de convocar, damos início ao nosso exercício lúdico em torno do *Big Game Closed Plot*: “Princípio”, diz Aristóteles na *Poética*,

“É O QUE NÃO CONTÉM EM SI ALGO QUE SE SEGUE NECESSARIAMENTE A OUTRA COISA E QUE, PELO CONTRÁRIO, TEM DEPOIS DE SI ALGO A QUE ESTÁ OU ESTARÁ NECESSARIAMENTE UNIDO.”

Na reflexão sobre o drama e, depois, sobre o cinema, muitos autores tenderam a confundir a abertura de uma história com a *expositio* latina, a “exposição”<sup>58</sup>. Ora, quanto mais lemos peças para teatro ou para o ecrã, melhor percebemos que “a exposição é ininterrupta, continuando até ao final”<sup>59</sup>. O relacionamento entre exposição e acção pode entender-se como Wilde o descreveu:

“A ACÇÃO PODE SER SEMPRE INTERROMPIDA PELA EXPOSIÇÃO QUANDO ESTA TEM O MESMO OU MAIOR INTERESSE DO QUE A PRIMEIRA.”

E, no entanto, a zona de abertura de uma história (o I Acto de um *script* de longa-metragem) envolve um forte investimento em exposição. Na sequência convencional do *closed plot*, a exposição é a apresentação do clima, da atmosfera, do contexto da história? Da premissa narrativa e da premissa dramática? Do protagonista e/ou outras personagens principais? Do problema do(a) protagonista? Da primeira resposta que ele(a) lhe dá? Pode ser tudo isso, mas, nos termos de Lajos Egri<sup>60</sup>, quanto mais soubermos sobre a personagem, mais saberemos sobre “o tom, os lugares, a atmosfera, o *background* e o enredo” da história.

Por outras palavras, o(a) protagonista é a chave simples que nos faz entrar em universos narrativos complexos – o que também se verificou no cinema “moderno” – muitos deles oferecidos em simultâneo e através dele(a). Por isso, nunca é de mais insistir em que o trabalho fundamental do I Acto é feito a partir da atenção dada ao protagonismo “nesta” história em concreto.

**21) Fim de um Mundo** – Que convenções satisfaz, assim descrito, o I Acto do *Big Game Closed Plot*? Ele constrói primeiro, e destrói depois, o mundo inicial da história. Ele transporta o espectador para esse mundo (apostando na sua *willing suspension of disbelief*, se quisermos reapropriar-nos do léxico de Coleridge), vendo-o do ponto de vista do(a) protagonista, que tem de tornar-se íntimo do espectador nos seus perfis

icónico, existencial, social. As personagens desse mundo, e que são parte na formulação do problema, obstáculo, conflito, missão do(a) protagonista, interação com ele(a) no I Acto. O sobressalto, a perturbação que atinge o(a) protagonista e/ou o seu mundo muda a história, porque ameaça os equilíbrios que lhe pré-existiam. Depois, o mesmo I Acto desfaz o mundo inicial da história, que perde a possibilidade de subsistência: o(a) protagonista é obrigado(a) a separar-se dele. Essa separação é material, ou emocional, ou simbólica – pode ser uma metáfora da separação. O final do I Acto do *Big Game Closed Plot* é um “final em aberto”: o que irá o(a) protagonista fazer a seguir? Se a história satisfaz o “arco” dos ritos de passagem, então o I Acto conta a separação e impõe a iniciação, de *turning point* em *turning point*, independentemente do estilo que de uma e de outra se apropria. A questão do estilo (de realização) é, aqui, decisiva, porque o que é característico do cinema é que vão ser *imagens* (e *sons*) os factores que se vão apropriar da história escrita, para a configurar e lhe conceder a sua identidade.

Nesta convenção narrativa, o I Acto ganha respiração própria, ritmo e autonomia se for considerado como um todo, com o seu fecho parcialmente inconclusivo: ele é uma história com um certo grau de completude. Por estranho que pareça, é assim que é concebido o I Acto de filmes tão diversos e distantes uns dos outros como *Notorious* (Hitchcock, 1946), *Ugetsu Monogatari* (*Contos da Lua Vaga*, Mizogushi, 1953), *Sommaren med Monika* (*Mónica e o desejo*, Bergman, 1953), *The Hustler* (R. Rossen, 1961), *Persona* (do mesmo Bergman, 1966), *Solaris* (A. Tarkowski, 1972), *Chinatown* (R. Polanski, 1974), *The Three Days of the Condor* (S. Pollack, 1975), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), *Jerry Maguire* (Cameron Crowe, 1997), *Gladiator* (também de R. Scott, 2000) e de muitos outros. Citamos deliberadamente exemplos muito diferentes entre si, para colocarmos em evidência a importância do *estilo* na apropriação das histórias.

Mais uma vez: não se trata de normas a- ou trans- históricas, mas sim de experiência sedimentada em exemplos relevantes, e que vale a pena reavaliar, comparando o que eventualmente estamos a escrever com esses mesmos, ou outros, exemplos. Em todos os casos citados, o I Acto estabelece o mundo inicial da história ou a ele alude, apresenta o(a) protagonista nesse mundo, rodeado das personagens com que interage ali, e conta o problema que alterou/vai alterar a vida desse(s) protagonista(s). É esse o elemento (narrativo) que partilham, apesar da sua diversidade enquanto objectos.

**22) Primeira cena e cena “obrigatória”** – A primeira cena tem sido (e não só no *Big Game Closed Plot*) uma preocupação constante de quem cria histórias, porque ela estabelece o “ponto de ataque” do que vai ser narrado. Mas, numa primeira abordagem ou numa primeira versão, escrevemo-la de modo funcional, para começarmos a lidar eficazmente com a matéria do I Acto. Provavelmente, reconsideraremos



*Persona* (Ingmar Bergman, 1966) está construído como rito de passagem – separação, iniciação (margem), regresso.



*Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991) baseia-se na impossibilidade de regresso das duas protagonistas ao "mundo" de onde partiram.



*Solaris* (A. Tarkowski, 1972): o astronauta não regressa do planeta onde viveu uma "iniciação".



*Respiro* (Emanuele Crialesse, 2002) adapta uma lenda sicilianiana sobre a mulher-sereia, tratando-a como um rito de passagem.



*The Sheltering Sky* (B. Bertolucci, 1990): marido e mulher vivem diferentes jornadas saharianas como ritos de passagem.



*Closer* (Mike Nichols, 2004) fecha com o regresso improvável da situação inicial.

mais tarde a nossa primeira opção. Note-se que a necessidade de prender a atenção do espectador desde as primeiras imagens, hoje, sobretudo, num exercício defensivo contra o *zapping* televisivo<sup>61</sup>, levou muitos autores contemporâneos a iniciarem as suas histórias com uma primeira cena muito intensa ou espectacular, em clímax (mas atenção: conhecemos este procedimento desde Balzac e desde os romances populares do século XIX).

O problema deste modelo é que a parada pode ser demasiado elevada para o que se vai passar posteriormente: quando é que a história produz um novo clímax idêntico, ou mais importante, do que o inicial? Tal “arranque” pode ser adequado a um *thriller* que garante essa progressão, mas muito inadequado a outros géneros. A primeira cena será sempre substituível mais tarde. Se o *Step-Outline* foi definido através de fichas, apenas alteraremos a sequência das fichas ou criaremos uma ficha nova.

Por outro lado, fracções importantes do *plot* são por vezes pensadas em função de uma “cena obrigatória” (de explicação, ou de clímax da acção). Para a tradição tardo-aristotélica, esta prática configura, em princípio e salvo excepções, um erro de construção: as diversas partes de uma intriga ou enredo estão ligadas pela *continuidade* e *causalidade* (*necessidade*), e todas elas são necessárias ao desenvolvimento dos conteúdos da história por uma razão ou por outra. Por esse motivo, na tradição tardo-aristotélica, não se mantêm no *script* “cenas dispensáveis”, como também não há “cena obrigatória”. Todas as cenas são obrigatórias, porque uma história é um “burro em pé” (uma estrutura frágil construída com cartas de um baralho). Se tirarmos uma carta do meio, o “burro” cai. Esta concepção da economia interna de uma história foi centralmente atacada pelo cinema “moderno” e pela sua valorização do digressivo e da deriva. No cinema “moderno” e, mais tarde, no *multiplot*, quer a *continuidade* quer a *necessidade* aristotélica cedem facilmente o passo a outras formas de *ligação* (fruto do acaso, ou temática, ou diversamente associativa), mais fluidas e genéricas.

Resumamos: a sequência *exposição*, *perturbação*, *mudança* é decerto a mais clássica, herdada dos contos tradicionais infantis e dos que Propp analisou: uma personagem principal é apresentada nas rotinas do seu mundo, ocupada com as suas *coisas*; ocorre um *inciting incident* (um incidente incitante, uma perturbação) que altera essas rotinas e gera a história; o protagonista experimenta as consequências desse incidente, que o leva a “mudar de mundo”, transportando um problema (um novo problema, que não existia quando a história começou).

Mas a ordem da *expositio* pode não ser esta. Por exemplo, muitos autores preferirão começar a história com uma cena *teaser*, que prende a atenção do espectador sem os excessos de um clímax. Por vezes, a cena de *teasing* inicial significa que se transportou o *inciting incident* (tradicionalmente colocado a meio do I Acto) para o princípio da história (como em *Notorious* ou em *Blade Runner*, R. Scott, 1982). A cena inicial de *teasing* também pode ser um excerto que sugere o conflito prin-

cipal, com um sabor a *flash forward* (*Amateur*, Hal Hartley, 1994). A perturbação, ou *inciting incident*, tem, em alguns casos, uma expressão minimalista: em *Until the End of the World* (Wim Wenders, 1991), a história começa quando a protagonista, ao volante do seu carro, decide optar por uma estrada secundária e afastar-se (separar-se) do itinerário recomendado.

**23) Primeiro *plot point*** – Lembremo-nos do que atrás ficou dito sobre a interiorização corporatista de ideologias narrativas que envolvem todos os intervenientes criativos num projecto cinematográfico, um pouco à semelhança do que se passa com os *gatekeepers* no jornalismo. No paradigma reconstrutivo californiano<sup>62</sup>, tal como proposto, por exemplo, por Syd Field, o I Acto desenrola-se entre a primeira cena e um “primeiro *plot point*” (primeiro ponto, ou nó de enredo, de intriga) que funciona como *turning point* decisivo, ou, numa definição mais exigente, como “ponto de não retorno” da história: a partir dele, a história já não pode ser o que era, ou estava para ser, quando começou a ser contada, porque algo mudou, irreversivelmente, na situação que, de início, era a do(a) protagonista e do seu “mundo”.

Por exemplo, em *Thelma & Louise*, duas amigas preparam-se para ir passar um fim-de-semana nas montanhas. Mas, a caminho, num bar de estrada, uma delas quase é violada e a outra mata o violador (*inciting incident*). Ambas percebem que, pelo modo como as coisas se passaram, não podem entregar-se à polícia e demoram a interiorizar que isso as transforma em fugitivas. O momento em que uma delas decide que vai fugir para o México e intima a outra a decidir o que quer fazer é o “primeiro *plot point*”. Nos termos de Field, o “primeiro *plot point*” não é necessariamente uma cena forte, um clímax: pode ser um momento de diálogo, uma decisão interior entendível pelo espectador.

Mas, como vimos atrás, um autor como McKee propõe que toda a história depende da *perturbatio*, do *inciting incident*. Deste modo, a ênfase posta por Field no *turning point* que “deve” ocorrer ao cabo dos primeiros trinta minutos de filme é antecipada por McKee para uma *alteração maior* que ocorre até meio do tradicional I Acto. Visto pelos olhos de McKee, o exemplo *Thelma & Louise* passa a ser o de uma história que depende do homicídio do quase violador.

Outra forma de descrever a relação entre *inciting incident* e primeiro *plot point* consiste em considerá-los *apenas* como *turning points*, momentos que fazem a história dar um salto qualitativo para um novo patamar. Nesta acepção, em vez de um sistema de báscula hierarquizado, temos um simples *continuum* de mudanças que gere os sentidos do que está a ser narrado.

**24) Conflito, antagonista** – “Não há história sem conflito” é uma das frases mais recorrentes em toda a reflexão sobre escrita para o palco ou para o ecrã. O conflito é, porven-

tura, o modo de expressão da vida humana mais susceptível de cativar o interesse de uma audiência (como bem sabe o universo da informação nos *media*, desde a grelha de valores-notícia de Harriss)<sup>63</sup>. Isso significa também que não há história sem antagonista, mesmo que esse antagonista seja o anjo do bíblico “combate com o anjo”.

Os gregos clássicos usavam a palavra *agon* para designar conflito, competição; um número importante de línguas contemporâneas herdaram o termo na composição (também grega) de outros dele derivados: prot-*agon*-ista, ant-*agon*-ista, *agon*-ia, situação *agón*-ica. Como recordam todos os manuais, o conflito tem três rostos possíveis – “exterior”, “interpessoal” e “interior”, e é vivido pelo(a) protagonista (e talvez pelas outras personagens principais) contra estados de coisas e instituições, contra pessoas ou contra si próprio(s). Neste último caso, o antagonista principal do(a) protagonista é ele(a) mesmo(a), como se tornou característico do “homem moderno” de Jung recuperado para o cinema por cineastas como Alain Resnais, Antonioni, Tarkowski, Jancsó.

No *Big Game Closed Plot*, o conflito marca, quer a história globalmente considerada, quer cada uma das suas partes ou Actos, quer cada sequência e cena. Em *The Bridges of Madison County* (Clint Eastwood, 1995), por exemplo, Francesca (Meryl Streep) está sempre em conflito consigo própria, mesmo quando se entrega fisicamente a Robert, numa ligação que a marcará e ficará inscrita no seu futuro. É esse conflito que torna a sua personagem cativante, numa história trivial: o espectador entende o seu desejo, mas também as suas hesitações.

Em alguns casos clássicos de *Big Game Closed Plot* (as histórias de “aceitação de missão” e suas variantes são um exemplo frequente), a segunda personagem principal (por exemplo em *The Three Days of the Condor*), ou o antagonista principal sugerido pela premissa (*Notorious*) só surge na primeira cena do II Acto, sublinhando, precisamente, a mudança de “mundo” pelo(a) protagonista. Mas, mais frequentemente, a segunda personagem principal e/ou o antagonista são fundamentais para a definição do problema do(a) protagonista – são parte no estabelecimento do conflito que ele(a) vai ter de viver – e integram, por isso, o “jogo” do I Acto. Por vezes, o II Acto depende de uma ou mais personagens criadas especialmente para ele, como veremos.

**25) Resolução** – Deixemos o meio da história para mais tarde. “Fim,” escreveu Aristóteles na sua *Poética*:

“É O QUE NATURALMENTE SUCEDE A OUTRA COISA, POR NECESSIDADE OU PORQUE ASSIM SUCEDE NA MAIORIA DOS CASOS E QUE, DEPOIS DE SI, NADA TEM.”

Para a tradição tardo-aristotélica, a resolução de uma história decorre logicamente do que ela desenvolveu, sem deixar para trás pontas soltas. Aristóteles defendia a coerên-

cia interna, dependente da continuidade e da causalidade, e a tradição que dele se reclama articulou-a com a ideia de arborescência da história: parte-se de um núcleo problemático que pode desenvolver ramos secundários, mas esses ramos secundários virão a convergir para o(s) desfecho(s) resolutivo(s), ou não resolutivo(s) – ou então “mais vale cortá-los”, reconhecendo que não fazem parte da história.

Para Franklyn, como para muitos defensores do *Big Game Closed Plot*, o final, ou foco resolutivo de uma narrativa, é o elemento orientador de toda a construção. Field diz que “antes de escrever qualquer coisa é preciso conhecer o final”. E esse final articula-se, respondendo-lhe, com o problema que o I Acto colocou.

Esta tradição, que sedimentou o final fechado como o momento resolutivo da história, respondendo ao problema colocado ao protagonista no *inciting incident*, exclui a dissolução do *plot* no vazio ou o recurso ao *deus ex machina* como dispositivo de fechamento. Um *deus ex machina* é a personagem que “desce do céu” (na tragédia grega, aterra por vezes literalmente no palco) para resolver a história e moralizar sobre ela, condenando os maus e premiando os bons. Para Aristóteles, o recurso a esta figura denunciava o mau tragediógrafo: a história não recorre a entidades superiores e exteriores a ela própria (um acidente imprevisível, por exemplo) para se resolver – o final decorre causalmente do que nela se desenvolveu.

Um final em aberto (tal como os praticados por Brecht e por boa parte da “modernidade” cinematográfica, como veremos) é um final que deixa ao leitor ou ao espectador a liberdade de decisão sobre o modo como a história termina, e não se confunde com um final inconclusivo nem com a inexistência de final: na sua versão mais simples, é um modelo de construção de desfechos em que o que sucederá “a seguir” ao(s) protagonista(s) é livremente intuído pelo leitor ou espectador.

Isto significa que é tão difícil construir um final em aberto como um final fechado. Um final em aberto nunca foi uma “solução de facilidade” para quem não sabe, ou não consegue, fechar uma história. Exemplo clássico de um bom final em aberto: o último plano – imagem gelada – de *Les 400 Coups* (François Truffaut, 1959); exemplo de dificuldade em fechar um *plot* estritamente episódico: a última cena de *Broken Flowers* (Jim Jarmush, 2005).

**26) Do final como obsessão** – A preocupação com o final resolutivo manteve-se tão significativa na herança tardo-aristotélica, que alguns autores, como Franklyn e Field, ainda propõem que se comece a escrever a história pelo fim, pré-orientando, deste modo, a totalidade do que vai ser contado para o(s) desfecho(s). O princípio e o meio da história são então organizados em direcção ao que *já está escrito*, num exercício – sustentam tais autores – talvez tão útil à história arquetipal como ao *multiplot* ou à multilinearidade (que tem de prever, não um, mas vários desfechos, abertos ou fechados, para a sua arborescência). Mas é falso afirmar que

esta obsessão com o final é comum a todos os autores do *paradigma reconstrutivo*. Robert McKee (op. cit.), por exemplo, aconselha os autores a usarem, pelo contrário, de deliberada liberdade em relação à premissa de que partem e à *Controlling Idea*. Eis o que ele sugere:

“IT’S IMPORTANT TO REALIZE THAT WHATEVER INSPIRES THE WRITING NEED NOT STAY IN THE WRITING. A PREMISE IS NOT PRECIOUS. AS LONG AS IT CONTRIBUTES TO THE GROWTH OF STORY, KEEP IT, BUT SHOULD THE TELLING TAKE A LEFT TURN, ABANDON THE ORIGINAL INSPIRATION TO FOLLOW THE EVOLVING STORY. THE PROBLEM IS NOT TO START WRITING, BUT TO KEEP WRITING AND RENEWING INSPIRATION. WE RARELY KNOW WHERE WE’RE GOING; WRITING IS DISCOVERY.”

Como vezes sem conta se comentou sobre a *Odisseia*: o importante não é Ítaca, mas a viagem. O que gerou esta estranha obsessão com o final? A questão pode ser respondida à luz da herança narrativa dos ritos de passagem: o desfecho mítico do *Big Game Closed Plot* era, mesmo que apenas alegoricamente, o regresso [agregação], i.e., o momento em que, enfrentadas as “provas” num mundo “desconhecido” cujas forças não conhecia e não controlava, o(a) protagonista, bem ou mal sucedido(a), voltava ao seu mundo inicial (ou ao que dele restava). Se fora bem sucedido, estava agora na posição de *mestre de dois mundos*: ele(a) conhecia as rotinas do seu mundo inicial e passara a conhecer os segredos do mundo desconhecido, tornando-se, para a sua comunidade de origem, uma promessa de redenção (Campbell, 1949, Vogler, 1998)<sup>64</sup>. Esse regresso podia ser físico, imaginário, simbólico. As configurações do regresso podiam ser metafóricas e apenas aludir ao seu significado arquetipal. E podiam igualmente ser a sua negação explícita.

Esta definição arquetipal de desfecho é partilhada por numerosas narrativas fundadoras de mito religioso, e é certamente aí que se enraíza a sua força *kérigmática*: na tradição cristã, por exemplo, Jesus volta da morte na cruz ressuscitando, e a sua ressurreição significa, para os que nele crêem, a promessa de vida eterna para além do final dos tempos. É, portanto, compreensível como a heteronomia narrativa tendeu a consagrar este modelo de *closure*: ele parece enraizar-se numa tradição religiosa que o torna herdeiro de verdades reveladas, como atrás vimos com Castoriadis.

Um dia será interessante estudar até que ponto o *design* dos protagonismos, nas narrativas das culturas tocadas pelos cristianismos, foi influenciado pela ressurreição crística na sua dupla valência de vitória sobre o martírio e morte, e de *potlatch* (dádiva que nunca poderemos retribuir). Numerosos mitos gregos apresentam finais resolutivos equivalentes (Campbell, 1949, Mendes, 2001)<sup>65</sup>.

Claro que os finais “negativos” que envolvem derrota, destruição (real ou metafórica) do(s) protagonista(s), e já no *Gilgamesh*<sup>66</sup>, invertem este modelo: *Thelma & Louise*,

atrás citado, é a “tragédia americana”, a “saga pessimista” de duas mulheres num certo mundo de homens – no final, elas preferem suicidar-se a entregarem-se a uma justiça misógina.

Mas a inversão do modelo, mais do que a sua rejeição, expõe uma contra-dependência em relação a ele: a história não satisfaz o modelo heróico arcaico, antes o desmente explicitamente – sem sair da sua área de influência. Em *Thelma & Louise*, o final “negativo” presta-se, aliás, a ser lido como “redentor”: “Antes a morte que tal sorte; mais vale morrer de pé do que viver de joelhos”, etc.

**27) Enfim, o Meio da história** – Reconvuquemos o *construct* narrativo inspirado nos ritos de passagem: se, metaforicamente ou não, o I Acto edificou e demoliu o “mundo inicial” da história, o II Acto passa-se, metaforicamente ou não, no “mundo especial” para onde o(s) protagonista(s) seguiram e mostra o(s) conflito(s) que ali têm lugar, e que são por ele(s) vividos como experiências iniciáticas (pensemos novamente na estrutura de *Persona*).

O II Acto de Field (*Confrontation*) é o “meio” aristotélico da história, o II e III de Thompson (*Complication Action* e *Development*), os três *focos de desenvolvimento* de Franklyn ou a *Iniciação* à luz dos ritos de passagem. E tem a sua raiz no *inciting incident*, que o primeiro *plot point* confirma, agrava ou transforma.

Exactamente porque a história “entrou noutra mundo”, é natural que nela surjam novas personagens, criadas especialmente para lhe dar corpo e a sustentar. Uma ou outra poderão até nascer, desenvolver-se e desaparecer no II Acto. Em *Thelma & Louise*, o II Acto depende de três novas personagens: o jovem ladrão que seduz Thelma e as rouba a ambas, em torno de quem gira a sua primeira metade (a *complication action* de Thompson); um camionista e um polícia de estrada, que, na segunda metade, geram desenvolvimentos articulados com o *plot* principal (o filme é uma *road movie*, o que facilita este *modus faciendi*: numa longa viagem, vão-se encontrando sucessivamente personagens diversas).

Em *The Three Days of the Condor*, o protagonista rapta uma mulher na primeira cena do II Acto – e é da relação forçada com ela que o “meio da história” depende. Em *Notorious*, de Hitchcock, o antagonista principal (do ponto de vista da premissa narrativa) só surge fisicamente no início do II Acto. Por vezes (mas não no caso dos exemplos citados), nem a sinopse nem o *treatment* de um jovem autor previram o peso que estas personagens, ou habitantes do II Acto, virão a ganhar, e só na escrita do *script* elas se impõem e adquirem relevo e densidade.

À semelhança do I Acto, também o II ganha, nesta tradição narrativa, em ser concebido com um certo grau de autonomia e completude, embora sem explicitar de onde vem nem para onde vai – esse é trabalho do *setup* e da resolução, respectivamente. Pense-se no II Acto de *Sommaren med Monika* (desde a partida de Estocolmo do

casal até ao seu regresso à cidade, i.e., a sua viagem iniciática ao “mundo especial” da escapadela de Verão): ele pode ser visto como uma narrativa com autonomia suficiente em relação ao *set up* e à resolução, que, contextualizando-o, lhe dão outra dimensão.

Não conheço melhor definição do meio tardo-aristotélico e isabelino de uma história do que a que o descreve como “espaço dilatatório que adia o final” (Brooks, 1992, Mendes, 2001)<sup>67</sup>: a história reclama tempo digressivo (nos filmes cuja análise deu origem ao paradigma de Field, o II Acto dura cerca de uma hora, contra metade desse tempo para o I e o III), não quer acabar, quer eventualmente dispersar-se e crescer.

O II Acto de Thompson (primeira metade da *confrontation* de Field) é muitas vezes um “contra-*setup*”, onde o(s) protagonista(s) muda(m), revelando-se “novo(s)” em relação ao que no *setup* se tinha exposto sobre ele(s). É o caso em *The Three Days of the Condor* e em *Thelma & Louise*, ao fazer(em) face ao problema que o(s) “mudou de mundo”. O III Acto de Thompson (segunda metade da *Confrontation* de Field) envolve o(s) protagonista(s) numa escalada de conflitos onde têm lugar confrontos decisivos (pense-se em *Kramer vs. Kramer*, de Robert Benton, 1979, ou em *Ordinary People*, de Robert Redford, 1980, para não assimilarmos esta descrição sobretudo à “acção” hollywoodiana, a perseguições automóveis ou a batalhas intergalácticas).

Em qualquer dos casos, o protagonista e/ou as personagens principais estão em luta, e essa luta exprime, ao mesmo tempo, o terror agónico de Xerazade: ela tem de cativar a audiência protelando o desfecho, que pode ser letal. E, precisamente porque o final ainda não está perto, a história distende-se, gera suplementos de ser. A história dirige-se para algo que já “está escrito”, mas tem tempo.

Significativamente, para alguns dos defensores do *Big Game Closed Plot*, o meio da história é o menos estruturado dos actos, como se lhe fosse concedido um espaço de liberdade digressiva maior do que aquele que é concedido aos dois outros. Ele é a negação da morte anunciada da história (a resolução). O meio da história é, por isso, e também, uma metáfora da luta de *Eros* contra *Thanatos*. E é ainda uma metáfora da nossa própria vida biológica: o *meio da vida* é – em princípio – a sua parte mais longa, a que melhor contamos porque o seu princípio e fim nos escapam. Não narramos o nosso nascimento nem narraremos a nossa morte.

Esta benevolência em relação ao meio da história, que parece entendê-lo como seu recreio e convida a mais proximidade com a “estrutura aberta” de Pfister, não o isenta, na tradição tardo-aristotélica e isabelina do *Big Game Closed Plot*, de se posicionar em direcção ao final. O desenvolvimento do *plot* e de eventuais *subplots* ou *underplots* não ganha em incluir acontecimentos, peripécias e situações cujo sentido não seja recuperável pelo desfecho ou sistema de desfechos – mesmo que a estrutura se “abra” em *multiplot*, desenvolvendo segmentos com uma autonomia considerável.

Cada arco de personagem acabará por pedir que a conduzamos até ao seu final (fechado ou aberto), seja ele qual for, do mesmo modo que a série de acontecimentos ou acções. Isto significa discutir tudo o que, parecendo boas ideias (e sendo-o, eventualmente), não pertence a essa história e não lhe é “útil” (a multilinearidade interactiva e o hipertexto lidam com este problema arrumando estes conteúdos como digressões alternativas). A deriva narrativa, a dispersão de sentidos que não contribuem para o(s) sentido(s) contidos no final são próprias da ausência de *plot* proposta por Peter Weiss, ou das digressões multilineares interactivas, mais próximas da ideia de jogo aberto do que da ideia de narrativa.

**28) Segundo *plot point*** – No *Big Game Closed Plot*, o II Acto (de Field) distende-se entre o primeiro e o segundo *plot points*. Vimos que, no paradigma reconstrutivo californiano, o primeiro é um decisivo ponto de não retorno (a história já não é a que inicialmente estava a ser contada) e determina os conteúdos principais do seu desenvolvimento; o segundo agrava o primeiro, dá-lhe uma nova dimensão ou reorienta-o. Por vezes, o segundo *plot point* é associado a um *moment of insight* (Franklyn), momento de interiorização em que o(a) protagonista reflecte sobre, ou entende, o que deve fazer para “resolver o seu problema” (positiva ou negativamente), ou para levar a lógica da sua acção até ao fim. Mas, e novamente, o segundo *plot point* pode ser entendido como mais um *turning point* num *continuum* de incidentes, cuja função consiste em “redireccionar” o que está a ser contado para o seu desfecho, ou sistema de desfechos.

Para voltarmos à referência evangélica, esse momento é o da “noite no horto das oliveiras”: depois de, na ceia com os discípulos, lhes ter deixado os seus derradeiros ensinamentos e legado, Jesus afasta-se deles, cai de joelhos e, sozinho, pede agonicamente ao Pai que “afaste dele este cálice”, embora entregando-se aos seus desígnios – “mas não se faça segundo a minha vontade, e sim segundo a tua”. A seguir será preso, Pedro renegá-lo-á, será maltratado e insultado pelos que o conduzem ao Sinédrio.

A *Resolução* dos Evangelhos começa com a prisão do protagonista, e conduzi-lo-á à morte e ressurreição. O segundo *plot point* fecha o meio da história e é contíguo à primeira cena da Resolução, do mesmo modo que o primeiro *plot point* fecha o I Acto e é contíguo à primeira cena do II Acto. Se a história é a *Paixão* de Cristo, então algures no seu I Acto terá ocorrido a entrada triunfal em Jerusalém, que põe termo a uma prédica regional e coloca a história no espaço do conflito principal, onde vai ter lugar o seu desenlace. E o primeiro *plot point* terá sido a expulsão dos vendilhões do templo, o incidente que despoleta o confronto decisivo com o *establishment* religioso local.

**29) O prefixo *re-*: re-começar** – Na prática, o ponto final na primeira versão do *script*, a *words on paper*, dispara a circularidade do processo criativo: estamos talvez

em condições de reescrever a sinopse, de comparar *script* e *treatment* e de identificar as perdas e ganhos da transposição. Podemos reescrever o I Acto limando-o, suprimindo ou deslocando cenas. O mesmo sucederá com o meio da história, e, talvez em menor grau, com a resolução. E será preciso rever a totalidade dos diálogos: parte deles poderá ser substituída por acção; outra precisará de ser reduzida a metade e repensada em função das personagens – elas não falam todas da mesma maneira: a linguagem de cada uma exprime a sua identidade.

Finalmente, e porventura, o *script* ficou longo de mais – e é preciso cortar cenas para o reduzir. Há que dá-lo a ler a pessoas em cuja opinião confiamos, ouvi-las *separadamente* e não deixar crescer demais a pausa entre a primeira versão e o que falta fazer.

**30) Sem garantia** – Os ensinamentos contidos na fileira narrativa *ritos de passagem* – *saga arquetipal* – *monomito* – “*archplot*” – *modelos de estrutura em três, quatro ou cinco actos*, se entendidos como um imperativo formal ou como um receituário estrito, podem, em muitos casos, não garantir senão um mecanismo eficaz, de que pode estar totalmente ausente aquilo a que, há mais de vinte séculos, chamamos, partilhando uma ideia grega que nos é cara, *poiesis*.

Mas tão infrutífero como entender tal fileira narrativa como um receituário, é menosprezar o que a funda e legítima, como se fosse possível a um bonecreiro ou a um arquitecto ignorarem deliberadamente os saberes que a sua actividade carrou na longa duração: mesmo para construir casas de adobe ou para trabalhar o barro, é preciso conhecer o material, o seu tempo de secagem e de cozedura, as tintas que lhe são apropriadas, o grau de toscos ou de polimento aconselháveis. Não há arte nem artesanaria sem conhecimento e domínio das *technês* envolvidas.

Hoje, tal fileira é muitas vezes fragmentada ou usada parcialmente, sobretudo, mas não só, na ficção multi-protagonística, onde parte das personagens não vivem jornadas completas. Ou a referência a tal fileira é apenas alegórica, ou seja, subsistem no que é contado alusões ao que ela representou. Ao mesmo tempo, o cinema reaprende, em resultado da experiência “moderna”, a gerir menos ansiosamente a *stasis*, e reformula a ideia de *turning point* herdada de práticas industrialistas que encaravam o *gosto* – incluindo, obviamente, o *estético* – como um animal doméstico para sempre condicionado e obediente. No entanto, a *technê* cinematográfica continuará a estar muito atenta à psicologia da atenção, porque nunca lhe será indiferente a questão de saber o que mantém um espectador preso a um filme.

A inspiração vinda do perfil narrativo que visitámos (apenas uma das figurações frequentes da *meta-fabula*), ou de qualquer outro, nunca garantiu nem garantirá a qualidade da história. A história precisa de estrutura, mas a sua energia depende da ideia que a anima, e da capacidade do autor para criar personagens e um *plot* interpeladores.

Escreveu Aristóteles: ficcionar é metaforizar, e a metáfora é a única coisa que não se imita.

O cinema (e o universo audiovisual a que deu origem) é um *medium* quente, que oferece enorme exposição às emoções. Não existe relação garantida entre um *plot* bem estruturado em *script* e o que o filme emocionalmente será: as opções plásticas que lhe dão a carga poética que ele transporta, a presença de personagens e lugares, o olhar da câmara, a escolha de lentes que acentuam a profundidade de campo ou a anulam, a *mise en scène*, o ritmo, o estilo, a luz e as sombras, o som, o trabalho da *art direction* e da montagem, o trabalho dos actores, podem ser sugeridas pelo *script* literário, e são-no bem mais pelo *script* planificado, por eventuais *storyboards* e até por maquetas de cenas, mas nada disto garante o resultado final. No que toca ao *script*, palavras não são imagens, nem no *archplot*, nem no *multiplot*, nem na multilinearidade – a não ser nos letrismos da pintura e de Godard... e hoje, no *power point*.

Interpretando esta evidência para minorizar o *script*, uma ou outra escola europeia continuam, aliás, a ensinar, recusando-se a viver depois da *nouvelle vague*, que “o filme é escrito três vezes: no *script*, nas filmagens e na mesa de montagem”. Walter Murch, que montou *American Graffiti*, *The Conversation*, *The Godfather* (I, II e III), *Julia*, *Apocalypse Now* (e a sua versão *Redux*), *The Unbearable Lightness of Being*, *The English Patient*, ajuda a corrigir essa ideia: “Há cinco etapas na feitura de um filme: o *script*, a pré-produção, onde se fazem o *casting* e as *repérages*, as filmagens, a montagem, e a etapa do som e da música”<sup>68</sup>.

**31) Alfaiates e dietistas** – Quem trabalha no domínio das artes (mesmo daquelas que estão, em grande parte, prisioneiras das indústrias culturais), sabe por experiência que gastamos meia vida à procura de formas “inovadoras”, “melhores” e mais “perfeitas” (saibamos, ou não, o que queremos dizer com estas palavras), e que noventa por cento do que fazemos é lixo. O que nos interessa é entender *como* chegamos (com base em que critérios de gosto, mais do que em argumentos, porque quem argumenta é o filósofo, e não necessariamente o autor de coisas artísticas) aos dez por cento que o não são.

Nos nossos dias, temos assistido a tentativas medusantes para diluir ou “descontinuar” a própria ossatura de histórias que desempenharam papéis formativos de primeira importância: a mais sangrenta é a tentativa de expurgar toda a violência e todos os perigos extremos dos contos tradicionais infantis, matando-lhes o nervo e a força, e apagando toda a sua relação estrutural com, precisamente, os ritos de passagem.

Adaptadores ou *remakers*, muitos autores deixaram de ser *story-tellers* e passaram a ser *story-tailors*, *story-dieticians*, restauradores e estofadores, funcionários que preparam os

corpos das histórias para as suas *pompes funèbres*, ou cirurgias plásticas que lhes prometem a eterna juventude. Mas, com ou sem o concurso dessas especialidades técnicas, tempo e lugares desempenham, eles próprios, todas essas funções, porque vestem as histórias e as alimentam com o que têm, as viram como se vira um fato ou lhes mudam as molas, as raspam para as repintar ou as recauchutam, venham elas de onde vierem, tenham a idade que tiverem, e prefiram a dieta que preferirem.

Neste processo lento e contínuo de metamorfoses esculpidas pelo tempo, pelos lugares e suas culturas, não há histórias *die-hard*; há, sim, academismos e conservatórios *die-hard*, com os seus empalhadores e mumificadores. É contra eles que se opera a passagem da heteronomia à autonomia, como vimos com Castoriadis.

**32) Perfil genérico do cinema “clássico”** – Dissemos atrás que a matriz dos ritos de passagem e a sua tradução em sagas arquetipais é mais vasta do que a forma e a expressão que lhes foi dada pela *canonic story* de Hollywood, e que podemos encontrar uma e outra em cinematografias que nada têm em comum com o *paradigma reconstutivo*. Mas seria absurdo não reconhecer o seu uso e abuso por uma cinematografia dominante durante um longo período, cinematografia essa a que a história do cinema se habituou a chamar “clássica”, sedimentada por padrões e por procedimentos que a aproximam de uma forma específica de heteronomia.

De modo estereotipado, é possível descrever a narrativa cinematográfica “clássica” como aquela que foi desenvolvida e estabilizou em Hollywood entre o fim da Primeira Guerra Mundial (portanto ainda em pleno cinema mudo) e a década de 60 do século XX, coincidindo a sua época mais instituinte e normativa com a do *studios system* dos anos 30, embora a sua normatividade ainda tenha atravessado os anos 50.

No seu todo, as experiências do cinema “clássico” convergem para a definição do *Archplot* de Robert McKee (sem, no entanto, nele se esgotarem), sendo o(a) protagonista o(a) principal agente causal da série de acontecimentos de que a história se ocupa. Para além do(a) protagonista orientado(a) por objectivos, este modelo depende da centralidade da ideia latina de *perturbatio*, visto que o seu *plot*-padrão consiste num mundo inicial estável, tendencialmente mostrado pela *expositio*, mundo inicial esse que é objecto de uma perturbação que põe o(a) protagonista em movimento até que a estabilidade inicial seja restaurada – um modelo que dominou a novela, o conto e o drama burguês da segunda metade do século XIX, e que o cinema herdou, assim, da literatura e do teatro.

Mas, desde muito cedo, a longa-metragem ficcional assente na narrativa “clássica” duplicou estruturalmente os objectivos do(a) protagonista: o seu desejo sexual, maioritariamente *hetero*, é duplicado por objectivos na esfera social (investigação, demanda, missão de guerra, realização laboral).

O vedetismo dos actores — o *star system* — contribuiu, a seu modo, para a construção deste modelo da *canonic story*, porque foi sucessivamente propondo um conjunto básico de personagens definidas em “tosco”, a que era possível acrescentar, de história em história e de filme em filme, variáveis ou características adicionais individualizantes — tiques comportamentais, de linguagem, formas de acção/reacção, outras.

Os dispositivos narrativos do cinema “clássico” são fiéis à unidade de acção, que necessita da unidade temporal (continuidade ou intermitência transparentes) e espacial (adaptada ao cinema: lugares claramente definidos). Os segmentos (cenas e *montage sequences*) que lhes dão forma são objecto de um sistema de pontuação estandarizado (*raccords* visuais e sonoros, sobreposições, dissoluções, *fade ins* e *fade outs*).

Mesmo quando o *plot* é complexo, articulando causalidades principais e secundárias, os elementos narrativos devem encarregar-se de as fazer convergir para uma linearidade central: a máquina narrativa, onisciente, gere a acção das personagens sobrepondo-se a elas — e essa máquina é expressa, a um tempo, pela definição da câmara como “observador invisível” e pela redundância do *plot* (informação essencial várias vezes repetida, cenas de explicação, *flash backs* de esclarecimento, coincidência na interpretação de um acontecimento por diferentes personagens), assegurando a insistência reiterativa no sentido “dirigente” da história.

Diversos estilos de realização conviveram longamente com estas exigências narrativas; mas, apesar dessa diversidade, é possível enumerar alguns traços estilísticos partilhados pelo cinema “clássico”, traços esses que definem estas cinematografias de modo mais idiosincrático do que a tendência para contar histórias com princípio, meio e fim, herdadas da novela “realista” ou do “drama psicológico” do século XIX:

- as técnicas cinematográficas, teoricamente “invisíveis” para o espectador comum, são entendidas como instrumentos ao serviço da narrativa, não devendo ganhar autonomia em relação a esta ou sobrepor-se-lhe;
- o estilo da realização deve ajudar o espectador a perceber com clareza a unidade de acção, bem como os dados espaciotemporais;
- com esse objectivo em mente, o conjunto de técnicas disponíveis deve ser estritamente limitado, configurando um sistema de práticas codificado, de fácil inteligibilidade e memorização pelo espectador comum, e que deve estabilizar como um paradigma.

De facto, neste modelo, o “estilo da realização” é tendencialmente um valor menor: é conhecida, como um dos sinais mais reconhecíveis do *studio system*, a ordem *Shoot it as its written* (filme-se como está escrito), aposta pelo produtor, dono da obra, ao *script* planificado, e que garantia a estabilidade do estilo da realização nos casos em que fosse necessário substituir o realizador. Finalmente, o conjunto de procedimentos de construção do *plot*, e o estilo que o serve, são entendidos pela recepção,

e por quem para ela trabalha, como um mecanismo onde intervêm declarações, hipóteses, inferências e conclusões (enquanto elementos do *plot*) que exigem ao espectador um trabalho cognitivo também ele tornado convencional, codificado e facilmente reproduzível como “hábito”.



## Parte IV

### Dos "modernos" e contemporâneos

“CADA OBRA FAZ E DESFAZ AS REGRAS POR QUE SE REGE.”

ALAIN ROBBE-GRILLET, *POUR UN NOUVEAU ROMAN*

**33) Tradição do antigo, tradição do novo** – Quando, na primeira década do século XXI, relanceamos os percursos efectuados pelo cinema narrativo desde a apresentação pública do *cinématographe*, em 1895, ganha corpo a percepção de que, para além da multiplicidade de autores, épocas e escolas, se identifica uma distinção de fundo: é a distinção a que aludíamos desde o início do presente texto, entre, por um lado, uma tradição enraizada na longa duração da literatura e das artes cénicas, que designamos por arquetipal, tardo-aristotélica, shakespeariana; e, por outro lado, uma “nova” tradição que produz os seus efeitos desde há cinquenta anos, cujo impacto nas práticas cinematográficas é internacionalmente reconhecível desde os primeiros filmes da *nouvelle vague* francesa, embora lhe identifiquemos precursores que remontam à década de 20. Esta “nova” tradição é a do cinema “moderno”.

Vistas a esta distância, podemos chamar à primeira a “tradição do antigo”, uma das expressões da qual é o cinema “clássico”, e à segunda a “tradição do novo”. E, como dizíamos desde o início desta reflexão, foi da tensão entre ambas que resultou a capacidade das narrativas cinematográficas para se metamorfosearem e surpreenderem, recusando a estagnação – um fenómeno que no cinema tomou forma no embate entre cinematografias “clássica” e “moderna”, mas que conhecemos da história da literatura e das dramaturgias desde muito antes de o cinema ter irrompido no mundo das *technê* artísticas.

Aplicado ao cinema, o qualificativo “moderno” designa, quer o conjunto de “modernismos” que o marcaram desde os anos 20 (próximos do experimentalismo e da ideia de “vanguarda”, à semelhança do ocorrido com outras *technê* artísticas no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX), quer a entrada na “modernidade” pela mão da *nouvelle vague* francesa, em reacção contra diversos “classicismos”, sobretudo narrativos e estilísticos. Esta segunda acepção do cinema “moderno” durou cerca de duas décadas, entre o final dos anos 50 e a segunda metade dos anos 70, e, sem prejuízo dos “modernismos” referidos, é a que, predominantemente, adoptamos aqui.

Especificamente em relação à *nouvelle vague*, é comum distinguir nela três períodos: um inicial, “romântico” e de ruptura, de 1959 a 1962; um segundo período, de 1963 a 1967, em que os seus estilos e características se tornam progressivamente no novo *establishment* generalizado das cinematografias europeias, tão “normativos” e tão “moedas de acesso” ao sistema da crítica como qualquer outro “classicismo”; e um terceiro, de 1968 a meados ou finais da década de 70, em que a sua herança se metamorfoseia e se refunde em cinematografias e autores menos referenciais, dando origem ao que alguns designam por cinema pós-moderno.

O neo-realismo italiano faz figura de peça charneira entre o modelo narrativo “clássico” e o “moderno”. Os finais abertos como em *Laddri di bicicletta* (Vittorio de Sica, 1948) e *Umberto D* (idem, 1951), a perda de protagonistas a meio da história, como a morte de Pina em *Roma, Città Aperta* (Rossellini, 1945), o abandono da cadeia causal e a preferência por um regime de coincidências ou por sequências de acontecimentos aleatórios como nos últimos catorze minutos de *Germania, Anno Zero* (idem, 1947), o *flirt* com o documentário, como em *Paisà* (idem, 1946), a atenção dada ao que André Bazin descreveu como “micro-acções”, como na sequência da criada na cozinha em *Umberto D*, e, de um modo mais geral, a tentação de contar apenas uma *tranche de vie* das personagens, escolhidas para terem um valor universal e não apenas individual, são características “pré-modernas”, que acentuam um distanciamento em relação às metodologias de construção dos *plots* “clássicos”. Mas a montagem, os *raccords*, os “ganchos” dos diálogos, a cenografia dos exteriores naturais, grande parte da construção dramática das cenas, mantêm-se fiéis à tradição de que a Hollywood da época é a guardiã.

Até agora, analisando a importância dos ritos de passagem como matriz da narrativa arquetipal, a actualização das propostas de “jornadas do herói” ou da estruturação do *script* em “actos” ou “partes” que organizam funções narrativas, ou propondo, a título de exercício lúdico, uma das possíveis actualizações do *Big Game Closed Plot* à luz de uma revisão do relacionamento entre *fabula* e *syhuzet*, ocupámo-nos sobretudo da “tradição antiga”, suas potencialidades e metamorfoses). A partir deste momento concentramos a nossa atenção na “tradição do novo”, representada pelo cinema “moderno” e tão importante como a primeira.

De facto, e como dissemos, esse cinema “moderno” constituiu, nas décadas de 60 e 70 do século XX, o desafio mais significativo ao cinema “clássico”, quer em termos da narrativa quer do estilo, rompendo com a maioria das suas práticas estabilizadas e tornando-se tão importante quanto o “modelo de Hollywood” fora para a definição do que “é” o cinema. Como veremos, a partir dos anos 80 do século XX, e dada a natureza e envergadura do confronto, nem cinema “clássico” nem cinema “moderno” puderam manter as respectivas práticas e identidades, sendo obrigados a miscigenar-se, dando origem a uma profusão de modelos e de estilos com que convivemos hoje, e que resultam do impacto do encontro de ambos.

**34) A ansiedade das vanguardas** – Vamos, assim, tentar compreender quais as relações que o cinema “moderno” manteve, quer com a literatura e com o teatro, quer com a ideia de “modernismo”, de “vanguarda”, de cinema “experimental” e “*underground*”.

Uma das entradas habituais nesta problemática consiste em partir dos filmes que, no final da década de 50, “abrem oficialmente” a *nouvelle vague* francesa. Aqui, preferimos seguir um trilho um pouco mais longo, para tentarmos contextualizar a emergência das rupturas que o cinema “moderno” operou e impôs. Começemos por abordar a questão das “vanguardas”, sobre as quais diz, genericamente, Castoriadis<sup>69</sup>:

“NÃO CREIO QUE SÓFOCLES, SHAKESPEARE OU BACH TENHAM SIDO VANGUARDAS NO SEU TEMPO. ISTO NÃO SIGNIFICA QUE AS SUAS OBRAS TENHAM SIDO UNANIMEMENTE RECEBIDAS: HOUIVE DECERTO QUERELAS DE OPINIÃO, DE GOSTO, LUTAS ENTRE ESCOLAS. MAS NÃO ESTAVA EM QUESTÃO NENHUMA VANGUARDA. ESTA IDEIA, ESTA METÁFORA MILITAR DE UM CORPO DESTACADO NA FRENTE DA SOCIEDADE, QUE EXPLORA O TERRENO E DEVE ESTABELECEER OS PRIMEIROS CONTACTOS COM O INIMIGO, É UMA INVENÇÃO RELATIVAMENTE RECENTE. ELA IMPLICA QUE A HISTÓRIA É E DEVE SER ‘MARCHA EM FRENTE’, ‘PROGRESSÃO’. NA MELHOR DAS HIPÓTESES, TAL IDEIA APOIA-SE EM ENORMES PRESSUPOSTOS DE FILOSOFIA DA HISTÓRIA. NA PIOR, É FRANCAMENTE ABSURDA: O MAIS RECENTE SERIA O MELHOR, O MAIS BELO, ETC.. FOI, ALIÁS, ESTA ÚLTIMA IDEIA QUE PREVALECEU. [...] “AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES DO FENÓMENO TIVERAM PROVAVELMENTE LUGAR EM FRANÇA, NO FIM DA RESTAURAÇÃO E SOBRETUDO DURANTE O SEGUNDO IMPÉRIO: BAUDELAIRE, COM A CONDENAÇÃO DAS *FLORES DO MAL* POR RAZÕES DITAS DE MORAL PÚBLICA, MAS DE FACTO, MAIS AINDA, POR RAZÕES ESTÉTICAS, O ESCÂNDALO CRIADO PELA *OLYMPIA* DE MANET, POR RIMBAUD, ETC. QUASE AO MESMO TEMPO, O FENÓMENO REPERCUTE-SE NOUTROS PAÍSES EUROPEUS (WAGNER PROCLAMA QUE ESTÁ A ESCREVER A ‘MÚSICA DO FUTURO’). NA RÚSSIA DE ANTES DA REVOLUÇÃO, A PARTIR DE 1900, OBSERVA-SE UM FANTÁSTICO FERVIHAR NA PINTURA, NA ESCULTURA, NA

POESIA. ENTRE 1860 E 1930, OS GRANDES CRIADORES DESTACAM-SE DA SOCIEDADE E OPÕEM-SE A ELA. O QUE ELAS FAZEM É JULGADO SUBVERSIVO E (OU) INCOMPREENSÍVEL — E ELAS PRÓPRIAS SÃO, MUITAS VEZES, INIMIGOS DA ORDEM ESTABELECIDADA. É A ÉPOCA EM QUE SURGE, COMO TIPO E NÃO COMO CASO INDIVIDUAL, O GÊNIO INCOMPREENDIDO E O ARTISTA MALDITO [...]"

Nas *technê* artísticas directamente relacionadas com o palco ou a cena, as práticas não-aristotélicas, as estruturas abertas, e de um modo geral as formas *plotless* ou *anti-plot* que marcaram diversas modernidades e parte do século XX, podem bem ser representadas pela resposta de Peter Weiss<sup>70</sup> a uma questão do brechtiano Ernst Schumaker sobre a relevância do *plot*:

“NÃO SEI O QUE SIGNIFICA PLOT. PARA MIM, HÁ UM ACONTECIMENTO A OCORRER NO PALCO E ELE NÃO PRECISA DE FAZER PARTE DE UM PLOT, PODE SER APENAS UMA SITUAÇÃO. NÃO PRECISA DE PARTIR DE UM PONTO EM PARTICULAR, NEM DE SE DESENVOLVER EM DIRECÇÃO A UM OBJECTIVO DEFINIDO, A UM FINAL.”

Weiss exprime, deste modo, a convicção modernista, também aplicável à narrativa, de que “menos é mais”. De formas muito diversas, a rejeição da narrativa por Gertrude Stein, o teatro abstracto da Bauhaus, o teatro dito “do absurdo” de Ionesco e de Beckett, a herança da *cruauté* de Artaud e a anti-catarse de Brecht, o teatro de ideias de Antoine Vitez, as estruturas lúdicas de Vassiliev, o teatro pobre de Grotowski e o espaço vazio de Peter Brook, os improvisos de rua e os *happenings* do Living Theatre, como o *anti-plot* no cinema, exprimiram, cada um a seu modo, a recusa da tradição da *Poética* e dos isabelinos, e de toda a tradição narrativa e dramática vinda até Ibsen, Tchekhov, Büchner, mas também até Tennessee Williams, Edward Albee. Tratou-se, geralmente, de experiências ricas, culturalmente influentes e com óptima imprensa, mesmo se algumas delas, nascidas ontem, já envelheceram mais do que Eurípides. As vanguardas teatrais foram e são um mundo, cheio de afirmações disruptivas da autonomia da arte contra academismos que transformam heranças culturais fortes em receituários escolásticos. Por outro lado, como escreveu Shimon Levy<sup>71</sup>:

“O TEATRO GANHOU CADA VEZ MAIS A CONSCIÊNCIA DE SER UM MODO DE EXISTÊNCIA, E NÃO UMA FICÇÃO SUBSTITUTIVA DA REALIDADE.”

Ou seja, o teatro inscreveu-se mais fundo entre as práticas que condicionam a experiência individual do mundo e a escolha de “um caminho para a vida”: contra a *imitação do mundo*, contra todas as *mimesis*, mas também contra o hegeliano *aperfeiçoamento do*

*mundo* pelas artes, afirmou-se a expressão terapêutica do fluxo de consciência autorral – e com ela a estrutura rizomática, *plotless*, a errância de sentido, as montagens de fragmentos – experiências que desde o princípio do século XX a literatura foi efectuando.

Porém, as experiências das vanguardas narrativas e dramáticas (ou “não-narrativas” e “não-dramáticas”) são recuperadas – reapropriadas – pela velha necessidade antropológica de narrativas e de drama, que marca toda a aventura humana e que cada nova geração reafirma. Os desafios e rupturas que produziram não morrem: são recuperados, pelo menos em parte. A história da narrativa e do drama é *inclusiva*, não *exclusiva*. Narrativa e drama transformam-se com o que aprendem a incluir. E estes factos repercutem-se, quer na experiência teatral, quer na cinematográfica.

Ao mesmo tempo, a história do cinema está repleta de contactos com a experiência teatral, que exprimem um certo tipo de *continuum* mais clássico entre palco e ecrã. Citem-se alguns exemplos resgatados do empoeirado sótão das memórias: herdeiro do Group Theatre, o Actors Studio produziu, sob a influência do “Método” (Stanislavsky), realizadores e actores tão relevantes como Elia Kazan, Nicholas Ray, John Cassavetes, Marlon Brando ou James Dean. Realizadores como Orson Welles, Jules Dassin e Joseph Losey vieram do teatro para o cinema. Bergman nunca decidiu em qual dos dois terrenos se sentia mais “em casa”. E o contacto com o teatro foi decisivo para o *Neue Kino*, o Novo Cinema alemão, com realizadores como Volker Schlöndorff, A. Kluge, Margarethe Von Trotta e Rainer Fassbinder. Essa ligação está também patente em numerosos exemplos pontuais e mais recentes: o *plot* regressivo de *Memento*, de Christopher Nolan (2000), evoca *The Betrayal*, de Harold Pinter (1978), e a sua versão cinematográfica (1983); e *Last Days*, de Gus Van Sant (2005), está próximo da *stasis* de muito teatro contemporâneo, nada tendo em comum com o ritmo da *intensified continuity*.

Há uma discussão, tornada clássica, sobre as relações entre teatro e cinema e as influências de um sobre o outro. O texto de Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures* (originalmente publicado em 1934 e posteriormente reescrito a meio dos anos 50)<sup>72</sup>, bem como *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, de Walter Benjamin (1936), são referências, entre outros, dessa discussão. Comentando Panofsky no seu *Styles of Radical Will* (1966), Susan Sontag<sup>73</sup> recorda como o cinema lutou, na transição do mudo para o sonoro, contra a sua “teatralização” via diálogos, e como, no seu *Film and Theatre* (1936), um autor como Allardyce Nicoll discutiu a tendência do teatro para criar personagens reduzidas a *tipos*, próximas de padrões, enquanto o cinema exigia a sua individualização – e assim definia o que lhe parecia ser a principal diferença entre as duas *dramaturgias*.

Já antes, em 1924, Artaud afirmara que os filmes tinham tornado o teatro obsoleto (ele que viria a afastar-se do cinema e a reaproximar-se pelo teatro com o advento, pre-

cisamente, do cinema sonoro). E Meyerhold propunha, também na década de 20, lembra Sontag, a “industrialização do teatro”, e que as salas a ele destinadas fossem construídas de modo a albergar públicos mais vastos, como no cinema. Em *From Caligari to Hitler*, (1947), Siegfried Kracauer<sup>74</sup> comentava que *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), adaptava directamente experiências de iluminação de palco testadas pouco antes por Max Reinhardt, do mesmo modo que o teatro expressionista alemão “canibalizou” imediatamente as experiências do seu irmão cinematográfico.

Mas um dos equívocos mais persistentes sobre a relação do cinema com o *anti-plot* ou o *non-plot* teatrais, baseados na rejeição da narrativa, enraíza-se na incompreensão, por parte de jovens cineastas, da relação complexa entre cinema e vanguardas teatrais, porque foi sendo muito diversa, ao longo do século XX, a relação do filme e da peça de teatro com a narrativa. Porque não se fazem, no cinema, mais filmes baseados nas peças de Samuel Beckett, por exemplo? Beckett – um dos autores cuja relevância deu origem a mais bibliografia especializada contemporânea – escreveu peças para um, dois, três ou quatro actores, esvaziando o espaço cénico de objectos e de “acção” (não consideramos aqui os conteúdos das peças, nem a importância da relação proposta com o espaço e o tempo, a luz, o guarda-roupa, a dissensão entre voz e corpo, etc), e que podem, em princípio, ser encenadas, a muito baixo custo, para públicos diminutos – ou *transcriadas* e adaptadas para televisão, como fez a BBC, inclusive sob supervisão do próprio autor.

No centenário do seu nascimento, em 2006, encenadores como Luís Miguel Cintra lembraram que ele é um autor bom e barato – de tal modo que se pergunta porque não é, então, muito mais levado à cena, ou muito mais adaptado.

A resposta pragmática a esta questão prende-se com a natureza industrial da prática cinematográfica e com o volume do investimento feito em cada filme, que gera, caso a caso, uma determinada relação custo/benefício: os custos do cinema profissional nunca foram compatíveis com a falta de público.

Novas gerações de equipamentos técnicos do cinema provocarão talvez, num futuro próximo, quedas tão acentuadas dos custos de produção, que favorecerão os autores desejosos de ignorar a relação com o público. Essa emancipação é, pelo menos desde os anos 50 do século XX, típica do cinema amador, inicialmente feito com câmaras 8 mm e Super 8, a custos mínimos, para circuitos não-comerciais (família, amigos, crentes). Mas é bom lembrar que a banalização da câmara fotográfica, ou da câmara de vídeo, entre milhões de turistas de todo o mundo, não criou milhões de bons fotógrafos, nem de bons operadores de imagem. Nesta matéria como em tantas outras, tem sido ilusório alimentar o “optimismo tecnológico”: a “tecnologia” não gera “artistas”, mas sim mais utilizadores competentes.

35) **Eco, o cinema e a obra aberta** – No seu *Opera Aperta*<sup>75</sup>, ensaio sobre a indeterminação nas poéticas contemporâneas, que publicou em 1962 e foi reescrevendo ao longo de sucessivas edições e traduções pelo menos até 1968, Umberto Eco ocupase, apenas de passagem, do cinema, para afirmar que este se distingue da narrativa contemporânea prevalecente no romance ou no teatro:

“A NARRATIVA CONTEMPORÂNEA TEM-SE ORIENTADO CADA VEZ MAIS RUMO A UMA DISSOLUÇÃO DO ENREDO (ENTENDIDO COMO ESTABELECIMENTO DE NEXOS UNÍVOCOS ENTRE AQUELES EVENTOS QUE RESULTAM ESSENCIAIS AO DESENLACE FINAL) PARA CONSTRUIR PSEUDO-HISTÓRIAS BASEADAS NA MANIFESTAÇÃO DE ‘FACTOS ESTÚPIDOS’ E INESSENCIAIS. INESSENCIAIS E ESTÚPIDOS SÃO OS FACTOS QUE ACONTECEM A LEOPOLD BLUM [DE JAMES JOYCE, N. A.], À SRA. DALLOWAY [DE VIRGINIA WOOLF, N. A.] E ÀS PERSONAGENS DE ROBBE-GRILLET.”

Eco pretende salientar que estes “factos estúpidos” passam a ser essenciais quando mudamos de ideia de narrativa, e que eles transportam implicitamente um discurso sobre o mundo, podendo ser entendidos de múltiplos modos e tornando-se característicos da “abertura” da obra narrativa, como sucede em Ionesco, em Beckett, ou em Adamov.

Ora, diz Eco, o cinema, “[...] arte fundamentada no enredo”, preferiu abster-se de trilhar esse caminho:

“[...] ABSTENÇÃO MOTIVADA POR NUMEROSOS FACTORES, NÃO SENDO O SEU DESTINO SOCIAL O MENOS IMPORTANTE, PORQUE O CINEMA, ENQUANTO AS OUTRAS ARTES SE DEDICAVAM AO LABORATÓRIO DAS EXPERIÊNCIAS SOBRE ESTRUTURAS ABERTAS, ERA NO FUNDO OBRIGADO A MANTER RELAÇÕES COM O GRANDE PÚBLICO E A FORNECER AQUELA CONTRIBUIÇÃO DE DRAMATURGIA TRADICIONAL QUE CONSTITUIU UMA EXIGÊNCIA PROFUNDA E RAZOÁVEL DA NOSSA SOCIEDADE E CULTURA.”

E, prossegue Eco:

“AQUI GOSTARÍAMOS DE INSISTIR SOBRE O FACTO DE QUE NÃO SE DEVE IDENTIFICAR UMA POÉTICA DA OBRA ABERTA COMO A ÚNICA POÉTICA CONTEMPORÂNEA POSSÍVEL, MAS SIM COMO UMA DAS MANIFESTAÇÕES, TALVEZ A MAIS INTERESSANTE, DE UMA CULTURA QUE, NÃO OBSTANTE, TEM TAMBÉM OUTRAS EXIGÊNCIAS A SATISFAZER E PODE SATISFAZÊ-LAS EM ALTÍSSIMO NÍVEL, EMPREGANDO MODERNAMENTE ESTRUTURAS OPERATIVAS TRADICIONAIS: DAÍ O MOTIVO DE UM FILME FUNDAMENTALMENTE ‘ARISTOTÉLICO’ COMO *STAGECOACH* CONSTITUIR UM MONUMENTO EXEMPLAR DA NARRATIVA CONTEMPORÂNEA.”

Depois, referindo-se a exemplos cinematográficos como *l'Avventura* e *La Notte*, de Antonioni, que, segundo ele, “rompem decididamente com as estruturas tradicionais do enredo para mostrarem uma série de eventos desprovidos de nexos dramáticos” (é discutível se é isto que se passa com *La Notte*, que, pelo contrário, extrema, a seu modo, a ideia de *continuidade*), Eco salienta que eles foram aceites pelo público, “criticados, vituperados, mas finalmente aceites”, abrindo a porta a “exercícios mais livres da sensibilidade, a aventuras associativas repletas de descobertas”. E conclui, sobre esta matéria, o seguinte:

“A ESTRUTURA DE ENREDO ENTENDIDA ARISTOTELICAMENTE PERMANECE TÍPICA DE MUITOS PRODUTOS DE AMPLO CONSUMO, QUE APRESENTAM UMA FUNÇÃO PRÓPRIA IMPORTANTÍSSIMA [...], POIS O VALOR ESTÉTICO NÃO SE IDENTIFICA A TODO O CUSTO COM A NOVIDADE DAS TÉCNICAS, AINDA QUE O USO DE TÉCNICAS NOVAS POSSA SER UM SINTOMA DAQUELA ORIGINALIDADE TÉCNICA E IMAGINATIVA QUE É CONDIÇÃO IMPORTANTE PARA ALCANÇAR UM VALOR ESTÉTICO.”

Sobressai, assim, do texto de Eco, uma curiosa e ambivalente condescendência face ao cinema: por ser uma indústria cultural destinada ao consumo de massas, tolera-se-lhe a dependência de intrigas e enredos fiéis a tradições narrativas estabilizadas; mas ao mesmo tempo é desejável que ele se deixe penetrar pelo experimentalismo narrativo característico de outras artes que rejeitaram a submissão a essas tradições e decidiram manter um contacto preferencial com públicos que a sociologia das artes designa genericamente como eruditos ou cultivados.

**36) “Arquétipos” e indústrias culturais** – Num outro registo mais genérico, a herança narrativa arquetipal, redutoramente associada ao cinema “clássico” (porque é impossível confiná-la à *forma* e às *regras* deste último), também foi menosprezada por inspirar formas e conteúdos que se tornaram hegemónicos nas indústrias culturais do século XX, entendidas, estas últimas, como expressão acabada da sociedade de consumo e da sua cultura de massas. A crítica sistemática das indústrias culturais foi feita por Theodor Adorno e Max Horkheimer<sup>76</sup> em *Dialektik der Aufklärung*, de 1947, e depois, nas décadas de 50 e 60 e na primeira metade da de 70, por autores como Roland Barthes<sup>77</sup>, Jean Baudrillard<sup>78</sup>, Edgar Morin<sup>79</sup> e muitos outros.

O apogeu dessa crítica, nos anos 60/70, coexiste, em grande parte, com a afirmação da “modernidade” cinematográfica. Esse facto sublinha que a recepção social do cinema amadurecera o suficiente para digerir formas narrativas e estilos mais complexos e menos lineares que os do modelo “clássico”, e ajuda-nos a entender porque foi este modelo “clássico” tão rapidamente entendido ou

percepção como “ultrapassado” – percepção que viria a ser corrigida vinte anos depois.

Na sua aceção corrente, e como, por exemplo, Francis Balle tardiamente sintetizou<sup>80</sup>, a cultura de massas *designa* o conjunto dos conteúdos, mitos e representações produzidos e difundidos por uma tecnologia industrial – a das indústrias culturais – que é característica da expansão do sistema dos *media*. Das indústrias culturais, dissera Adorno:

“EM TODOS OS SEUS RAMOS SÃO CONFECCIONADOS, MAIS OU MENOS SEGUNDO UM PLANO, PRODUTOS QUE SÃO ESTUDADOS PARA O CONSUMO DE MASSAS, E QUE DETERMINAM POR SI PRÓPRIOS, EM LARGA MEDIDA, ESSE CONSUMO. OS DIVERSOS RAMOS ASSEMELHAM-SE PELA SUA ESTRUTURA OU PELO MENOS ENTRELACAM-SE UNS COM OS OUTROS, ADICIONAM-SE QUASE SEM LACUNAS DE MODO A FORMAREM UM SISTEMA. E FAZEM-NO GRAÇAS, QUER AOS MEIOS TÉCNICOS ACTUAIS, QUER À CONCENTRAÇÃO ECONÓMICA E ADMINISTRATIVA. A INDÚSTRIA CULTURAL É A INTEGRAÇÃO DELIBERADA, A PARTIR DE CIMA, DOS SEUS CONSUMIDORES.”

Ora, como escreveria Léo Bogart em 1956<sup>81</sup>, o desenvolvimento das indústrias culturais apontou desde o seu início para uma “evolução do horizonte cultural no sentido da uniformização”, uniformização que noutros autores adquiriria a expressão de uma “cultura média”, ou “mediana”, obviamente mais próxima da mediocridade do que da excelência<sup>82</sup>. Ao mesmo tempo, as indústrias culturais separavam-se do antigo paradigma das “indústrias pesadas”: “A imprensa, a rádio, a televisão e o cinema são indústrias ultra-ligeiras, quer à luz dos seus instrumentos produtivos, quer à luz das mercadorias que produzem”<sup>83</sup>. Comentando *L’Esprit du temps* de Edgar Morin, Balle (op. cit.) viria a referir-se ao peso e à influência da herança arquetipal (embora não apenas no terreno narrativo) nos seguintes termos:

“EXISTEM, NO SEIO DO IMAGINÁRIO COLECTIVO, ESTRUTURAS PERMANENTES [NOTE-SE A INSISTÊNCIA NA HETERONOMIA E NA A-HISTORICIDADE DO FENÓMENO, N. A.]. OS ARQUÉTIPOS SÃO MODELOS-PADRÕES OU SITUAÇÕES-TIPO QUE POVOAM O ESPÍRITO HUMANO [AQUI BALLE APROXIMA-SE DA DEFINIÇÃO JUNGIANA, N. A.]. EXISTE UM ARQUÉTIPO PARA *VELHO* ASSIM COMO EXISTE OUTRO, CORNEILLIANO, PARA A TRÁGICA *SEPARAÇÃO DOS AMANTES*. A ARTE DAS INDÚSTRIAS CULTURAIS CONSISTE EM BORDAR SOBRE TAIS ESTRUTURAS PERMANENTES DO IMAGINÁRIO [AQUI O VOCABULÁRIO DE BALLE APROXIMA-SE DO DE LÉVI-STRAUSS, N. A.]. TÉCNICAS APROPRIADAS PERMITEM INDIVIDUALIZAR AS OBRAS PRODUZIDAS POR MEIOS INDUSTRIAIS [AQUI BALLE EVOCA A NECESSIDADE DE PASSAR AO MICRO-SOCIAL E AO INDIVIDUAL PARA DRAMATIZAR QUALQUER CONTEÚDO RELACIONAL, N. A.]. OS ELEMENTOS SÃO

SEMPRE OS MESMOS, SÓ A SUA ORGANIZAÇÃO MUDA. DESTE MODO, AS INDÚSTRIAS CULTURAIS PARECEM AQUELES JOGOS MÉCANO, QUE PERMITEM OBTER OS OBJECTOS MAIS VARIADOS A PARTIR DE UMA COLECÇÃO DE PEÇAS STANDARD. TAIS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO TÊM COMO CONSEQUÊNCIA O REFORÇO [...] DOS ESTEREÓTIPOS, DOS MITOS OU DOS ARQUÉTIPOS QUE TORNARAM POSSÍVEL A PRÓPRIA INDUSTRIALIZAÇÃO DA CULTURA. E, POR ISSO, FAVORECEM UM CRESCENDO DE CONFORMISMO.”

Uniformização, *unidimensionalidade* (como viria a dizer Herbert Marcuse<sup>84</sup> em 1964, conformismo: estas três dimensões associadas iriam tornar-se nas palavras-chave da crítica das indústrias culturais, mesmo que, como em Balle, a sua formulação implicasse, como acabámos de ver, a confusão deliberada entre *arquétipos*, *mitos* e *estereótipos*, numa amálgama que os tornava sinónimos – o que nunca foram. Balle concedia, no entanto, e ainda em consonância com Morin, diferenças de procedimentos no seio dessas indústrias culturais:

“HÁ DIFERENÇAS INTERNAS NO SISTEMA; O JORNAL PRESTA-SE FACILMENTE À SUA DIVISÃO EM RUBRICAS [HOJE DIRÍAMOS EDITORIAS, N. A.], À REPARTIÇÃO FIXA DE TAREFAS, ETC., ENQUANTO O FILME TEM, CASO A CASO, DE CONQUISTAR O SEU PÚBLICO E DE REALIZAR UMA NOVA SÍNTESE ENTRE O STANDARD E A INOVAÇÃO.”

Vale a pena recordar, a propósito desta depreciação do cinema enquanto conteúdo importante das indústrias culturais, que Susan Sontag, no seu atrás citado *Styles of Radical Will*, atribuiu o desânimo de Benjamin, mas também o de Adorno (e talvez o de Heidegger) face ao cinema, à má qualidade predominante das primeiras gerações de filmes sonoros (Benjamin e Heidegger escrevem em 1936 e anos seguintes), filmes recheados de dramaturgias teatralizadas e que forneceram sucessivas gerações de melodramas à indústria que agora se dotava de som. Mas enquanto Benjamin sentia diante do cinema uma espécie de fascínio repugnado, Adorno nunca o considerou senão como uma desprezível ocupação de falsos artistas. A história do cinema dá, com razão, lugar importante aos temores dos próprios cineastas, na transição da década de 20 para a de 30 do século XX, face ao surgimento do *sonoro*, que, como vimos, ameaçava fazer regressar o cinema a uma detestada teatralidade e lhe retiraria, assim, a autonomia estética e expressiva entretanto conquistada. Mas voltemos a Balle e à sua síntese da crítica de Morin:

“A UNIFORMIZAÇÃO AFECTA ESPECIALMENTE OS SECTORES DA INFORMAÇÃO E DO IMAGINÁRIO OU ROMANESCO. HÁ, DE RESTO, UMA FORTE CONTAMINAÇÃO ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: COM OS *FAITS DIVERS* [COM A SUA EXPANSÃO PARA A GRANDE REPORTAGEM, N. A.], A INFORMAÇÃO RESVALA PARA O ROMANESCO

E PARA O TRÁGICO; E INVERSAMENTE, O REALISMO OU A VEROSIMILHANÇA CULMINAM NO IMAGINÁRIO [OU NO ROMANESCO, N.A.]. ASSIM, A CULTURA DE MASSAS PARECE ANIMADA POR UM DUPLO OBJECTIVO — O IMAGINÁRIO DEVE MIMAR O REAL E O REAL DEVE GANHAR AS CORES DO IMAGINÁRIO.”

Comentámos, muito atrás, esta contaminação, a propósito das três idades do programa mimético das *technê* artísticas, e do desejo de absorção do real por parte do ficcional, que tantas vezes se desejou *bigger than life*.

Finalmente, outra tónica recorrente da crítica das indústrias culturais, em torno dos anos 60, é a de que elas vulgarizam e democratizam as artes roubando-lhes o que lhes dava grandeza (é o regresso do tema da perda da aura benjaminiana), e obrigam os conteúdos a vergar-se ao eclectismo para poderem agradar ao maior número (é o nascimento do tema do *império das audiências*). Nos termos de Balle:

“AS GRANDES REVISTAS, OS FILMES DE SUCESSO E OS GRANDES JORNAIS DIÁRIOS TORNARAM-SE, ASSIM, GENUÍNOS SUPERMERCADOS: OS MAIS DIVERSOS PÚBLICOS PODEM ENCONTRAR NELES O QUE CONFUSAMENTE PROCURAM.”

Estas críticas atingem igualmente as narrativas industrialmente produzidas para as indústrias culturais, e acusadas de se uniformizarem, de se vulgarizarem e de se conformarem a géneros e gostos consagrados pelos mercados, em obediência a padrões ditados pelo maior denominador comum. É a contribuição das narrativas para a *Sociedade do Espectáculo* que viria a ser denunciada por Guy Debord em 1967 (o mesmo Debord viria a realizar, em 1973, um filme homónimo, baseado no livro).

E eis a pedra de fecho da cúpula crítica: uma tal neo-cultura é um *tranquilizante*, um *narcótico social* cheio de conteúdos de *evasão* e *escapistas* — o mesmo que a sociologia funcionalista americana dos *mass media* tinha dito dos jornais, da rádio e da televisão nascente nos anos 40/50 — e vai-se tornando mais conformista pela evolução das técnicas de auto-censura que suprimem os fortes julgamentos morais, e, *à la limite*, todas as mensagens que poderiam ser entendidas como “marginais”, ou simplesmente como demasiado “polémicas”. A pedra de fecho é, assim, a caracterização das indústrias culturais como *ópio do povo*, que permite aos *oprimidos* encontrar, nos *paraísos ficcionais* e do *entertainment*, a *consolatio* da sua empobrecida condição psico-social.

Hoje dificilmente se subscreve a totalidade desta argumentação. Em primeiro lugar, porque se presume que ela esconde uma preferência nostálgica e aristocrática pela cultura erudita, ou cultivada, nunca citada mas emergente, *in absentia*, como grande vítima das indústrias culturais — o que a história mostrou ser falso: a cultura erudita, ou cultivada, continua a reproduzir-se socialmente nas formas, circuitos

e expositividade que sempre conheceu, mas agora beneficiando da sua publicitação pelas indústrias culturais. De facto, este argumento é estruturalmente conservador, se entendermos que o que define a posição conservadora é a convicção de que o passado é sempre preferível (salvo excepção) ao presente, e o presente sempre preferível (salvo excepção) ao futuro.

Em segundo lugar, porque as indústrias culturais evoluíram para a diversidade, transformando-se numa rede de conteúdos qualitativamente muito diferenciados, e abrangendo progressivamente mais áreas e mais conteúdos tradicionalmente atribuídos à cultura erudita ou cultivada. Quantas gerações não conheceram a “música erudita”, sobretudo, através das gravações da *Deutsche Grammophon*, por exemplo? E quantas outras não conhecem actualmente a história do cinema, precisamente, via DVD ou *downloads* da *net*? Um simples olhar actual sobre a proliferação de conteúdos circulantes via Internet mostra como esta tende a tornar-se, entre outras coisas, num museu recheado de arquivos e exposições permanentes dos mais variados tipos e relevâncias. As indústrias culturais tornaram-se, com o tempo, cada vez mais policulturais, transportando, é verdade, o melhor e o pior (pense-se no império das audiências que comanda os conteúdos televisivos), mas não cederam, no seu conjunto, à tendência para a uniformização e para a normalização pelo maior denominador comum, de que a crítica dos anos 60 e do início da década seguinte as acusavam.

**37) Cinema “moderno”, “de arte” e “de autor”** – Tentando sumariar, sintetizando Bordwell<sup>85</sup>, as principais características do “filme moderno”, ou do “filme de arte”, geralmente descrito como sinónimo do “filme de autor”, András Kovács<sup>86</sup> propõe a seguinte listagem de traços identitários:

“NON-REDUNDANT SYUZHET (PLOT) STRUCTURE; A STORY LESS MOTIVATED BY GENRE RULES, NOT SO EASILY ASSOCIATED WITH A COMMON GENRE; EPISODIC STRUCTURE; THE ELIMINATION OF DEADLINES AS A TEMPORAL MOTIVATION OF THE PLOT; CONCENTRATION ON THE CHARACTER AND THE *CONDITION HUMAINE* RATHER THAN ON THE PLOT; EXTENSIVE REPRESENTATION OF DIFFERENT MENTAL STATES, LIKE DREAMS, MEMORIES, FANTASY; SELF-CONSCIOUSNESS IN STYLISTIC AND NARRATIVE TECHNIQUES; PERMANENT GAPS IN NARRATIVE MOTIVATION AND CHRONOLOGY; DELAYED AND DISPERSED EXPOSITION; A SUBJECTIVE REALITY THAT RELATES TO THE STORY; A LOOSENING OF THE CHAIN OF CAUSE AND EFFECT IN THE PLOT; EXTENSIVE USE OF CHANCE AS MOTIVATION; A CONCERN WITHIN THE PLOT FOR PSYCHIC REACTIONS RATHER THAN ACTION; FREQUENT USE OF SYMBOLIC RATHER THAN REALIST LINKAGE OF IMAGES; RADICAL MANIPULATION OF TEMPORAL ORDER; INCREASED AMBIGUITY REGARDING THE INTERPRETATION OF THE STORY; OPEN-

ENDED NARRATIVES; ‘RETHEORICIZING’ THE *FABULA*, THAT IS, SUBORDINATING THE PLOT TO THE DEVELOPMENT OF RHETORICAL (MOSTLY POLITICAL) ARGUMENTS; OVERT POLITICAL DIDACTISM; USE OF COLLAGE PRINCIPLE; THE DOMINANCE OF STYLE OVER NARRATION; AND SERIAL CONSTRUCTION.”

Trata-se de uma listagem impressionante, que se propõe a si própria como síntese de características não necessariamente comuns a todos os filmes descritos como “modernos”, mas sim típicas de uma época, de um questionamento e de um cruzamento de influências que gerou um efeito de “escola”, apesar da sua diversidade interna.

Kovács acrescenta que o cinema “moderno”, que historicamente se afirmou a partir de 1958, com as primeiras estreias da *nouvelle vague* (mas que imediatamente se expandiu para cineastas como Bergman e Jancsó, Antonioni, Fellini, e depois para uma nova geração de italianos e de cineastas de “Leste”), operou essencialmente, no tocante à sua relação com a narrativa “clássica”, uma ruptura com a sequência *princípio-meio-fim*, e que a sua estratégia consistiu, nesta matéria, em deixar parte do *plot* nas mãos do espectador, recusando-se a contar histórias “compreensíveis” e “atractivas” – atitude que se tornou mais radical a partir do início da década de 70.

Com o passar do tempo, *L’année dernière à Marienbad* (Resnais, 1961) foi-se impondo como um dos filmes mais paradigmáticos do cinema “moderno”, pela desconstrução narrativa que nele se opera. Mas quando tentamos resumir as características principais desta cinematografia, que inclui, para além da *nouvelle vague française*, dos seus émulo italianos e de Bergman, uma série de “novos cinemas” nacionais (polaco, húngaro, australiano...), encontramos decerto algumas opções mais identitárias, que se tornam extensivas ao que Bordwell *designa* por “*international art-cinema*”.

Cada filme é recebido como uma nova “declaração autoral”, tendo os realizadores subido ao nível do romancista ou do dramaturgo de primeira grandeza. Nos anos 60/70, cada nova obra de Antonioni, Bergman ou Godard gera a mesma expectativa que um novo romance de Moravia, Duras ou Robbe-Grillet. Esta atenção dada à autoria é sublinhada por uma nova atitude da crítica internacional, cuja função passa a ser a de interpretar cada filme, contribuindo para a inteligibilidade da sua recepção – os críticos de cinema sobem, eles próprios, para o patamar da crítica literária, dedicando-se a um trabalho hermenêutico tido como indispensável à compreensão das obras sobre as quais escrevem.

Claramente, a atenção dada às personagens ultrapassa a atenção dada a qualquer intriga ou enredo: o cinema “moderno” está centrado numa descrição epocal da condição humana, a que corresponde a figura do “homem moderno” ou da “mulher moderna”, marcados por uma crise “existencial” e pela “incapacidade de comunicar”.

A palavra-chave para a definição do filme “moderno” passa a ser “ambiguidade”: obra de arte e de ensaio concebida nos antípodas do *entertainment*, o filme partilha da polissemia da *obra aberta*, prefere *finais abertos* e *abre-se* a diversas “leituras” mais, ou menos, informadas. Com frequência, o filme “moderno” faz uso de algo equivalente à intertextualidade da literatura, multiplicando as referências a outros filmes (ora óbvias, através de cartazes filmados, por exemplo, ora só detectáveis por um público particularmente cinéfilo, através de passagens de diálogo, ou de determinada *mise-en-scène* que evoca outra).

O filme moderno trabalha na fronteira da articulação entre *fabula* e *syhuzet*, separando-os decisivamente ou impedindo o relacionamento entre uma e outro, como no caso paradigmático de *L'année dernière à Marienbad*; um dos principais instrumentos desta separação é a indistinção deliberada entre “real”, sonho, devaneio ou situações imaginárias; o outro é a indistinção entre passado e presente, ambos apresentados como “actuais”, ou entre passado, presente e futuro (como em *La guerre est finie*, novamente de Resnais, 1966). Por outro lado, o estilo da realização pode favorecer uma distanciação deliberada em relação ao próprio *syhuzet*. Como uma vez Barthes escreveu, para o catálogo de uma exposição de *pop art*: “a expressão fundamental da pessoa, é o estilo. Dizia Buffon [...] que ‘o estilo é o homem’. Tirem-lhe o estilo, e acabou-se o homem individual. A ideia de estilo, em todas as artes, esteve sempre ligada, historicamente, a um humanismo da pessoa”.

Exposição adiada ou retardada, elipses temporais de grande dimensão ou que aludem a uma passagem do tempo deliberadamente incerta, uso de “falhas de ligação” entre cenas, acção motivada pelo acaso e não pela causalidade, incerteza acentuada quanto às motivações das personagens ou da própria narração, sublinham a tendência, dominante, para jogar com o espectador um jogo cognitivo de que se desconhecem as regras – que têm de ser descobertas obra a obra.

Do ponto de vista do estilo, o filme “moderno” põe em relevo os tempos mortos, os “intervalos” entre acções, a actividade secundária ou irrelevante (de personagens) para o progresso do *plot* (quando o tem). A esta preferência está associada a construção de cenas com base na *stasis*, em vez da obediência ao clássico encadeamento da acção. Instrumentos estilísticos característicos são, tanto os longos planos-sequência de Antonioni (*La Notte*, 1961) como a montagem abreviada e sintetizadora de Godard (*À bout de souffle*, 1958), ou cheia de cortes abruptos (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, 1966).

Uma das fontes narrativas mais influentes no filme “moderno” e “de autor”, o *nouveau roman* francês, teorizado, sobretudo, por Alain Robbe-Grillet, tornou os protagonistas das narrativas “modernas”, como sintetiza de novo Kovács,

[...] ABSTRACT ENTITITES DISCONNECTED FROM THEIR ENVIRONMENTS”.

Ao contrário da narrativa “clássica”, que tornava as suas personagens compreensíveis e plausíveis através da sua apresentação/justificação psicológica, a narrativa “moderna” retirou relevância à psicologia das personagens, tratando-as apenas como ícones observáveis, como viria a sublinhar Barthes (em entrevista publicada nos *Cahiers du Cinéma* n.º 147, de Setembro de 1963):

“O CRITÉRIO MAIS IMEDIATO DE IDENTIFICAÇÃO DE UMA OBRA DE ARTE DA MODERNIDADE É QUE ELA NÃO É PSICOLÓGICA NO SENTIDO TRADICIONAL”.

Evitar a psicologia “no sentido tradicional” significa também evitar a *profundidade* das personagens, que passam a ser reduzidas à sua superfície, “recusando-se” a ser interpretadas e opondo, à interpretação, uma opacidade que as torna apenas descritíveis. O comportamento das personagens já não é entendível por um esforço que torne clara a sua intencionalidade ou motivação – esse esforço já não é interessante para o realizador. No cinema “moderno”, o protagonista é tornado “indivíduo abstracto”, a-histórico e anti-psicológico, numa “nova” universalização da “condição humana”, e com frequência perdeu contacto com a realidade envolvente – o que deu origem a uma série infundável de protagonismos solitários, isolados, vivendo em crise de comunicação e procurando, ou não, na sua alienação, um qualquer sentido para a sua existência. A insistência nestas configurações protagonísticas acabou por gerar um *gênero* “moderno”, com características tão consolidadas como os *gêneros* “clássicos”.

Alain Robbe-Grillet<sup>87</sup> representa, com o seu *Pour un Nouveau Roman*, de 1963, a mais clara demarcação (ao nível da literatura, mas imediatamente exportada para o cinema) das tradições narrativas herdadas; nos seus termos,

“CADA OBRA FAZ E DESFAZ AS REGRAS POR QUE SE REGE”.

Esta posição teórica radicalizava a supressão das normas e a liberdade do autor, responsável pela total auto-determinação da sua obra. Alain Resnais viria a dizer, à cerca de *L'année dernière à Marienbad*, em cujo *script* trabalhou com Robbe-Grillet, que quis fazer um filme cujas bobines pudessem ser projectadas por qualquer ordem,

“PORQUE O ÚNICO TEMPO QUE CONTA NUM FILME É O TEMPO DO FILME PROPRIAMENTE DITO”

– uma declaração que dá conta do seu desejo de se libertar da própria sequência de conteúdos prevista pelo autor.

De modo mais geral, um dos traços dominantes no cinema “moderno” é a separação entre dois elementos tradicionalmente ligados um ao outro e anteriormente pen-

sados para trabalharem um para o outro, *estilo visual e lógica narrativa*. De Godard a Antonioni e de Resnais a Tarkowski, a duração das cenas não tem, frequentemente, qualquer relação “útil” com a “eficácia narrativa” necessária a essas cenas no modelo “clássico” (chamemos-lhe *de Hollywood*, para simplificar). Antonioni, por exemplo, sublinhou a importância, para si, dos “tempos mortos”, ou das durações “entre acções”, cujo crescimento, associado à lentidão deliberada do progresso do *plot*, por mais simples que este seja, alterou decisivamente a recepção da “passagem do tempo” nos seus filmes – de *L'avventura* (1960) a *La notte* (1961) e de *L'eclisse* (1962) a *Il deserto rosso* (1964).

Este traço vem imprimir uma dimensão idiossincrática a um aforismo que atravessa a história do cinema, e segundo o qual a partir de uma mesma história, eventualmente de um mesmo *script* não planificado, se pode realizar um número indeterminado de filmes, porque tudo depende da “maneira” de o planificar e de o filmar.

Outro traço é a margem de improviso em relação ao *script*, por vezes deixada pelos realizadores a si próprios ou aos actores – um método de trabalho frequentemente praticado por Godard. Fizeram-se, aliás, filmes “modernos” sem *script*: é o caso de *Otto e mezzo*, de Fellini (1963), sobre um realizador que desespera na preparação de um filme e que, no final, decide desistir dele – mas o filme sobre o filme que não chegaria a fazer-se estava afinal feito, e ficou, para muitos, como obra-prima do *maestro*.

Outro, ainda, é a tendência para encarar a banda sonora como objecto à parte, retirando-lhe (especialmente à música) o carácter enfático ou redundante herdado do cinema “clássico” e rejeitando o som não diegético – isto é, aquele que não “nasça” da cena (uma personagem liga um rádio, ou uma *juke box*, ou passa diante de uma banda); Godard e Antonioni são dois dos realizadores que mais atenção deram a esta mudança.

No que ao protagonismo respeita, parte do cinema “moderno” tende a separá-lo da paisagem envolvente, tornando-a abstracta através, por exemplo, da renúncia à profundidade de campo. Embora não seja um traço comum a toda a época, esta dissociação da personagem em relação ao seu “fundo”, tornado indistinto e abstrac-tizado, é típica de Godard, entre outros.

Característica do cinema “moderno” é, também, a tendência para explorar as diversas dimensões (ópticas, narrativas, e na abordagem da temporalidade) da *mise en abîme*, descrita por André Gide no seu diário, em 1893: a propósito do seu texto *La tentative amoureuse*, Gide evocava a reflexividade da pintura, da heráldica e da literatura que praticam a história dentro da história, a imagem dentro da imagem, e citava os precedentes de *Hamlet* de Shakespeare, de *A Queda da Casa, de Usher* de Edgar Allan Poe e do *Wilhelm Meister*, de Goethe. Nos filmes “modernos”, praticando um novo estilo de *emboîtement*, imagens do “real”, imagens oníricas e imagens resultantes da

*rêverie* (sonho acordado, devaneio) de personagens misturam-se indistintamente, por vezes segundo mecanismos próximos dos descritos por Freud na *Interpretação dos sonhos*, de 1900 – associação, condensação, deslocação.

Desde as primeiras páginas do seu estudo, Kovács apresenta os cineastas da década de 60 vendo-se a si próprios como os “representantes mais eminentes da cultura ocidental [sua] contemporânea”. Mas, nas décadas de 70 e 80, acrescenta ele,

“[...] CINEPHILES, CRITICS AND FILMMAKERS OBSERVED WITH GROWING EMBARRASSMENT THE DECLINE OF MODERN CINEMA [...] AND THE REEMERGENCE OF THE CLASSIC OR ACADEMIC FORMS IN ART CINEMA. WHAT HAPPENED? WAS IT FILM HISTORY THAT HAD COME TO AN END, OR WAS IT SIMPLY A PERIOD OF FILM HISTORY THAT WAS OVER?”

Como dissemos, o cinema “moderno” é um cinema que começa por ser basicamente francês e italiano, apesar da sua influência directa sobre outras cinematografias. Mas por vezes não houve influência, ou essa influência foi tardia e apenas pontual:

Por exemplo na Grã-Bretanha, o *Free Cinema*, representado por filmes como *Look Back in Anger* (Tony Richardson, 1958) *Room at the Top* (Jack Clayton, 1959), *A Taste of Honey* (Tony Richardson, 1961), *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1962) ou *This Sporting Life* (Lindsay Andersen, 1963), deve mais à tradição do realismo social e ao movimento (novelístico, dramaturgico) dos *Angry Young Men*, do que à inspiração modernista da primeira *nouvelle vague* ou aos “modernismos” em geral. Neste conjunto, também conhecido por “*Kitchen Sink Films*”, apenas *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Tony Richardson, 1962) está em ligação directa com *Les 400 coups*, de Truffaut.

O *Free Cinema* e os *Angry Young Men*, apoiados pela revista *Sight and Sound* (British Film Institute) e pelo jornal *New Statesman*, tiveram em Karel Reisz um dos seus mais activos defensores, advogado do regresso ao documentário de realismo social (que vinha de *Every Day Except Christmas*, Lindsay Andersen, 1957, e *Momma Don't Allow*, do próprio Reisz e de Richardson, 1955) e do protagonismo da “*working class*”. John Osborne, autor da peça *Look Back in Anger*, e *Shelagh Delaney*, autora de *A Taste of Honey*, são dois dramaturgos pertencentes aos *Angry Young Men*, entre os quais também se destacam Kingsley Amis, Philip Larkin, Harold Pinter, John Braine, Arnold Wesker, Alan Sillitoe, William Cooper. Mas o seu realismo herda directamente da clássica expressividade dramática do teatro, que dominara o cinema de Hollywood como o soviético, nos anos 40 e 50. Do ponto de vista da *autonomia* do estilo cinematográfico, o *Free Cinema* britânico é conceptualmente “anterior” ao neo-realismo italiano, que tão criticado foi pelo *establishment* cinematográfico soviético, precisamente nos anos 50.

Quanto ao “velho cinema” alemão, moribundo e quase inexistente na primeira metade dos anos 60, marcada pela falência e encerramento de uma série de produtoras, foi “enterrado” pelo *Manifesto de Oberhausen*, assinado por vinte e seis realizadores em 1962. Mas o “*Neue Kino*”, o novo cinema alemão, iria ainda esperar para nascer, e surgiria de influências mais compósitas (a começar pela diversa proximidade em relação a experimentalismos teatrais) do que a mera anuência às “normas” estilísticas e narrativas da *nouvelle vague*: Volker Schlöndorff e Alexander Kluge só viriam a realizar as suas primeiras longas-metragens (respectivamente, *Der Junge Torless* e *Yesterday Girl*) em 1966, Rainer Fassbinder (*Liebe ist kälter als der Tod – O amor é mais frio que a morte*) e Werner Herzog (*Signs of Life*) em 1968, e Werner Schroeter (*Eika Katappa*) em 1969.

**38) Uma vasta revolução narrativa** – Demoremo-nos um pouco mais na mutação do relacionamento do cinema “moderno” com as narrativas “clássicas” que nos remetem para a herança tardo-aristotélica. Em articulação com as fortes inovações em matéria de *estilo*, atribuíveis à autoria da realização cinematográfica, e independentemente do tipo e do grau do seu relacionamento diverso com as “vanguardas” e com os “experimentalismos” de outras *technê* artísticas, refere, sobre tal mutação, András Kovács:

“BY FAR, THE MOST SPECTACULAR FORMAL CHARACTERISTIC OF MODERN CINEMA IS THE WAY IT HANDLES NARRATIVES AND HOW THAT RELATES TO STORYTELLING.”

De facto, a autonomização alcançada, face à heteronomia narrativa, pelo cinema “moderno”, foi culturalmente recebida como uma emancipação libertadora, a caminho de expressões artísticas mais “adultas”, mais “maduras” e mais auto-determinadas, independentemente da sua parcial reversibilidade a partir dos anos 80.

Pensando sobre o cinema, Gilles Deleuze<sup>88</sup> concertava, em 1985, posições com a crítica platónica aos *poetas* (*República*), sustentando que o problema básico das histórias é a desconexão por elas proposta entre as acções humanas comuns, banais, do mundo vulgar, e as dos seus protagonistas, marcadas pelo extraordinário e pelo invulgar. O problema das histórias seria, assim, a distância, por elas imposta, entre as rotinas do Mundo e os padrões correntes das relações humanas, por um lado, e a natureza excepcional das alterações de rotina ou das relações humanas pelas histórias, por outro. Deleuze acreditava que, por este caminho (o caminho do extraordinário, do invulgar, trilhado pelas ficções) se chegou à “descrença” contemporânea no Mundo, do mesmo modo que Platão protestava contra o culto do excepcional, do inespera-

do e do disruptivo pelos *poetas*. Era preciso, dizia Deleuze, restaurar a confiança e a crença no Mundo, e só o cinema – que ajudou a destruí-las – estava (e se mantém) em condições de o fazer.

Retrospectivamente, a posição de Deleuze dá um forte contributo para a compreensão da estratégia do cinema “moderno”:

A crença não-disruptiva no Mundo e nos padrões correntes das relações inter-pessoais envolve que se privilegiem, contra o extraordinário e o surpreendente nas histórias, os “acontecimentos estúpidos” que Eco defendia na sua *Opera Aperta* como característicos da modernidade ficcional de James Joyce, Virginia Woolf ou Samuel Beckett – da modernidade ficcional do romance e do teatro.

Kovács, por seu turno, também afirma que o cinema “moderno” foi uma resposta aos desafios representados pela modernidade literária e dramática, resposta eminentemente narrativa:

“MODERNISM IS NOT A PARTICULAR STYLE IN THE CINEMA; IT IS RATHER THE IMPACT OF DIFFERENT MODERNIST MOVEMENTS IN *THE NARRATIVE ART CINEMA* [O SUBLINHADO É DELE], ENGENDERING DIFFERENT (MODERN) FILM STYLES.”

E, ao dizê-lo, separa-se, como Bordwell, da abordagem, ainda hoje marcante – e de que é exemplo o que Umberto Eco exprime sobre a situação do cinema em *Opera Aperta* –, segundo a qual o cinema “acompanhou” ou “respondeu” em pequena escala à mutação interna da literatura e do teatro.

A maioria dos historiadores concorda em que a narrativa cinematográfica *standard*, sedimentada pelo *studio system* americano dos anos 30 (e que, assim, demorou trinta anos a estabilizar-se), herdou sobretudo os modelos do romance “realista” e do drama “psicológico burguês”, ambos surgidos no século XIX.

Em reacção contra estes modelos, o cinema “moderno” dos anos 60, atento ao modo como romance e teatro ultrapassaram a primeira metade do século XX, propôs, como referimos atrás, mais *abstracção*, mais *reflexividade* e mais *subjectividade* narrativas (esta ideia encontra-se quer em Bordwell quer em Kovács). Mais *abstracção* significava maior ambiguidade da interpretação por parte do espectador; mais *reflexividade* significava maior envolvimento intelectual do espectador na urdidura e compreensão do próprio *plot*, alterando-se, assim, a posição clássica do espectador passivo a quem tudo se explicava; e mais *subjectividade* significava maior capacidade para observar o Mundo “estúpido” (a expressão é de Alain Rohmer) de um ponto de vista claramente identificável (mesmo se dificilmente comunicável) com o do protagonista moderno (ele próprio abstractizado, só e separado desse Mundo, e vivendo em crise de comunicação com *os outros*, vistos como *o inferno* no existencialismo de Jean-Paul Sartre); mas, também, a possibilidade

de demarcação em relação ao ponto de vista predominante do(a) protagonista, tornando mais incerta a identificação do “olhar da câmara”, tendencialmente mais “vagabundo”.

Dada a diversidade que caracterizou o cinema “moderno” – e a influência determinante da ideia de que “cada obra faz e desfaz as regras por que se rege” – era impossível que a experiência de um tal cinema tivesse gerado um *corpus* coerente de *manuals de screenwriting*, como no paradigma reconstrutivo californiano, propondo formas estabilizadas de organização do *plot*. Assim, aos estudantes de cinema, que por vezes se queixam de que não existem textos de referência que permitam caracterizar o cinema “moderno” do ponto de vista da sua relação com as narrativas, há que responder que cada obra é o seu próprio manual: se seleccionarmos cinquenta filmes, teremos cinquenta manuais. E a esses manuais junta-se a extensa e heteróclita bibliografia crítica e sobre filmes e autores, que se foi acumulando desde o início dos anos 60 – para não referirmos os textos precursores que desempenharam a função de manifestos programáticos.

**39) Novo protagonista, nova “agonia”** – Quem é o novo protagonista ficcional a que nos referimos atrás? É o “homem moderno”, cujas raízes podemos já encontrar em “O problema psíquico do homem moderno”, de Jung (in *Problema da alma moderna*, 1931), mas que demorará ainda a revelar-se como personagem central no cinema, trazendo no rosto a angústia e o *ennui* francês:

“SOLITÁRIO NO MAIS ALTO PICO DO MUNDO, E PARA O QUAL A HISTÓRIA DA HUMANIDADE SE ESVAI A SEUS PÉS, AO MESMO TEMPO QUE PERANTE SI SE ERGUE O ABISMO DO FUTURO [...]” .

Este “homem moderno” é o homem auto-centrado na sua vida psíquica, ela própria torna-se um *puzzle* de fragmentos, memórias, fantasias e algumas vivências reais sobretudo decepcionantes, e que ultrapassou os problemas materiais do seu *standing* social. Foi este “homem moderno”, para quem o “nada” (*le néant*) substituiu Deus, que, culturalmente, sobreviveu mal à década de 70 do século XX, envelhecido pelas novas dinâmicas individuais que viriam caracterizar o mundo contemporâneo, a começar pela *yuppie way of life* e pelos *baby boomers* dos anos 80. Reflectamos um instante mais sobre o seu perfil:

Ao contrário do que propunha a tradição narrativa (e do que virá a propor o paradigma *reconstrutivo*), uma tal personagem já não vivia um problema concreto, identificável como gerador de determinada história que ia protagonizar: este “homem moderno” tinha-se tornado, ele próprio, no problema, e num problema complexo, que não se deixava compreender nem narrar de modo simples e facilmente comunicável. Os

filmes que ele ia protagonizar já não contavam qualquer “jornada do herói” como no cinema clássico, ou qualquer “jornada do homem banal” como no neo-realismo italiano: eles inauguravam a “jornada mental” do homem fechado em si mesmo e opaco ao olhar de outrem.

Diferentemente do Édipo de Sófocles, que fora um enigma para si mesmo porque ignorava episódios determinantes da sua história de vida, este “homem moderno” era o sintoma principal de um novo estágio da “condição humana” (se não de toda, pelo menos da “condição humana” da classe média urbana da *affluent society* dos anos 60, que John K. Galbraith tinha antevisto em 1958), *wealthy people* que representava um ponto de chegada do *Welfare State*, mas que vivia em plena crise de dessacralização, crise de valores éticos, de sentido da vida e com uma problemática relação consigo e com a realidade.

De *À bout de souffle* a *Pierrot le fou*, de Godard, de *La notte* a *Identificazione de una donna*, de Antonioni, a Bergman, Tarkowski e Jancsó, vemos crescer e complexificar-se esse anti-herói musiliano que se afirma, não com o grau de abstracção das personagens do *nouveau roman* (porque o cinema “tem de” *mostrar* os seus protagonistas), mas ganhando, filme após filme, a forma do intelectual, do jornalista, do quadro médio, do artista bem sucedido ou do industrial urbano, que vive uma vida economicamente desenvolta, ou da mulher desocupada, e a um passo da nevrose, que vive por conta de qualquer fortuna: nenhum deles tem problemas de dinheiro, nem de horários de trabalho, nem responsabilidades directas sobre terceiros que lhes tolham os movimentos, para que se possam deslocar livremente e sem limitações outras que as vindas, precisamente, da sua crise psíquica, do seu *désarroi*. São protagonistas que têm tempo (e espaço) para gastar fora de contextos determinados por constrangimentos ou por encadeamentos causais, e que se expõem com desprendimento à deriva, ao acaso, ao fortuito e à sorte ocasional.

Esta nova caracterização de personagens e do seu mundo liberta-os da “canga” social dos protagonistas do neo-realismo e dos condicionamentos psicológicos do drama burguês, e gera uma representação hipostasiada de um “homem novo”, socialmente emancipado e livre embora psíquica e existencialmente alienado e “doente”; este protagonista que vagueia na sociedade, desocupado, oferece ao cinema mais campo para lidar com a liberdade narrativa do romance e do teatro. Antonioni referiu-se, em parte, a esta redefinição da personagem, e àquilo que atrás chamámos a “jornada mental” do protagonista. Vejamos o que ele diz, citado por Peter Bondanella em *Italian Film from Neorealism to the Present* (NY2001):

“O NEO-REALISMO DO PÓS-GUERRA, QUANDO A REALIDADE ERA TÃO IMEDIATA E CAUTERIZANTE, CHAMOU A ATENÇÃO PARA O RELACIONAMENTO ENTRE

A PERSONAGEM E A REALIDADE QUE A ENVOLVIA. ERA EXACTAMENTE ESSE RELACIONAMENTO QUE CONTAVA, E QUE GEROU UM CINEMA QUE LHE ERA ADEQUADO. HOJE, PORÉM, QUANDO A REALIDADE FOI, PARA O MELHOR E PARA O PIOR, DE NOVO NORMALIZADA, PARECE-ME MAIS INTERESSANTE EXAMINAR O QUE RESTA, NAS PERSONAGENS, DAS SUAS EXPERIÊNCIAS PASSADAS. JÁ NÃO ME PARECE IMPORTANTE FAZER UM FILME SOBRE UM HOMEM A QUEM ROUBARAM A BICICLETA, QUIER DIZER, SOBRE UM HOMEM CUJA IMPORTÂNCIA RESIDE — ANTES DE MAIS, OU EXCLUSIVAMENTE — NO FACTO DE LHE TEREM ROUBADO A BICICLETA [...]. AGORA QUE ELIMINAMOS O PROBLEMA DA BICICLETA (METAFORICAMENTE FALANDO), É IMPORTANTE VER O QUE VAI NA CABEÇA E NO CORAÇÃO DESSE HOMEM [...].”

Estaremos longe da influência dos ritos de passagem, dos mitos, da crença de Jung nos arquétipos, da velha dinâmica tardo-aristotélica ou shakespeareana? Talvez menos do que parece em primeira leitura. Estamos longe, sim, da “gramática” do cinema “clássico”, da submissão do estilo à narrativa, do *plot* organizado em cadeia causal, da sua redundância e do carácter tautológico e enfático das convenções da banda sonora. Mas o facto é que os ritos se mantêm embora eventualmente incompletos, em formas fragmentadas ou meramente alusivas, os mitos adquirem uma nova configuração social (descrita, entre outros, por Roland Barthes), testemunhando a sua antiga capacidade, afirmada por Lévi-Strauss, para se adaptarem sem desaparecer, e as velhas dinâmicas do *plot* passam a desembocar mais facilmente em finais abertos e a tornar-se mais fragmentárias, do mesmo modo que a causalidade interna tende a ser substituída, aqui e ali, por uma nova *casualidade* que directamente reage contra ela.

O cinema “moderno” morreu de esgotamento temático, do envelhecimento do seu “homem moderno” e da crise profunda de relacionamento com os seus públicos, apesar de muitas das suas aquisições se terem disseminado em experiências subsequentes, ou terem acabado recuperadas pelo *main stream*.

O regresso às narrativas “clássicas”, depois da década de 70, representa sobretudo dois fenómenos inter-relacionados. Em primeiro lugar, o *horror vacui*, o medo do vazio: esgotada a experiência “moderna” e as suas formas, muitos autores (a começar por alguns dos “modernos”) regressaram a caminhos conhecidos, em vez de protagonizarem novos saltos para o desconhecido. Em segundo lugar, esse “regresso” representa também a enorme capacidade de “absorção do novo” por parte dos modelos “clássicos”: dito de outro modo, os “modelos clássicos” não voltariam a ser os mesmos depois da experiência “moderna”, dando mostra da sua tendência inclusiva, que mencionámos atrás — como é testemunhado, entre muitos outros casos, pela permeabilidade de Hollywood ao cinema de um Tarantino ou de um David Lynch, ao longo dos anos 80/90.

## Cronologia (datas das estreias) do cinema "moderno" europeu de 1959 a 1967

### 1959

*Le beau Serge*, Claude Chabrol  
*Les cousins*, Claude Chabrol  
*Les 400 Coups*, François Truffaut  
*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais  
*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard  
*Les yeux sans visage*, Georges Franju  
*Pickpocket*, Robert Bresson  
*India*, Roberto Rossellini  
*Il generale Della Rovere*, Roberto Rossellini  
*Jungfrukällan (A fonte da virgem)*, Ingmar Bergman  
*Comboio da noite (Night Train)*, Jerzy Kawalerowicz

### 1960

*Les bonnes femmes*, Claude Chabrol  
*Tirez sur le pianiste*, François Truffaut  
*Zazie dans le metro*, Louis Malle  
*Chronique d'un été*, Jean Rouch (co-realizado por Edgar Morin)  
*Une aussi longue absence*, Henri Colpi  
*La dolce vita*, Federico Fellini  
*La notte*, Michelangelo Antonioni  
*L'avventura*, Michelangelo Antonioni  
*Era notte a Roma*, Roberto Rossellini  
*Los Golfos*, Carlos Saura  
*Djävulens öga (O olho do diabo)*, Ingmar Bergman

### 1961

*Lola*, Jacques Demy  
*Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard  
*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais  
*Paris nous appartient*, Jacques Rivette  
*La pyramide humaine*, (feito em 1959) Jean Rouch  
*Vanina Vanini*, Roberto Rossellini  
*Salvatore Giuliano*, Francesco Rossi  
*Lustgården (O jardim do prazer)*, Ingmar Bergman  
*Såsom i en spegel (Através de um espelho)*, Ingmar Bergman  
*Mother Joan of the Angels*, Jerzy Kawalerowicz

### 1962

*Jules et Jim*, François Truffaut  
*Le signe du Lion*, Eric Rohmer  
*Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard  
*Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda  
*L'immortelle*, Alain Robbe-Grillet  
*Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson  
*Boccaccio 70 (episódio Le tentazioni del Dr. Antonio)*, Federico Fellini  
*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni  
*Anima nera*, Roberto Rossellini  
*Nattvardsgästerna (Luz de inverno)*, Ingmar Bergman  
*The Loneliness of the Long Distance Runner*, Tony Richardson  
*A infância de Ivan*, Tarkowski  
*Cantata*, Miklòs Jancsó  
*A faca na água (Knife in the Water)*, Roman Polanski

### 1963

*Le petit soldat*, Jean-Luc Godard  
*Ophélie*, Claude Chabrol  
*Les carabiniers*, Jean-Luc Godard  
*Le mépris*, Jean-Luc Godard  
*Muriel*, Alain Resnais  
*Judex*, Georges Franju  
*Adieu Philipinne*, Jacques Rozier  
*Otto e mezzo*, Federico Fellini  
*RoGoPaG*, Rossellini, Godard, Pasolini, Gregorietti  
*Tystnaden (O silêncio)*, Ingmar Bergman  
*Current*, István Gaál  
*Pedro o negro (Peter the Black)*, Milos Forman  
*O grito (The Cry)*, Jaromil Jirass

### 1964

*La peau douce*, François Truffaut  
*Bande à part*, Jean-Luc Godard  
*Une femme mariée*, Jean-Luc Godard  
*Les parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy  
*Le chat est dans le sac*, Gilles Groulx  
*Il deserto rosso*, Michelangelo Antonioni  
*Prima della Rivoluzione*, Bernardo Bertolucci

*Il vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini  
*Comizi d'amore*, Pier Paolo Pasolini  
*Gertrud*, Carl Dreyer  
*The Age of Daydreaming*, István Szabó  
*Identification marks: None*, Jerzy Skolimowski  
*For att inte tala om alla dessa kvinnor (Para não falar de todas essas mulheres)*, Ingmar Bergman

#### 1965

*Alphaville*, Jean-Luc Godard  
*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard  
*Le bonheur*, Agnès Varda  
*La chasse au lyon à l'arc*, Jean Rouch  
*Non réconciliés*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet  
*Giulietta degli spiriti*, Federico Fellini  
*Uccelacci e uccellini*, Pier Paolo Pasolini  
*Es*, Ulrich Schamoni  
*Andrei Rublev*, Tarkowski  
*Walkover*, Jerzy Skolimowski

#### 1966

*Masculin-féminin*, Jean-Luc Godard  
*Fahrenheit 451*, François Truffaut  
*La guerre est finie*, Alain Resnais  
*La religieuse*, Jacques Rivette  
*Les créatures*, Agnès Varda  
*La collectionneuse*, Eric Rohmer  
*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson  
*La bataille d'Alger*, Gillo Pontecorvo  
*Persona*, Ingmar Bergman  
*La presa del potere di Luigi XIV*, Roberto

Rossellini  
*Der Junge Torless (O jovem Torless)*, Volker Schlöndorff  
*Yesterday Girl*, Alexander Kluge  
*Barrier*, Jerzy Skolimowski  
*O pai (Father)*, István Szabó

#### 1967

*Made in USA*, Jean-Luc Godard  
*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Jean-Luc Godard  
*La chinoise*, Jean-Luc Godard  
*Weekend*, Jean-Luc Godard  
*Les Demoiselles de Rochefort*, Jacques Demy  
*Trans-Europe Express*, Alain Robbe-Grillet  
*Ma nuit chez Maud*, Eric Rohmer  
*Mouchette*, Robert Bresson  
*Playtime*, Jacques Tati  
*Chronique d'Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet  
*Tre passi nel delirio (episódio Toby Dammit)*, Federico Fellini  
*Edipo re*, Pier Paolo Pasolini  
*Le streghe*, M. Bolognini, F. Rossi, V. De Sica, L. Visconti, Pasolini  
*Stimulantia*, Ingmar Bergman  
*Eu sou curioso (I am curious)*, Vilgot Sjöman  
*Tudo à venda (Everything for sale)*, Andrzej Wajda  
*Le Départ*, Jerzy Skolimowski  
*Vermelhos e brancos*, Miklós Jancsó

#### 40) Cinema “moderno”, “New Hollywood” e paradigma reconstrutivo

– Quando comparamos o trabalho dos autores do *paradigma reconstrutivo californiano* com a teoria e a prática do cinema “moderno”, sobretudo europeu, tornam-se manifestas algumas articulações cuja importância é vantajoso identificar.

Syd Field, por exemplo, publica o seu *Screenplay* em 1979 (pouco depois actualizado, sobretudo em matéria de exemplos), e o seu *Workbook* em 1982, trabalhando inicialmente um *corpus* de trinta filmes realizados, precisamente, ao longo das décadas de 60 e 70 – que coincidem com o período de mais forte afirmação do cinema “moderno”.

Field afirma que o paradigma da construção em três actos do *script* da longa metragem ficcional estabilizou, nos EUA, a partir de *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), após um longo percurso – e fá-lo com base na sua experiência de leitor de *scripts* para diversos estúdios americanos, aliada à da análise de filmes e de argumentos, desenvolvida em situação pedagógica de “seminário”. A partir dessa data, diz ele, o modelo da construção em três actos, assente numa tipificação de funções narrativas correspondentes ao *setup*, à *confrontation* e à *resolution*, encontra como que a sua forma *canónica* (termo que ele não usa) e não cessa de se aperfeiçoar, em termos de estrutura, *timing* de base e respectivas funções.

De *Hud* (Martin Ritt, 1963) a *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George R. Hill, 1969), a *Midnight Cowboy* (John Schlesinger, 1969), *Chinatown* (Polanski, 1974), *Three Days of the Condor* (Sidney Pollack, 1975), *Network* (Sydney Lumet, 1976), *Manhattan* (Woody Allen, 1979), *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, 1978) ou finalmente *Ordinary People* (Robert Redford, 1980), argumentistas, realizadores e estúdios parecem ter-se posto de acordo sobre uma “forma” narrativa (para não usar o termo “fórmula”, que Field e os seus colegas rejeitam) imbatível.

Voltemos a *The Hustler*: 1961 é também o ano em que Godard apresenta *Une femme est une femme*, Jacques Demy o seu *Lola*, Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad*, Jacques Rivette *Paris nous appartient*. Em 1963, ano de *Hud*, Godard lança *Le petit soldat*, *Les carabiniers* e *Le Mépris*, Chabrol *Ophélie*, Resnais *Muriel*, Georges Franju *Judex*. Se continuarmos este cotejo até ao final dos anos 70, obteremos uma cronologia comparada que nos indica os diferentes caminhos seguidos, por um lado, pelo cinema “moderno” europeu, e, por outro, pelo *paradigma reconstrutivo* californiano. As duas décadas de consagração do cinema “moderno” são as mesmas em que os filmes seleccionados por Syd Field afirmam a *reconstrução* “americana”.

Mas quando lemos essa cronologia à luz do balanço feito por Bordwell e Kristin Thompson (em *Film History, an Introduction*, por exemplo), percebemos que, na década de 60, Hollywood entrou em recessão devido às perdas com muitas das suas produções pesadas, de tal modo que uma “*New Hollywood*” surge com uma nova geração de filmes – *Bonnie and Clyde*, (Arthur Penn, 1967), *Midnight Cowboy* (já citado), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), *Bob & Carol & Ted & Alice* (Paul Mazursky, 1969), frequentemente dotados de orçamentos inferiores aos habituais, mas que conquistam novos públicos, predominantemente jovens.

Analisando o mesmo período, David Cook (*A History of Narrative Film*) começa por propor uma explicação genérica para a crise de Hollywood dos anos 60:

“IN THE SIXTIES, FOR THE FIRST TIME IN ITS HISTORY, HOLLYWOOD FELL BEHIND THE REST OF THE WORLD – AESTHETICALLY, COMMERCIALY, AND EVEN TECHNOLOGICALLY [...]. ITS DECLINE RESULTED FROM THE AMERICAN INDUSTRY’S

OBSTINATE REFUSAL TO FACE A SINGLE FACT: THAT THE COMPOSITION OF THE WEEKLY AMERICAN FILM AUDIENCE WAS CHANGING AS RAPIDLY AS THE CULTURE ITSELF. BETWEEN THE MID-FIFTIES AND THE MID-SIXTIES, THAT AUDIENCE SHIFTED FROM A PREDOMINANTLY MIDDLE-AGED, MODESTLY EDUCATED, MIDDLE- TO LOWER CLASS GROUP TO A YOUNGER, BETTER EDUCATED, MORE AFFLUENT, AND PREDOMINANTLY MIDDLE-CLASS GROUP. THE NEW AUDIENCE IN AMERICA, AS ALL OVER THE WORLD, WAS FORMED BY THE POSTWAR GENERATION'S COMING OF AGE."

Os conservadores estúdios de Hollywood foram percebendo, ao longo da década, que os “filmes de arte” como os da *nouvelle vague* podiam gerar receitas de bilheteira, sobretudo se realizados num curto espaço de tempo e com baixos orçamentos, por jovens cineastas menos ávidos de dinheiro que os seus predecessores – de tal modo que os filmes de Fellini, Antonioni e Buñuel, como os da *nouvelle vague* francesa, foram, durante algum tempo, distribuídos e exibidos em salas estadunidenses “normais”, em vez de nas habituais “salas de arte e ensaio” (fenómeno que regrediu de novo, vertiginosamente, a partir do final da década de 70).

**41) Do impacto de *Bonnie and Clyde*** – Cook considera que o filme charneira que mais impacto teve na alteração da mentalidade de Hollywood foi *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) – que esteve para ser feito por Truffaut e depois por Godard. O filme foi unanimemente condenado pela crítica americana quando estreou, por ser um novo tipo de filme de *gangsters* recheado de “violência gratuita” e que promovia um jovem casal de heróis negativos, herdeiros dos “rebeldes sem causa” a que um James Dean dera rosto. A crítica reagiu mal, sobretudo, mas não só, ao final (a execução do casal por sucessivas rajadas de metralhadora, filmada por diversas câmaras em simultâneo e em *slow motion*), que inaugurava uma nova era de estética da violência (as execuções filmadas em *slow motion* tornaram-se rapidamente, depois de *Bonnie and Clyde*, num *cliché* formal hiper-repetitivo, provocando um efeito generalizado de *déjà vu*). No entanto, o filme tornar-se-ia, em poucos meses, na mais popular obra de culto dos novos públicos norte-americanos.

Outros filmes igualmente decisivos para a mudança de Hollywood foram, segundo Cook, 2001, de Stanley Kubrick (1968), *The Wild Bunch*, que desenvolve a “nova violência” surgida com *Bonnie and Clyde*, e, entre muitos outros, *Easy Rider*, de Denis Hopper (1969), uma *road movie* que custou 375 mil dólares e alcançou 50 milhões de receitas – obrigando os estúdios a perceber que os públicos da “youth culture” se tinham tornado decisivos para a definição do mercado do cinema.

Essa primeira série de filmes abre a porta a uma segunda geração que atravessa os anos 70; e, no final da década, emergem obras como *Blue Collar* (Paul Schrader, 1978), *The Deer Hunter* (Michel Cimino, 1978), *Eraserhead* (David Lynch, 1978),

ou seja: entre *Bonnie and Clyde* e esta última série, tinha surgido uma nova era de “*American Art Cinema*”.

Ainda no que ao cinema estadunidense diz respeito, e como escreveu David Bordwell no seu *Narration in the Fiction Film*, cuja primeira edição data de 1985:

“[...] NOR WERE THE LESSONS OF ART-CINEMA NARRATION LOST ON FILMMAKERS. THE WHEEL TURNED ALMOST FULL CIRCLE: CLASSICAL HOLLYWOOD INFLUENCED THE ART FILM (OFTEN NEGATIVELY); THE ART FILM INFLUENCED THE ‘NEW HOLLYWOOD’ OF THE LATE 1960S AND THE 1970S. EVERYTHING FROM FREEZE FRAMES AND SLOW MOTION TO CONVENTIONS OF GRAPPING AND AMBIGUITY HAS BEEN EXPLOITED BY FILMMAKERS LIKE DONEN (*TWO FOR THE ROAD*, 1967), LESTER (*PETULIA*, 1968), HOPPER (*EASY RIDER*, 1968), COPPOLA (*THE RAIN PEOPLE*, 1969), NICHOLS (*CATCH 22*, 1973), AND ALTMAN (*IMAGES*, 1972; *THREE WOMEN*, 1977). LIKE ITS EUROPEAN ‘NEW WAVE’ FOREBEARS, THE NEW HOLLYWOOD TOOK UP AN EXPLICIT INTERTEXTUALITY, OFTEN ALLUDING TO THE OLD HOLLYWOOD IN PARODY (*PLAY IT AGAIN, SAM*, 1972), OR PASTICHE (DE PALMA’S WORK).”

**42) Da auto-referencialidade americana** – Um dos realizadores mais característicos da travessia estadunidense dos anos 70, com o seu eclectismo e o seu afastamento em relação à estrutura narrativa convencional, mas mantendo-se sempre nos circuitos comerciais, é Robert Altman, vindo da televisão, e que se tornou notado com *M\*A\*S\*H\** e *Brewster McCloud*, (ambos de 1970). Não enumeramos aqui toda a sua extensa filmografia; mas, após *Images* (1972), claramente experimental, viria a fazer *The Long Goodbye* (1973), adaptado da novela homónima de Raymond Chandler, usando grandes-angulares e *zooms* de telefoto de modo particularmente elaborado, experiência que continuou com *Three Women* (1977). Entretanto, fizera *Thieves Like Us* (1974), uma história próxima de *Bonnie and Clyde*, e *Nashville* (1975), um *country musical* sem *plot*, que acompanha individualmente vinte e quatro personagens durante os dias que precedem um comício eleitoral. Um novo filme *plotless*, *Buffalo Bill and the Indians* (1976), precederia a entrada do realizador no universo onírico com *Three Women*, próximo da herança surrealista. Já nos anos 90, Altman realizaria outro filme marcante, *Short Cuts* (1993), uma montagem de *short stories* de Raymond Carver que se impôs como exemplo emblemático do *multiplot* e da *estrutura aberta*. Sobre Altman, diz Cook:

“LIKE MANY OF HIS EUROPEAN COUNTERPARTS DURING THE SEVENTIES, ALTMAN PROGRESSIVELY ABANDONED CONVENTIONAL NARRATIVE TO DEVELOP HIS OWN HIGHLY PERSONAL STYLE. [...] ALTMAN THROUGHOUT HIS CAREER HAS MADE

THE MOST INTELLECTUALLY HONEST FILMS ABOUT THE AMERICAN EXPERIENCE OF ANY DIRECTOR SINCE ORSON WELLES. [...] UNLIKE WELLES, HOWEVER, ALTMAN TYPICALLY WORKS WITH MORE ECONOMY AND DISCIPLINE THAN HIS CONTEMPORARIES [...].”

Altman morreu em Novembro de 2006. Mas já bem antes da sua morte, Bordwell e Thompson lhe prestavam homenagem, nos seguintes termos:

“ALTMAN [...] RELIED ON SHAMBLING, SEMI-IMPROVISED PERFORMANCES, A RESTLESS PAN-AND-ZOOM CAMERA STYLE, ABRUPT CUTTING, MULTIPLE-CAMERA SHOOTING THAT KEPT THE VIEWPOINT RESOLUTELY OUTSIDE THE CHARACTER ACTION, AND A SOUND TRACK OF UNPRECEDENT DENSITY [...]. IN ALTMAN’S FILMS, CHARACTERS MUMBLE, INTERRUPT EACH OTHER, TALK SIMULTANEOUSLY, OR FIND THEMSELVES DROWNED OUT BY THE DRONING LOUDSPEAKERS OF OFICIAL WISDOM.”

Interpretemos os factos: se o final dos anos 70 é, para o cinema “moderno” europeu, o início da sua exaustão e o atingimento do ocaso, para Hollywood é a afirmação de um relançamento, após a travessia de um período crítico para as *Majors* e para os estúdios – relançamento feito à custa da renovação temática, narrativa e estilística imposta por sucessivas gerações de novos realizadores, mas que a “indústria” acompanha atentamento, reconhecendo-os como tábuas de salvação ou porta de entrada numa nova época do “gosto”.

O fenómeno da “*New Hollywood*” está intimamente ligado às profundas mudanças da *youth culture* do final dos anos 60 e da primeira metade dos anos 70: nos EUA e não só, os públicos do cinema tornaram-se mais jovens, e os jovens protagonizavam uma “contra-cultura” cujos pilares assentavam numa atitude muito mais liberal em relação ao sexo, ao estatuto da mulher na sociedade, ao consumo de drogas, e um posicionamento crítico perante o colonialismo e as intervenções militares – posicionamento crítico que alimentou um pacifismo militante contra a guerra americana no Vietname. Longe de ser um fenómeno exclusivamente francês, o Maio de 68, bem como as lutas estudantis em Itália, na Alemanha e no Japão no mesmo ano, também teve expressão em lutas universitárias americanas. Globalmente, os novos públicos eram a geração que tinha assistido à eleição de J. F. Kennedy para a presidência americana, ao seu posterior assassinio bem como ao de Martin Luther King e de Robert Kennedy, mas também, anos depois, à demissão de Nixon na sequência do caso Watergate e à retirada americana, em catástrofe, de Saigão.

A partir da década de 80, quer o cinema europeu com a sua herança “moderna”, quer o cinema americano da “*New Hollywood*” – se encontraram, eventualmente, em

melhor situação para testarem um novo relacionamento, que exprimiria o reconhecimento da experiência adquirida de ambos os lados do Atlântico. Lynch ou Tarantino, por exemplo, são resultados do percurso seguido por essa “*New Hollywood*”, e é impensável que pudessem ter realizado os seus filmes na década americana de 60.

Significa isto que, avaliada sumariamente a herança do cinema “moderno” europeu, com a sua carga eminentemente desconstrutiva, e feito o balanço da reafirmação parcial, no âmbito da “*New Hollywood*”, do “*paradigma reconstrutivo*” californiano, estamos, desde há quase três décadas, em condições de abordar formas narrativas que se descobrem em situação de discutir livremente a importância que para si têm, em matéria tanto de conteúdo narrativo como de estilo, essas duas experiências, tão dissimelhantes quanto influenciáveis uma pela outra.

Mas não nos iludamos sobre a natureza da mudança americana: parte dela deve-se às *atualizações* de classicismos temáticos, estilísticos e narrativos que se exprimiram em forma de itinerários pessoais de autores para quem a referência à experiência de Hollywood se manteve, sempre, central.

De diversos modos, como sugerem Bordwell e Thompson (op. cit.), os realizadores e produtores da “*New Hollywood*” mantiveram-se fundamentalmente “americanos”, refazendo, em estilos, temas e histórias sucessivamente actualizados, géneros e tipos de filmes anteriormente realizados pelos clássicos que os precediam –num movimento de repetição que é sobretudo auto-referencial e inclui numerosos *remakes*, uma tendência que se manteve até aos nossos dias. O argumentista e realizador John Millius sintetiza esta auto-referencialidade dos anos 70:

“WE WERE VERY MUCH CONCERNED WITH MAKING THE HOLLYWOOD FILM, NOT TO MAKE A LOT OF MONEY, BUT AS ARTISTS.”

Os mesmos autores (Bordwell e Thompson) recordam a relação irónica, ou de citação, ou de elogioso tributo, de muitos filmes da época com obras que tinham marcado o “classicismo” americano:

“JOHN CARPENTER’S *ASSAULT ON PRECINCT 13* UPDATES *HAWKS RIO BRAVO*, PITTING A STOIC CODE OF CONDUCT AGAINST CONTEMPORARY URBAN VIOLENCE. BRIAN DE PALMA BECAME FAMOUS FOR HIS PASTICHES OF HITCHCOCK: *OBSESSION* (1976) IS *VERTIGO* WITH AN INCESTUOUS TWIST; *DRESSED TO KILL* (1980) CONFRONTS *PSYCHO* WITH CONTEMPORARY SEXUAL MORES. JOHN MILLIUS SOUGHT TO REVIVE THE SWASHBUCKLING ACTION FILM IN *THE WIND AND THE LION* (1975). THESE DIRECTORS OFTEN CULTIVATED A STYLE THAT RECOGNIZABLY BORROWS FROM THE MASTERS[...].”

Por outro lado, muitos realizadores da “*New Hollywood*” nunca desejaram imitar a experiência europeia ou “desconstruir” narrativas, ou sequer aproximar-se da moda de *Art Cinema* que, entretanto, chegara a Hollywood. Pelo contrário, tentaram seguir o percurso de Spielberg e de George Lucas, que representavam o desejo de voltar aos antigos géneros e a temas clássicos, retrabalhando-os em novas dimensões do *cinema-espectáculo* e actualizando Hollywood em matéria de novas tecnologias cinematográficas.

Spielberg, Lucas e, de modo diferente, Francis Ford Coppola, foram claramente as três figuras de proa do “renascimento” do *cinema-espectáculo* de Hollywood na década de 70, influenciando uma nova geração de *blockbusters*, e os dois primeiros mantiveram a sua proeminência neste domínio, ora como realizadores ora como “patrões” produtores, até à mudança de século e para além dela.

Referimos que a tendência hollywoodiana para regressar a temas e géneros testados junto dos públicos se manteve até hoje. Por exemplo *In the Valley of Elah*, de Paul Haggis (2007), retoma o tema da procura (*search*), por um protagonista apoiado por um coadjuvante, de alguém desaparecido – no caso, um filho que não voltou a dar notícias depois do seu regresso de uma comissão de serviço na guerra do Iraque. *Missing* (Costa-Gavras, 1982), *Midnight Express* (Alan Parker, 1978), ou *The Searchers* (John Ford, 1956) são exemplos anteriores do mesmo tema, ou da mesma *saga*.

Deste modo, a proximidade de alguns realizadores em relação ao cinema “moderno” europeu não é suficiente para caracterizar, no seu conjunto, as gerações de cineastas da “*New Hollywood*”. O relançamento do cinema dos EUA ao longo dos anos 70 e nos seguintes, significa, também, a redescoberta do cinema clássico local, sob a forma de *remakes*, citações, tributos e actualizações temáticas em grande parte auto-referenciais.

**43) Modernismos e modernidade** – Voltemos um pouco atrás, para tentarmos esboçar a diferença entre a ideia de “modernidade” e a de “modernismo”, tentando compreender que a primeira é mais extensa e mais antiga que a segunda: talvez a melhor síntese sobre a topologia e as relações entre “modernismo”, “vanguarda”, “experimentalismo” e “*underground*”, no que ao cinema respeita, seja a proposta por Kovács (op. cit.): os modernismos, nas artes do final do século XIX e no século XX, resultam principalmente da auto-crítica estética de cada uma delas em determinado período de tempo, de uma relação crítica e auto-reflexiva com a tradição, quer a “antiga” quer a “clássica”. Se quisermos situar os seus inícios, podemos, com Clement Greenberg (“Towards a New Laocoon”, in *Partisan Review* n.º 7, 1940) dizer, algo arbitrariamente, que eles começam, nas artes plásticas, com Manet. A década de 70 do século XX é geralmente entendida como seu fim, porque é nela que surgem os primeiros manifestos pós-modernos. Ao mesmo

tempo, Greenberg salientava que o modernismo (ele referia-se especialmente à “arte moderna”) não exprime necessariamente o desejo combatente de uma nova sociedade, antes representou “uma emigração para uma *Boémia* onde a arte se protegia do capitalismo como num santuário”.

O declínio das vanguardas como “frentes belicistas” está historicamente associado à crise das ideologias e ao declínio da própria ideia de “revolução”, cuja matriz começa por ser a soviética, para mais tarde encontrar uma segunda matriz rival, nos anos 60, na “revolução cultural” chinesa. Tal não significa, evidentemente, que as vanguardas artísticas tenham sido sucessivamente “pró-soviéticas” ou “pró-chinesas” (em rigor também deveríamos mencionar as posturas “pró-cubana”, “pró-albanesa”, outras), apesar desse fenómeno também se ter, pontualmente, manifestado. Significa, sim, que o conjunto de atitudes “militantes” face às artes se situou e mobilizou, conflitualmente, diante de fenómenos sociais e políticos exógenos, exteriores ao cinema e às artes em geral, e de projecção mundial – a revolução soviética em primeiro lugar, e depois um segundo modelo seu rival, o chinês.

Sobre este pano de fundo de posicionamentos conflituais face a macro-fenómenos que suscitavam activismos a favor do *engagement* ou do *désengagement* (do *comprometimento* ou do *descomprometimento* face a esta ou àquela ideia de revolução), continuaram a mobilizar-se activismos menos políticos e mais estritamente estéticos, de natureza igualmente experimental. A diferença entre estes dois activismos ajuda-nos a identificar uma distância perceptível entre vanguardas e experimentalismos:

As vanguardas distinguem-se do conceito genérico de modernismo, embora nele nasçam, porque trabalharam para que a revolução artística caminhasse de mãos dadas com a revolução social, e para que a arte se tornasse mais uma prática intelectual promotora dessa revolução social. Assim, as vanguardas acrescentaram ao modernismo a vontade programática de queimar fronteiras entre arte e intervenção social e/ou política: foram geralmente práticas agressivas, anti-estéticas e politicamente determinadas, e, como no caso do movimento Dada e, em menor grau, do surrealismo, a recepção entendeu-as como radicalizações minoritárias do modernismo, frequentemente em conflito (também) com ele.

No caso do cinema, o classificativo “*underground*” não se identifica com a definição de vanguarda como aqui a entendemos, mas sim como um dos perfis das práticas experimentais e alternativas, amiúde *privadas* ou *semi-privadas*. Eis como Kovács estabelece, no caso do cinema, a distinção entre estes três registos – vanguarda, experimentalismo, *underground*:

“NON-NARRATIVE FICTIONAL PRACTICE IN THE CINEMA IS MOST OFTEN STRUCTURALLY DETERMINED (THUS *EXPERIMENTAL*), IT IS OFTEN PERSONAL AND BASED ON ALTERNATIVE PRODUCTION AND DISTRIBUTION NETWORKS (THUS

UNDERGROUND), AND IT IS SOMETIMES POLITICAL (THUS AVANT-GARDE IN THE TRADITIONAL SENSE).”

Como salienta o mesmo autor, cineastas como Eisenstein, Godard, Buñuel, Makavejev, Jancsó, Jean-Marie Straub ou Danièle Huillet, facilmente associados à ideia de “vanguarda”, nunca se entenderam a si mesmos ou se definiram como *outsiders* em relação aos circuitos comerciais do cinema, e sempre lutaram por neles serem exibidos, em busca de um reconhecimento público que nada tem a ver com o experimentalismo *privado* ou *alternativo*. É interessante verificar como parte dos filmes de Godard, ou de Robbe-Grillet, tiveram expressão comercial nos circuitos convencionais, apesar de reconhecidamente vanguardistas ou experimentais. De facto, os anos 60/70 do século XX viveram ainda a sobreposição, nos mesmos circuitos de distribuição e exibição, de obras que, a partir da década seguinte, tiveram cada vez mais dificuldade em se manter nesses circuitos. Existem, no entanto, casos de não-entrada na distribuição/exibição convencionais: *Le gai savoir* e *Vent de l’Est*, de Godard, disponibilizados em 1968 e 1969, foram produzidos tendo em vista uma exibição convencional mas acabaram por ser distribuídos em circuitos sobretudo “militantes”.

É verdade que todos estes cineastas praticaram relações experimentais com a narrativa, mas a narrativa continuou a ser um valor central nos seus filmes. Por outras palavras, eles atacaram a tradição narrativa a partir de dentro, trabalhando nas suas margens e transgredindo muitas das suas normas canónicas e dominantes, mas para a repensarem e refazerem, e não para a rejeitarem como matriz inspiradora e operativa.

Para Kovács, o “modernismo” cinematográfico (ele não discute a relação entre “modernismos” e “modernidade”, tratando-os frequentemente como sinónimos), que se afirma culturalmente na Europa com a emergência da *nouvelle vague* francesa no final dos anos 50 do século XX, tem, de facto, a sua origem na década de 20, em textos como *Le cinéma, art populaire*, de Louis Delluc, 1921, *Kino-photo*, de Dziga Vertov, 1919-1922, no cinema do próprio Vertov, do expressionismo alemão (e sua relação com o teatro), mais tarde no cinema surrealista (e sua relação com a pintura), bem como nos cineastas que procuraram um “cinema puro” enquanto arte visual independente do peso da literatura e do drama – de novo Vertov, mas também Jean Vigo, Walter Ruttmann, outros.

O que a *nouvelle vague* propôs de “novo”, com os seus textos doutrinários e seus primeiros filmes, foi sobretudo a insistência num conceito de cinema enquanto tradição cultural autónoma, dotada de auto-referencialidade bastante e capaz de se repensar a si própria. E é neste sentido, por ter proposto uma auto-reflexão crítica sobre o próprio cinema, que a *nouvelle vague* foi tipicamente “moderna”, mais do que

“experimental” ou “vanguardista” – embora possa ter sido também, pontualmente, uma e outra coisas.

Apresentada de outro modo, esta ideia de “modernidade” implica a percepção de que se entrou num novo estádio, numa nova plataforma da vida social e cultural, fruto da convergência de discursos críticos de uma grande diversidade de disciplinas e saberes, de tal modo que os próprios signos artísticos mudam de natureza e passam a ser recebidos de outra forma. Implica, igualmente, a consciência de um distanciamento social e culturalmente adquirido, tanto por autores como pela sua recepção, em relação aos estádios anteriores da vida social e cultural.

Esta percepção também nos ajuda a identificar em termos genéricos a diferença entre “modernidade” e “modernismos” – embora tal questão exija uma abordagem detalhada que transcende o âmbito do presente texto: o qualificativo “modernista” tem designado a diversidade dos movimentos próprios de cada uma das artes que, ora de forma auto-referencial, ora por influência de outras artes, representam fracturas ou rupturas com a tradição própria a cada arte. Deste modo, um modernismo está sempre associado à auto-crítica de determinada *technê*, e é por essa razão que nos é possível falarmos de “modernismo” na arquitectura, na música, na totalidade das artes plásticas, por exemplo, cada um deles com as suas características idiossincráticas. Diversamente, a ideia de “modernidade” é mais *extensa* e envolve, em primeiro lugar, o indispensável cotejo com o que a História dos historiadores designa por esse *nome* (inscrito numa tradição que remonta à querela entre “Antigos” e “Modernos” dos séculos XVII e XVIII); em segundo lugar, e no que aos finais do século XIX e ao século XX diz respeito, tal ideia implica um conjunto de adquiridos culturais de que se vai tomando consciência e que, uma vez aceites e reconhecidos, alteram, quer as condições e objectivos da actividade artística e cultural globalmente consideradas, quer as condições da sua recepção. “Modernidade” não significa, portanto, uma alteração de procedimentos e objectivos de uma *technê* específica, mas sim uma mudança geral de um *state of affairs*, de um *estado das coisas* na ordem socio-cultural, ou seja, essa mudança é entendida como fenómeno de dimensão *transversal*, macro-social e, por extensão, macro-cultural.

**44) Vanguardas e cinema experimental** – A relativa exterioridade do cinema face ao algo cacofónico “diálogo entre vanguardas”, que por vezes interessou (mas de modo nem sempre sincrónico) artes plásticas, música, dramaturgia e literatura – diálogo que é preciso identificar e localizar de cada vez que o referimos, para fugir à ideia, mal fundada, de que proliferou sempre – não significa que o cinema não tenha gerado os seus próprios experimentalismos e vanguardas, que, como acabamos de ver, lutaram, com diversos graus de êxito, para sobreviver nos circuitos comerciais de distribuição e exibição. Fundamentalmente auto-referenciais e não necessaria-

mente articulados com as de outras artes, estilos e escolas cinematográficos tão afirmativos como o *kine pravda* soviético, o expressionismo alemão, as experiências “dada” e o surrealismo, o neo-realismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e autores como Dziga Vertov, Eisenstein, Bergman ou Godard, representam, e em primeiro lugar para o cinema propriamente dito, espaços que a época e o meio receberam como “vanguardas”, apesar da imprecisão do termo.

E é significativo que instituições museológicas contemporâneas aproximem o cinema dos outros suportes da arte moderna, tratando-os horizontalmente como expressões e técnicas diversas do fenômeno artístico genericamente considerado. Esta atitude pode ser representada pela declaração de Glenn D. Lowry, director do MoMA de Nova York, na introdução do livro *MoMA Highlights – 350 Works from The Museum of Modern Art*, [1999, reed. 2004 e 2007]:

“THE MUSEUM OF MODERN ART IS PREDICATED ON A RELATIVELY SIMPLE PROPOSITION, THAT THE ART OF OUR TIME – MODERN ART – IS AS VITAL AND IMPORTANT AS THE ART OF THE PAST. A COROLLARY OF THIS PROPOSITION IS THAT THE AESTHETIC AND INTELLECTUAL INTERESTS THAT SHAPE MODERN ART CAN BE SEEN IN MEDIUMS AS DIFFERENT AS PAINTING AND SCULPTURE, FILM AND MEDIA, PHOTOGRAPHY, ARCHITECTURE AND DESIGN, PRINTS AND ILLUSTRATED BOOKS, AND DRAWINGS – THE CURRENT CURATORIAL DEPARTMENTS OF THE MUSEUM.”

Por esta razão, o livro, que apresenta uma selecção de obras maiores das colecções da instituição, publica indistintamente imagens de telas, instalações, esculturas, fotografias, fotogramas de filmes e de vídeos, imagens de maquetas arquitectónicas ou de objectos utilitários oriundos de *designers* significativos, desde cadeiras e helicópteros a automóveis. E os filmes vão desde obras de Vertov, Chaplin e Buster Keaton, até Hawks, Hitchcock e Coppola.

O cinema experimental, por vezes confundido com o de vanguarda, e o cinema produzido pela indústria cultural, independentemente da sua qualidade, foram-se sedimentando, apesar da proximidade pontual entre uns e outros, como ramos divergentes da mesma árvore, e a reflexão que os acompanha sublinha essa divergência: tanto uns e outros, quanto os estudos fílmicos que os têm por objecto, se ignoram soberana e mutuamente. Se excepcionalmente se cruzam num filme, a propósito de uma época, de uma “escola” ou de um autor, a hostilidade concede o fogo-fátuo de uma trégua, porque, por acidente, o regime de castas, ou de *apartheid*, se quebrou.

À margem da indústria cinematográfica e dos seus circuitos de produção, distribuição e exibição, existiu e existe um cinema experimental que deu origem a um amplo domínio de estudos. Quem procure uma iniciação a este universo ganha em entrar nele atra-

vés de um enfoque histórico e compreensivo como o de A. L. Rees (89). Perceberá, então, que está diante de uma tradição extremamente diversificada. Se nela existe um traço comum, é decerto o da “subversão” ou “desconstrução” narrativa.

Autores como Chris Marker (*La jetée*, 1962, entre mais de 30 filmes), Chantal Akerman (*Golden Eighties*, 1986, *Nuit et jour*, 1991, *D'est*, 1993, *Un divan à New York*, 1996, *Sud*, 1999, *La captive*, 2000, *Là-bas*, 2006) ou Derek Jarman (*Caravaggio*, 1986, *War Requiem*, 1989, *The Garden*, 1990, *Wittgenstein*, 1993, *Blue*, 1993) são exemplos de cineastas que trabalham num ambiente de vanguarda e experimental, estendendo o seu campo ao documentário e, por vezes, à videoarte. Mais ligados a esta última e mostrando os seus trabalhos (instalações vídeo, outros) em galerias e museus, encontramos nomes como François Bucher, Jean-Pierre Gorin, Laurent Grasso, Rachel Reupke, Rodney Graham, Clemens von Wedemeyer, David Claerbout, Jordi Colomer, Isaac Julien.

É raro ouvir um vanguardista ou um experimentalista defender que melhor seria acabar com a indústria: mais fácil é ouvi-los dizer que, com o tempo e desde que a militância não abrande (*citoyens, encore un effort...*), a indústria acabará por ser conquistada pela vanguarda, à boa maneira leninista da tomada do poder na superestrutura ideológica do Estado.

Vale a pena acrescentar que a indústria não se confunde com a superestrutura ideológica do Estado, a não ser em situação totalitária (nazismo, fascismo, estalinismo, outras situações equivalentes): “apenas” pode tender a pactuar com ela, como no caso do ainda recente apelo do Pentágono a Hollywood (Outubro de 2001) para que o cinema e o audiovisual estadunidenses fizessem o que lhes fosse possível a favor da “guerra contra o terrorismo”, apelo que foi bem aceite pelos representantes mais significativos dos estúdios<sup>90</sup>.

Mais útil do que tentar acabar com a indústria, é talvez garantir que o que é feito à margem dela subsistirá de modo proliferante, gerando os efeitos culturais que for capaz de gerar — ora parasitando-a, ora afirmando, nos seus circuitos próprios, um conjunto de práticas que criem e alimentem nichos de público.

**45) Figuras do *Multiplot*** – Voltemos à reflexão mais estreita sobre as narrativas cinematográficas. Três décadas depois do ocaso do “homem moderno”, *multiplot* e *plots* multipersonagens proliferam hoje no cinema, deixam de ser “sobretudo europeus” e já ganham óscares da Academia, porque a indústria procura alternativas aos academismos narrativos ossificados (sem, no entanto, se esquecer de analisar as receitas da experiência no mercado). Na televisão, vulgarizados, são a dieta multitudinária de séries e telenovelas. Mas, desde bem antes de ter invadido o domínio da indústria televisiva, o *multiplot* podia definir-se como M. Pfister (op.cit.) definiu as estruturas abertas do drama:



*La Jetée*, Chris Marker, 1962.



*La captive*, Chantal Akerman, 2000.



*Infrastructure*, Rachel Reupke, 2002.



*Arabian Stars*, Jordi Colomer, 2005.



*Fantôme Afrique*, Isaac Julien, 2005.

“A UNIDADE DE *PLOT* QUE OCORRE NA ESTRUTURA FECHADA PODE SER ROMPIDA SE FOR DADA A MESMA IMPORTÂNCIA A UM CERTO NÚMERO DE SEQUÊNCIAS DO *PLOT*, QUE DEIXAM DE SER ‘SEQUÊNCIAS MENORES’ SUBORDINADAS A UM ‘*PLOT* PRINCIPAL’. NESTES CASOS, A ABERTURA ESTRUTURAL CONSISTE EM QUE A HISTÓRIA JÁ NÃO É APRESENTADA COMO UM TODO HIERARQUIZADO E FECHADO, MAS COMO UM CONJUNTO DE SEQUÊNCIAS INDIVIDUAIS RELATIVAMENTE AUTÓNOMAS E ISOLADAS UMAS DAS OUTRAS.”

Por se apresentar como uma estrutura “aberta”, o *multiplot* tornou-se no mais frequente desafio à dinâmica clássica da estrutura “fechada” na narrativa cinematográfica actual. As ligações entre as diferentes histórias de um *multiplot* são por vezes asseguradas metaforicamente (elas são metáforas umas das outras), por uma personagem que as atravessa a todas ou a parte delas (como nos exemplos, já remotos, da segunda metade de *Viaggio in Italia*, de Rossellini, 1953, de *La Dolce Vita*, de Fellini, 1960, ou de *After Hours*, de Scorsese, 1985, que evocam a estrutura episódica da *Odisseia*, de Homero), ou ainda por diversas personagens que atravessam diferentes histórias (como em *Short Cuts*, de Robert Altman, 1993, *Pulp Fiction*, de Tarantino, 1994, *Magnolia*, de Paul Thomas Anderson, 1999, ou *The Hours*, de Stephen Daldry, 2002), personagens estas geralmente ligadas por laços familiares, de vizinhança ou pelo acaso.

*Rekopis znaleziony w Saragoście* (*O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Wojciech J. Has, Polónia, 1965), adaptado do romance homónimo de Jan Potocki, escrito em francês entre 1797 e o início do século XIX, obedece ao princípio das caixas chinesas ou das *matrioskas* russas, gerando uma montagem, potencialmente infinita, de “gavetas” narrativas – histórias dentro das histórias – que se espelham ou remetem circularmente umas para as outras, num clássico exercício de *mise en abyme*. Mas esse mecanismo já inspirava parte das *Mil e Uma Noites*, a começar pelo seu núcleo mais antigo, o *Hazar Afsana*, grande colectânea árabe de contos de origem indiana, persa e bizantina, do século VIII ou X, marcada pelo eterno retorno dos mesmos temas, peripécias e personagens. Estes modelos narrativos não-unilineares exprimem o fascínio que a própria ideia de labirinto exerce tão persistentemente sobre a mente humana, em domínios tão diversos como a literatura ou a arquitectura.

E cada uma das histórias de um *multiplot* pode ainda ser um fragmento de um *plot* completo – num movimento referencial típico da nossa contemporaneidade, que muitas vezes se exprime numa cultura de fragmentos e ruínas. Hoje existe uma forte tendência para conceber, na linearidade ou na hipertextualidade, histórias que são montagens de fragmentos autónomos (isto é: não-metonímicos, não-alusivos) e díspares, propondo-se deste modo uma exasperação da polissemia do que é con-

tado, ou a entrega da construção dos sentidos do que é contado àquele a quem se conta. O mercado das histórias mostrará a que suportes e públicos este exercício mais convém.

O *archplot* plasma-se, porém, facilmente, na estrutura episódica, que é, até, a sua matriz homérica, – como em *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979) e na sua versão *Redux* (2001) – ou na das “histórias paralelas”, como em *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) ou em *Babel* (Iñárritu, 2006), atrás citado, que produz uma narrativa multi-dimensional herdeira da tragédia e do drama.

Dada a aparente saturação da indústria diante de histórias formulaicas, é de esperar que se multipliquem filmes que aliam a experiência do *plot* fechado à do *multiplot*, típica de *Traffic*, do *Crash* de Paul Haggis (2004), ou de *Babel*. Estes dois últimos exemplos exprimem uma tendência forte: as histórias de protagonismo múltiplo associam frequentemente a cada uma das personagens principais um *plot* autónomo destinado (ou não) a convergir com outros, acentuando a tendência para transformar a antiga unilinearidade numa “nova” multilinearidade. O *multiplot* cinematográfico está, assim, intimamente associado à (mais labiríntica) multilinearidade.

Geralmente tido como mais próximo do anti-*plot* tal como o define McKee, apesar da sua forte ligação experimental e “moderna” às narrativas, está o cinema de David Lynch posterior a *Twin Peaks-Fire Walk With Me* (1992), sobretudo *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006). O seu *Inland Empire* (literalmente *Império Interior*), por exemplo, ocupa-se de um filme cujo *script* resulta da reescrita de outro que nunca chegou a ser realizado, porque o casal de actores que desempenhava os papéis principais foi morto durante as filmagens. O *script* original baseava-se num conto cigano de origem polaca sobre um clássico triângulo amoroso que esteve na origem de um duplo homicídio, conto tido como “amaldiçoado”. A rotação contemporânea parece ameaçada pela mesma maldição e talvez o casal de actores principais não lhe sobreviva.

O *script* original contava um episódio polaco da primeira metade do século XX, o *script* reescrito, um episódio idêntico na Hollywood actual. Estamos, assim, diante de um exemplo de *mise en abyme* simples, em que uma história dominante (a actual) duplica outra (a passada), sendo ambas postas *in praesentia* pelo filme que está a ser feito sobre o filme que o não chegou a ser. E a estas duas histórias Lynch sobrepõe um teatrinho hermenêutico cujas personagens são três coelhos (vindos da sua série de oito episódios vídeo *Rabbits*, de 2002) que, ironicamente, representam arquétipos caricaturais de destinos humanos, como fizera Resnais com as cobaias de *Mon oncle d'Amérique*, em 1980: a hipótese de trabalho de Resnais, como a de Lynch, é a de que, por mais que façamos, as nossas paixões levar-nos-ão sempre ao comportamento animal das cobaias cujas alterações de

comportamento podemos “explicar pela ciência”. Além disso, Lynch opta, tipicamente, por subtrair boa parte dos conteúdos “reais” ou imaginados a qualquer ordem diegética, aproximando-se de uma forma de lidar com o tempo, com o “real” e com o imaginado, muito próxima da praticada pelo mesmo Resnais em *L'Année dernière à Marienbad*, de 1961. Eis como um “pós-moderno” americano reencontra o “moderno” europeu mais fiel à revolução narrativa do *nouveau roman* de Robbe-Grillet.

**46) Cinema independente** – Por outros caminhos, novos filmes independentes, com conteúdos próximos da comédia ou do drama, têm testado estilos, ritmos, ideias de *stasis*, novas relações com o tempo dramático no *plot* fechado movido por personagens. Referimos atrás *Last Days*, de Gus Van Sant, por estar longe da *intensified continuity* estudada por Bordwell; mas poderíamos referir também, entre muitos outros, *Sex, Lies, and Videotape*, de S. Soderbergh (1989), *As Good as It Gets*, de James L. Brooks (1997), o já citado *Lost in Translation*, de Sophia Coppola (2003), *Closer*, de Mike Nichols (2004), *Sideways*, de Alexander Payne (2004), ou *Breaking and Entering*, de Anthony Minghella (2006).

Outros exemplos dão testemunho da vontade de testar meios narrativos situados a diferentes distâncias da estrutura clássica do *closed plot*: como *Empire Falls*, (Fred Schepisi, 2005), produzido para televisão em dois episódios (total 240 minutos) pela HBO por influência de Paul Newman, e adaptado por Richard Russo do seu romance homónimo, que em 2001 ganhara um Pulitzer. Ou como, noutros registos, *The Sweet Hereafter* (Atom Egoyan, 1997, adaptado da novela de Russell Banks), *Black Friday* (Anurag Kashyap, 2004), *Heaven* (Tom Tykwer, 2002, escrito por Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz), ou *Manderlay* (Lars von Trier, 2005).

**47) Exposição sem desenlace** – No seio do cinema independente, existe outra tendência, representada por filmes como *The Station Agent*, de Thomas McCarthy (2003), *Half Nelson*, de Ryan Fleck (2006) ou *Paranoid Park*, de Gus Van Sant (2007), onde se gera uma situação problemática para as personagens principais mas que, deliberadamente, não é resolvida, deixando o espectador na necessidade de especular sobre o futuro dessa situação para além do fim da história – num clássico exercício de “final aberto”. Por outras palavras, nestes casos tratou-se de desenvolver a exposição até que os conteúdos do problema se tornem explícitos, privando-a deliberadamente de desenlace.

Este modelo da história irresolvida ou irresolúvel, próximo de muitos dos contos de Raymond Carver e de parte do cinema de Jim Jarmush, é um clássico de certa modernidade, regressada à *tranche de vie*, à ausência de fechamento do *plot* e que evoca um *design* frequente da dramaturgia brechtiana, mas herdando igualmente de

uma forma narrativa que remonta a Heródoto quanto à preferência por não fornecer explicações que acentuem a causalidade interna dos acontecimentos do enredo.

Assim, para além da construção do *plot* lidar com as situações criadas como irresolúveis, essa construção gera objectos narrativos relativamente enigmáticos; ouça-se o que diz Fleck sobre o trabalho que fez com Anna Boden (co-autora do *script* e co-montadora do filme) em *Half Nelson*:

“WE WERE ALWAYS VERY CAREFUL NOT TO EXPLAIN TOO MUCH. THAT WAS ONE OF THE THINGS WE WANTED TO DO WITH THE MOVIE, OR NOT DO WITH THE MOVIE, IS OVER-EXPLAIN ANYTHING. I DON’T THINK IT’S UNSATISFYING; I THINK IT’S JUST SORT OF THE MYSTERY OF THE WORLD OF THE MOVIE.”

Estão neste caso numerosos exemplos do cinema independente norte-americano, cujo principal fórum tem sido o *Sundance Festival* de Utah, que por sua vez deu origem a uma *ágora* crítica relevante. Estes filmes exercitam estratégias de evitação do itinerário narrativo representado pela saga arquetipal, pela jornada mítica do herói ou pelo monomito, apostando mais na relevância das situações criadas e que se exprime cena a cena, do que na progressão do *design* geral da história em direcção a um final. Além disso, também se afastam do *main stream* narrativo da indústria pela gramática, pelo ritmo e pelo estilo.

É impossível não associar tais exercícios à matriz representada por John Cassavetes e por filmes como *Shadows* (1959), *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *A Woman Under the Influence* (1974) e *Opening Night* (1977), marcos influentes na relação entre cinema e teatro, no cinema pobre, na margem de improviso autorizado aos actores em cada cena e pelo *flirt* com o *cinéma vérité* e com a *nouvelle vague*.

**48) Cinema e interculturalidade** – O cinema revelou desde muito cedo apetência pelos temas relacionados com o contacto entre povos, raças, culturas e civilizações diversas, ora ocupando-se deles para explorar o estranho e o exótico numa perspectiva xenófoba e racista, ora abordando-os numa atitude “compreensiva”, menos preconceituosa e estereotipada. Encontramos esta apetência em *Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages* (D.W. Griffith, 1916) como em parte da filmografia de David Lean, designadamente *Lawrence of Arabia* (1962), *Ryan's Daughter* (1970) ou *A Passage to India* (1984), passando pela adaptação de *Romeu e Julieta* às lutas de *gangs* jovens em zonas pobres de grandes cidades cosmopolitas, como em *West Side Story* (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961), entre inúmeros outros exemplos. Nos EUA, subsistiu durante décadas uma cinematografia de segunda linha feita especialmente para públicos afro-americanos. Em matéria de relações entre raças e culturas, bem como em matéria de géneros (as relações masculino-

feminino), o balanço do cinema enquanto indústria cultural é complexo, controverso e contraditório – pense-se na simplificação redutora do estereótipo do “índio” no *Western* americano.

Sem representar propriamente uma “nova tendência” no cinema contemporâneo, multiplicam-se hoje, por exemplo em França, exemplos de filmes  *beur* (realizados por migrantes de segunda ou terceira geração, de origem predominantemente magrebina, mas não só), interessantes porque correspondem a uma nova acentuação do tema da multiculturalidade ou do interface entre culturas, grupos étnicos, identidades de raiz diversa e sua expressão social na cinematografia actual.

Este tema – o da descoberta, muitas vezes conflitual, do “Outro” e do “Diferente” – está já presente na filmografia de um Fassbinder (desde o já citado *Liebe ist kälter als der Tod – O amor é mais frio que a morte*, 1968), e vem estando na de um Jim Jarmush (*Mystery Train*, 1989, *Dead Man*, 1995, ou *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999), não se limitando, portanto, ao cinema  *beur* francês ou francófono. Mas adquire hoje mais expressão em filmes como *La haine* (Mathieu Kassovitz, 1995) ou *La graine et le mulet* (Abdellatif Kechiche, 2007), onde a problemática das *banlieues* dos HLM, ou da vida em cidades satélites, adquire contornos raciais, sociais, linguísticos, outros, que põem em evidência a desigualdade e a ausência de futuro vivida nos quartos mundos contemporâneos.

Num artigo (“*The Clash of Civilizations at the End of History*”) sobre *Children of Men*, de Alfonso Cuarón (2006), Slavoj Žižek descreve nos seguintes termos a relação do homem actual com os outros – comparando esse homem actual com o “Último Homem” sobre o qual escreveu Nietzsche:

“THE LAST MAN DOESN’T WANT HIS DAYDREAMING DISTURBED – THIS IS WHY HARASSMENT IS A KEY WORD IN HIS MENTAL UNIVERSE. AT ITS MOST ELEMENTARY, THE TERM DESIGNATES BRUTAL FACTS OF RAPE, BEATING, AND OTHER MODES OF SOCIAL VIOLENCE WHICH, OF COURSE, SHOULD BE RUTHLESSLY CONDEMNED. HOWEVER, IN THE PREDOMINANT USE, THIS ELEMENTARY MEANING IMPERCEPTIBLY SLIPS INTO THE CONDEMNATION OF ANY EXCESSIVE PROXIMITY OF ANOTHER REAL HUMAN BEING, WITH HIS OR HER DESIRES, FEARS AND PLEASURES. TWO TOPICS DETERMINE TODAY’S LIBERAL TOLERANT ATTITUDE TOWARDS OTHERS: THE RESPECT OF OTHERNESS, OPENNESS TOWARDS IT, AND THE OBSSIVE FEAR OF HARASSMENT. THE OTHER IS OK INsofar AS HIS PRESENCE IS NOT INTRUSIVE, INsofar AS THE OTHER IS NOT REALLY OTHER. TOLERANCE COINCIDES WITH ITS OPPOSITE: MY DUTY TO BE TOLERANT TOWARDS THE OTHER EFFECTIVELY MEANS THAT I SHOULD NOT GET TOO CLOSE TO HIM, NOT TO INTRUDE INTO HIS / HER SPACE – IN SHORT, THAT I SHOULD RESPECT HIS / HER INTOLERANCE TOWARDS MY OVER-PROXIMITY. THIS IS WHAT IS MORE AND MORE EMERGING AS THE CENTRAL HUMAN RIGHT IN

OUR SOCIETY: THE RIGHT NOT TO BE HARASSED, I.E., TO BE KEPT AT A SAFE DISTANCE FROM THE OTHERS.”

E, mais adiante, conclui Zizek, em torno da centralidade do assédio, do medo e da vitimização na vida e na cultura ocidental contemporânea:

“TODAY’S PREDOMINANT MODE OF POLITICS IS A POLITICS OF FEAR, A DEFENSE AGAINST POTENTIAL VICTIMIZATION OR HARASSMENT: FEAR OF IMMIGRANTS, FEAR OF CRIME, FEAR OF GODLESS SEXUAL DEPRAVITY, FEAR OF THE EXCESSIVE STATE ITSELF (WITH TOO HIGH TAXATION), FEAR OF ECOLOGICAL CATASTROPHIES, FEAR OF HARASSMENT (WHICH IS WHY POLITICAL CORRECTNESS IS THE EXEMPLARY LIBERAL FORM OF THE POLITICS OF FEAR). SUCH A POLITICS ALWAYS RELIES ON THE FRIGHTENING RALLYING OF FRIGHTENED MEN. THE BIG EVENT IN EUROPE IN THE EARLY 2006 WAS THAT THE ANTI-IMMIGRATION POLITICS “WENT MAINSTREAM”: THEY FINALLY CUT THE UMBILICAL LINK THAT CONNECTED THEM TO THE FAR RIGHT FRINGE PARTIES. FROM FRANCE TO GERMANY, FROM AUSTRIA TO HOLLAND, IN THE NEW SPIRIT OF PRIDE AT ONE’S CULTURAL AND HISTORICAL IDENTITY, THE MAIN PARTIES NOW FIND IT ACCEPTABLE TO STRESS THAT THE IMMIGRANTS ARE GUESTS WHO HAVE TO ACCOMMODATE THEMSELVES TO THE CULTURAL VALUES THAT DEFINE THE HOST SOCIETY – IT IS OUR COUNTRY, LOVE IT OR LEAVE IT.”

Mas o “outro” e o “diferente” também fornecem à indústria cinematográfica, como sempre sucedeu, novas oportunidades de negócios no mundo multicultural tornado dominante: na cinematografia *mainstream* dos EUA, por exemplo, multiplicam-se os *remakes* de gêneros tipicamente estrangeiros, por exemplo de filmes “de fantasmas” e “de horror” da tradição japonesa, cujas histórias são canibalizadas para serem transcritas em versões aculturadas (supressão de certas componentes, modificação ou adição de outras).

O fenômeno está longe de ser inédito em Hollywood: trata-se de adquirir os direitos de histórias/filmes previamente testados, com êxito, em mercados nacionais, retrabalhando-os para adquirirem o sabor internacional de produtos *globe trotters* para exportação. Com uma consequência perversa, típica resultante da hegemonia estadunidense na distribuição audiovisual: temas e histórias oriundas de culturas nacionais regressam, americanizadas, aos públicos dessas mesmas culturas, por vezes registrando, localmente, maior êxito de bilheteira do que o dos produtos originais.

**49) Cinema e modernidade literária** – Há um problema específico que muitas vezes dificulta a relação entre o cinema e muitas das principais obras da modernidade literária. Numerosos textos de Henry James, Proust, Kafka, Joyce, V. Woolf, Faulkner,

Musil, Yourcenar, etc., resistem à adaptação cinematográfica porque vivem radicalmente na palavra escrita polissémica, introspectiva, descritiva e digressiva, e porque fundem, num mesmo fluxo – por exemplo no celebrado *stream of consciousness* – registos discursivos e narrativos heterogéneos e inconvertíveis, que não se deixam reduzir à remediatização – no sentido que lhe deram Bolter e Grusin (91). A questão da irredutibilidade do *medium* de origem de uma obra é, em muitos casos, decisiva, associando-se ao problema mais geral da passagem do discurso literário ao discurso fílmico tal como o aborda Gaudreault (92). Se é tão decepcionante tentar “adaptar” *À la recherche du temps perdu* e *Ulysses*, é porque não se está diante de *stories* que privilegiem séries de acontecimentos visíveis, isto é, cinematograficamente narráveis como “montagens de atracções”, como diria Eisenstein.

Tome-se *O Mar*, de John Banville, 2005: o romance quase não tem enredo (é *plotless*) e a “acção” reduz-se a uma mão cheia de memórias do vivido – férias de infância e morte, por doença, da mulher do narrador. Ao longo de todo o século XX, uma grande parte da literatura fugiu aos modelos narrativos do romance do século XIX. É possível, no entanto, usar cinematograficamente fragmentos narrativos autónomos de todas estas obras, ou aludir fragmentariamente a elas – a importância do fragmento autónomo na cultura contemporânea cresce, desde Novalis, com os modernos, como sinal de emancipação face à narrativa clássica.

Se ninguém defende, talvez, que a *Iliada* de Homero e a *Eneida* de Virgílio foram substituídas pelo *Troy* de Wolfgang Petersen (2004), também não se dirá que *Le temps retrouvé* de Raoul Ruiz (1998) equivale ao livro homónimo de *À la recherche*, ou *Lo Straniero* de Visconti (1967) a *L'Étranger* de Camus. Por outro lado, pode-se cinematizar um poema de Mallarmé como Marguerite Duras fez com romances seus. Mas esse cinema ou é não-narrativo, e se adapta melhor a curtas metragens, ou então as suas imagens são meras ilustrações do texto dito por uma *voice over* ou por actores-debitadores-de-palavras – numa *remediatização* do gosto do século XIX pelos romances ilustrados. É facto que hoje procuramos certos ilustradores do século XIX pelas imagens que criaram – Gustave Doré para a *Bíblia* e para *D. Quixote*, John Tenniel para a *Alice* de Lewis Carroll, vários para as novelas de Jules Verne – e que muitos não esquecemos o que de inestimável lhes devemos em matéria de educação gráfica e de mundos desenhados. Mas poucos revemos as imagens de Duras sem o texto que elas, sobretudo, ilustravam.

Tal não significa que não subsista hoje um “cinema não-narrativo”: ele existe, geralmente definido como “experimental”, e sobretudo em pequenos formatos, muitas vezes como parte do “cinema narrativo”. A atenção aos fragmentos não-narrativos tende hoje, de novo, a adquirir uma importância comparável à do *multiplot*.

Finalmente, cineastas como J.-L. Godard e dramaturgos como Heiner Müller praticaram canibalizações brechtianas da literatura, privilegiando, em nome da intertextua-

lidade, o plágio, a não identificação de citações e a livre distorção destas. Veja-se o que diz sobre o segundo Florence Baillet<sup>93</sup>, e que se aplica igualmente ao primeiro:

“MAIS DO QUE ‘INSPIRADO’, O AUTOR ASSEMELHA-SE AO ENGENHEIRO OU AO ARTESÃO E PROCEDE A ‘MONTAGENS’, ‘RECICLANDO’ ‘MATERIAIS’ [...]. MÜLLER NEM SEMPRE IDENTIFICA EXPLICITAMENTE O QUE CITA OU TOMA DE EMPRÉSTIMO: A SUA OBRA É UM FILÃO PARA O ESPECIALISTA DESEJOSO DE MOSTRAR A SUA ERUDIÇÃO. O AUTOR [...] APRECIA CONFUNDIR: A FIGURA DO AUTOR É, NÃO SÓ PLURAL DEVIDO À MULTIPLICIDADE DE CITAÇÕES, MAS TAMBÉM DIFICILMENTE IDENTIFICÁVEL [...]. MÜLLER SEGUE BRECHT, QUE DEFENDIA O DESRESPEITO DOS CLÁSSICOS, AO RECUSAR A IDEIA DE ‘PROPRIEDADE’ NO CAMPO LITERÁRIO E DIVERTINDO-SE A PLAGIAR. APAGANDO O AUTOR [...], MÜLLER EVITA O DISCURSO AUTORITÁRIO, PRONUNCIADO DE ALTO E QUE NÃO OFERECE SENÃO UM PONTO DE VISTA, UMA ‘VERDADE’ AO LEITOR. ELE ESTÁ PRÓXIMO DOS ESTRUTURALISTAS E PÓS-ESTRUTURALISTAS FRANCESES, EM GUERRA CONTRA TUDO O QUE ‘FAZ’ O PODER, MESMO NUM TEXTO. ÁLTHUSSER, CUJA VIDA E OBRA MÜLLER APRECIOU, INSISTIRA NA ANONIMIA DA PRODUÇÃO LITERÁRIA NA IDADE MÉDIA. A RICA INTERTEXTUALIDADE MÜLLERIANA BEBE DA MESMA FONTE.”

Escusado será, talvez, lembrar que Barthes e Michel Foucault tinham teorizado a “morte do autor” desde meados dos anos 60.

**50) Cinema e hipertexto** – Desde o início dos anos 90, o cinema e as narrativas em geral convivem com a nova experimentação audiovisual interactiva, onde, seja em forma de hipertexto, seja em formas cinemáticas nele inspiradas, predominam a multilinearidade, a deriva, a digressão, o fragmento narrativo e a ausência de “fechamento” (*closure*). Na prática, estes conteúdos, cujo habitat é o mais poderoso dispositivo comunicador/mediador actual (o computador pessoal), têm gerado, para o mercado, mais jogos do que narrativas, sendo que, entre uns e outras, existem diferenças maiores, embora também proximidades menores: uma coisa é o desempenho performativo num simulador de voo, por exemplo, outra é a narrativa desse voo, embora o ponto de vista do jogador seja integrável nessa narrativa, como o cinema sabe desde tão cedo.

A maioria desses jogos (gerados a partir da ideia de imersão do jogador num labirinto virtual) centra a acção no jogador-protagonista e desenvolve uma rede de situações hostis, nos melhores casos constituídas, ou apoiadas, por micro-narrativas ou por historiormorfemas concebidos como peças de um *puzzle* que o jogador nunca chega a conhecer. O jogador tem de enfrentar e vencer essa rede labiríntica de

hostilizações virtuais, ora aleatórias ou a-causais, ora decorrentes do seu comportamento em jogo (sempre condicionado por um mecanismo de estímulo-resposta), escalando sucessivos níveis de competência até se tornar num émulo simulado de *Conan, o invencível*. Este tipo de jogos (*GTA San Andreas, Runescape*, centenas de outros) expandiu vertiginosamente o seu mercado em públicos de púberes, adolescentes, jovens. Não se estranhou que, no termo de um ciclo relativamente curto, o volume de negócios dos jogos de computador ultrapassasse, na economia global, o do cinema. Mas, apesar da ideologia libertária que os promove em nome da interactividade (e da co-autoria do jogador), estes jogos confinaram o jogador à posição de Rambo hiperactivo, prisioneiro de uma cega e competitiva progressão de objectivos, em negação total do que a multilinearidade “filosófica”, no seu auto-fascinado ideolecto, prometia.

Coisa bem diversa poderia ser a continuidade da experiência hipertextual, e da cinemática nela inspirada, iniciada com a década de 90 mas que perdeu quase todo o seu terreno inicial a favor dos jogos, ou se tornou parte de instalações só visíveis em galerias de arte, ou em salas experimentais adaptadas a plataformas multisuportes. Se essa experiência sobreviver (no mercado real, e não apenas conceptualmente, ou na estreita azinhaga que vai do *school lab* à *art house*), a sua pressão sobre o cinema poderá manter-se, e o anti-plot labiríntico que a anima (na tradição de *El jardín de senderos que se bifurcan*, de J. L. Borges, 1941) influenciará o cinema que mais reflecte sobre as suas potencialidades narrativas.

De momento, porém, a sua relação com o *archplot* e o *closed plot* é a mesma que existe entre “cinema europeu” e “americano”: eles são o seu “Grande Outro” que gera, sobretudo, ressentimento – a não-linearidade e o anti-plot desenvolvem, já não contra o *archplot*, mas contra o *plot* em geral, incluindo o *multiplot*, uma guerra de baixa intensidade que se traduz numa trovoada de sermões ao serviço de uma cruzada.

A aliança entre as ideias de jogo e de interactividade criou uma anti-gramática narrativa tão clássica e normativa quanto as gramáticas narrativas estabilizadas, e gerou padrões comerciais tão poderosos quanto os da indústria audiovisual que a precedeu, e esse fenómeno estendeu-se ao hipertexto. Ora, é “normal” que tal tenha sucedido: as vanguardas tornam-se facilmente sistemas de convenções tão fortes como as formas que combatem, e tendem a instalar muito rapidamente o seu próprio classicismo, provocando, assim, o salto em frente reformador para novas vanguardas que passam a combater aquelas mesmas de que nasceram, num entendimento de *looping* que a recepção cedo faz por ignorar.

**51) Intermedialidade** – O cinema mais marginal à indústria (e que estende a sua experiência até à videoarte) tende, hoje, a ser visto como parte de uma interme-

dialidade (relação entre *media*) quer conceptual, quer prática, que o absorve como o papel mata-borrão absorve a tinta. Essa intermedialidade revela-se em diversas dimensões, que podemos talvez, num vocabulário deliberadamente selvagem, esboçar do seguinte modo:

*Uma dimensão nomádica* – A intermedialidade, a prática de *mixed media* e de *cross media* (vulgarizadas pelas artes plásticas) e a relação inter-artes inspiram parte da criação contemporânea no domínio do espectáculo cénico, do cinema e do vídeo, do teatro e da dança. Numerosas experiências actuais propõem-nos, em forma de instalações ou de *performances* que herdaram as suas práticas, conteúdos remediados em confluência, ou vagueando num nomadismo desejado entre teatro, cinema, vídeo, por vezes pintura e música, escultura e arquitectura.

*Uma dimensão “InterTrans”* – O simples exercício de pôr frente-a-frente (ou em coabitação, ou sobreposição), no mesmo espaço e no mesmo tempo, um ou mais fragmentos de teatro, um *diseur* de poemas, uma *animation de tableau*, uma sucessão de imagens fixas vindas da pintura ou da fotografia, uma ou mais projecções cinematográficas, segmentos vídeo, um par que dança, e de conceber para essa co-presença (ou essa presença multitudinária) uma banda sonora e um regime de iluminação, atmosferizando-a, exprime essa vontade de convergência trans-suportes, algo de equivalente, nas artes, ao que a reflexão em ciências humanas se habituou a chamar investigação interdisciplinar e, por vezes, transdisciplinar (atenção, não confundir com o “espectáculo total” wagneriano e seus epígonos).

*Uma dimensão saturada* – Dois traços desta tendência, tipicamente tardo-moderna e cosmopolita, são o seu eclectismo e sincretismo, que aparecem particularmente bem adaptados à percepção saturada, e caótica, da multidão de experiências do quotidiano urbano, como já Benjamin anotou em 1936, ligando-a à *Erlebnis*. O carácter exaurido da percepção saturada é um dos sintomas mais claros da hiper-exposição aos *media*, ao real complexo e à ausência de sentido da vida enquanto fenómeno exaustivo. A experiência cultural tardo-moderna é a fruição de formas e conteúdos saturados, cuja entropia passou a tender para o seu máximo; no cinema, esse modo de fruição e essa entropia têm, por exemplo, o rosto do *Prospero's Books* (Peter Greenaway, 1991). Outro traço é o desejo de proporcionar ao “público” (visitante, espectador, jogador, participante?) uma experiência imersiva forte, a imersão num “mundo” próximo do de certos jogos de computador, envólucro bastante para subsumir a totalidade da sua actividade perceptiva. A esta imersão junta-se a intensidade que lhe é própria, e que é mais um traço marcante da intermedialidade nas artes. O “público”, no sentido que lhe demos atrás, é, então, virtualmente, e independentemente da sua idade, o garoto que, ávido de experiência intensa, só alcança ouvindo o concerto, sentado na relva, a dois metros do amplificador que o transporta para outro mundo.

*Uma dimensão cifrada* – Hoje como ontem, mas noutras formas e noutros conteúdos, a coisa artística (sobre a qual os curadores, impotentes, sabem cada vez menos, entregando-se nas mãos da intencionalidade da autoria), é o objecto comunicacional mais deliberadamente cifrado, mas cuja cifra não é inteiramente conhecida nem do seu autor, a quem, no entanto, se continuam a pedir, por costume inútil, decifrações: “Que quis você dizer com?...”. Este hábito remete o autor para a posição do *expert* charadista a quem, ao fim de algum tempo de jogo, é exigível a chave da charada. Essa chave, porém, está estilhaçada, é um labirinto de motivações: ele só pode descrever a parte que dela conhece – a parte de que tem consciência e sobre a qual é possível expressar-se (v. adiante, a propósito dos públicos-alvo, os preconceitos românticos sobre o criador).



## Parte V

### Dois estudos de casos

DE COMO *MATRIX*, DOS IRMÃOS WACHOWSKY, E A HERANÇA DE TRUFFAUT  
NOS REVELAM DOIS TIPOS DE LIGAÇÃO ÀS HISTÓRIAS

**52) A curiosa recepção da distopia *Matrix*** – No *main stream* da indústria cinematográfica, a narrativa predilecta continua a ser a do mito sacrificial (de gênese religiosa), sustentado pelo princípio de realidade, em oposição ao mito hedonista, (de gênese pagã), sustentado pelo princípio de prazer. Um caso curioso de recepção que o confirma é o da trilogia *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003), realizada pelos irmãos Wachowski, que suscitou um interesse inabitual de filósofos, semiólogos e antropólogos das religiões, para além de um fenómeno mais cultural de *matrixmania* traduzido em blogues de discussão, sites de fãs, polémicas hermenêuticas, etc.

A trilogia evoca irresistivelmente outras distopias literárias e filmicas, desde o *Admirável Mundo Novo* de Huxley ao *Neuromancer* de William Gibson, e desde *Metropolis* de Fritz Lang a *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002). Concebida na encruzilhada entre a ficção científica e o fantástico, flirtando com uma estética de *videogame* e de *computergame* e portadora de efeitos especiais inovadores (designadamente o *bullet time*), deu origem a uma bibliografia específica sobre as relações entre filosofia e cinema como já não se via há duas décadas (tome-se como exemplo dessa bibliografia o livro *Matrix, machine philosophique*, de Alain Badiou, Thomas Benatouil, Elie During, Patrice Maniglier, David Rabouin e Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses, 2003)<sup>94</sup>. Tal interesse é tanto mais inusitado quanto *Matrix* é, antes de mais, um *blockbuster* hollywoodiano, descrito pela sua produtora, a Warner Bros, como um

*thriller* de acção que dá grande relevo às artes marciais, do *kung-fu* e do *jijutsu* ao *aikido* e ao *karate*, cujo primeiro público-alvo é o dos “*teens-ado*” (10–20 anos, adolescentes...) e cujo estilo herda assumidamente o da *pulp fiction* (super-heróis do cinema e televisão, da banda desenhada e afins).

O seu tema central é a interactividade entre uma realidade construída em computador – a *Matrix* – para que a humanidade nela viva adormecida, e o real distópico, onde a mesma humanidade, cativa, serve de fonte de energia para as máquinas de um universo pós-apocalíptico. Essa interactividade é o modo como corpo e mente humanos navegam na passagem entre os dois mundos, tornando-se bioveículos capazes de ultrapassar limiares estanques entre o real e o seu duplo virtual. Deste modo, a trilogia herda igualmente da Alice capaz de atravessar o espelho, como das viagens no tempo, como das histórias sobre universos paralelos (e sobre os dispositivos de circulação entre eles).

*Matrix* repõe, assim, uma das clássicas hipóteses do idealismo filosófico: Não será o real senão uma ficção? O Mundo é Sonho? É essa a premissa da história: o mundo em que vivemos é a ilusória caverna platónica, e o mundo real – o “deserto do real” (Slavoj Žizek) – é o das máquinas. Ambos os territórios são perigosos, e entre eles há uma série de *gatekeepers*, trânsfugas, agentes duplos, que gerem territórios feudais e alimentam outros tantos sub-*plots*. Para reconhecermos o embuste da *Matrix*, teremos de despertar. E esse despertar envolve escolher entre a pílula vermelha e a pílula azul: a primeira revelar-nos-á o caminho da verdade, a segunda reconduzir-nos-á ao sono na *Matrix*.

Um protagonista (o Eleito, o Escolhido, o Desperto, o Acordado, o Salvador...), eclecticamente concebido a partir de traços parciais do messianismo cristão, do pensamento gnóstico, budista e taoista, preferirá a “pílula vermelha” e associar-se-á a um foco de resistência (que vive no real distópico, em guerrilha permanente contra as máquinas, e faz contínuas incursões na *Matrix*, onde enfrenta os agentes destas), para libertar a humanidade.

Este protagonista é iniciado por um mestre-mentor e uma guerreira-amante, e transformar-se-á em guerreiro sagrado dotado de super-poderes, apto a combater um arqui-inimigo (o agente das máquinas encarregado da luta anti-vírus – os humanos livres são tidos pelas máquinas como vírus à solta na *Matrix*). Questão marginal apenas aflorada: e quererá a humanidade ser salva? Não preferirá viver no seu anestesiado embuste homeostático?

O *design* crístico da missão do protagonista dirige linearmente fábula e peripécias para um desfecho de vitória sacrificial e de redenção através da morte. A iniciação ao conhecimento é sobretudo gnóstica (no que toca à natureza dos exercícios de ascese e distanciação em relação à *Matrix*), búdica (no que toca à aprendizagem do relacionamento da consciência com a *Matrix* e o real) e taoista (no que toca

à aprendizagem, pelo corpo, das artes marciais). Sobrepostos a estes sincretismos, os nomes das numerosas personagens, o nome da nave-base dos rebeldes, inscrições diversas, atulham a história de alusões cifradas, quer à Bíblia, quer à mitologia grega e outras, num labirinto nominalista (que os fãs decifram): Neo, Morpheus, Trinity, o Oráculo, Seraph, Cypher, o Merovíngio, Perséfone, Nebuchadnezzar...

De acordo com o *design* crístico da fábula, os rebeldes da nave-base parecem apóstolos ou seus *ersatz* reciclados: Morpheus tem tanto de Pedro como de João Baptista, Trinity evoca Maria Madalena, Cypher é Judas. A alegoria da caverna, e a identificação do protagonista com o prisioneiro que dela se escapa (ou dela é evacuado), convidam a definir *Matrix* como uma “saga de *kung-fu* na caverna de Platão”, o que foi feito, quer com ironia, quer sem ela.

Mas o que há de estimulante no fenómeno *Matrix* é a circunstância, hoje rara, de um filme, ou filmes, terem, de novo, provocado a reflexão e o discurso de parte do mundo “intelectual” e da filosofia sobre os seus conteúdos. O que revela que a relação entre cinema e pensamento pode não ter morrido ou não estar condenada à extinção, como pareceu maioritariamente ao longo dos anos 80 e 90 do século XX. A trilogia dos Wachowski não foi recebida como obra-prima pela cinefilia internacional. Mas, surgida no final dos anos 90 e nos primeiros momentos do século XXI, ela representou, para certa fileira filosófica, o ponto de chegada ficcional a uma torsão da metafísica herdada: diante da importância crescente da realidade virtual, a metafísica já não envolveria transcendência, ou a transcendência ocupar-se-ia, “agora”, do real, e da floresta de itens que a realidade virtual acrescentou às suas definições.

Sem menosprezo pelos seus efeitos especiais e pela estética de *videogame* e de *computergame* (decerto eficazes junto do seu público-alvo), foi o facto de *Matrix* configurar uma charada, um enigma complexo, saturado de referências fragmentárias a sagas, mitos, itinerários, figuras e episódios arquetipais – ou seja: foi a alusão a um vasto corpo de arqui-narrativas – que, aliada a um estilo epocal e a ícones testados pela *pop culture* dos *teens-ado* (*Superman*, *Terminator*), trouxe a trilogia à recepção que a transfigurou.

**53) Truffaut irmão de Xerazade**<sup>95</sup> – Entre os amantes da *nouvelle vague* francesa, há uma querela (a querela “Truffaut ou Godard?”) que ajuda a compreender as relações instrumentais e possíveis entre determinado veio literário e determinado cinema narrativo.

François Truffaut foi um *storyteller* compulsivo, fiel à linhagem da Xerazade das *Mil e uma noites*: também ele contava histórias para estar vivo. Se não as contava ele, dava a outros a possibilidade de as contarem, como fez na sua produtora *Les films du Carrosse*. Este traço, que o liga, antes de mais, à tradição de um cinema narrativo e aos clássicos americanos – que ele ajudou a apresentar à Europa – mas também

a Jean Vigo, Renoir e Rossellini, ajuda a estabelecer o diferendo, legível sobretudo depois de 1968, entre ele e Jean-Luc Godard: Truffaut nunca quis abdicar de um cinema de autor que cultivasse uma relação forte com os seus públicos (dois objetivos que, mais tarde, se dissociaram, precipitando uma crise persistente do cinema “europeu”); Godard tornou-se num cineasta “de vanguarda” e durante anos voltou as costas aos públicos (embora ao mesmo desejando não o perder), praticando um cinema equivalente ao ensaio auto-reflexivo.

Seria interessante analisar porque é que as vanguardas do século XX estiveram ligadas a certa ideia do “fim da História”, à angústia da “última obra” (o último quadro, a última sinfonia, o último filme) e por que não sobreviveram ao declínio das ideologias e das militâncias. Mas seria igualmente interessante perceber como parte do cinema de vanguarda, ou experimental, se recusou persistentemente a quebrar o elo com as narrativas, como em grande parte da obra de Alain Resnais (*L'année dernière à Marienbad*, 1961, *Muriel*, 1963, *Mon oncle d'Amérique*, 1980, *Smoking - No smoking*, 1992).

Tornou-se um lugar-comum ver Truffaut como um amável herdeiro de uma tradição que cultiva o *plot* e Godard como um fazedor de rupturas e desconstrutor da narrativa, brechtiano e militante. Vimos atrás que a separação entre estilo visual e lógica narrativa é uma das características mais fortes do cinema “moderno”. Mas Truffaut emerge, talvez, no cinema “moderno”, como o cineasta que obstinadamente se recusou a separar essas duas *technê* do cinema que sempre se cruzaram ao longo da sua história – a narrativa e a estilística. Para ele era, até, do encontro de ambas que emerge a *poiesis* cinematográfica.

Ainda hoje, Truffaut e Godard são percebidos como dois pólos divergentes da *nouvelle vague*, embora irmãos na sua origem – a geração crítica dos *Cahiers du Cinéma* da segunda metade dos anos 50, saturada do convencional cinema de estúdio e das adaptações da “grande literatura”, fascinada pelo surgimento de dispositivos de filmagem mais leves e portáteis, e desejosa de um cinema da rua e do quotidiano. Como o próprio Godard disse: “a *nouvelle vague* redefine as relações entre realidade e ficção”.

Ora, foi Truffaut quem primeiro criticou o “realismo psicológico” da geração anterior, a de Autant-Lara, Jean Delannoy, René Clément, Yves Allégret, Marcel Pagliero, no seu célebre artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, de Janeiro de 1954 (n.º 31 dos *Cahiers*). E que promoveu, contra eles, Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt.

Vale a pena recordar que *Les 400 coups*, primeira longa-metragem de Truffaut, foi filmado em 1959, e que foi ele quem cedeu a Godard, no mesmo ano, um *treatment* de *À bout de souffle* – dois êxitos fulgurantes que consagraram prematuramente os seus autores. Diz-se que, depois do relativo fracasso de *Tirez sur le pianiste*, também iniciado em 1959, Truffaut se tornou “prudente” enquanto

produtor – ele que co-financiou, produziu ou co-produziu *Paris nous appartient* de Jacques Rivette, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* de Godard, *L'enfance nue* de Maurice Pialat e *Ma nuit chez Maud* de Eric Rohmer, entre outros. Estranha prudência...

**54) Entre os livros e os *faits divers*** – A paixão pelas histórias atravessa toda a filmografia de Truffaut: quando não era ele que as escrevia, geralmente a meias ou em grupo de co-argumentistas, ia buscá-las a autores que “descobria” e que adaptava ao cinema: *Tirez sur le pianiste* (1960) foi adaptado de *Down There*, de David Goodis; *Jules et Jim* (1962) e *Les deux anglaises et le continent* (1971) de romances de Henri-Pierre Roché; *Fahrenheit 451* (1966), de Ray Bradbury; *La mariée était en noir* (1967) e *La Sirène du Mississipi* (1968), de Cornell Woolrich (William Irish); *Une belle fille comme moi* (1972), de Henry Farel; *La chambre verte* (1978), de três novelas de Henry James (*O altar dos mortos*, *Os amigos dos amigos* e *A fera na selva*); *Vivement dimanche!* (1983), de Charles Williams.

Esta reconversão persistente de uma literatura “menor” (policiais, *thrillers*, ficção científica) em cinema, tendo como pano de fundo o “altar a Balzac” de *Les 400 coups*, exprime a convicção de que existe uma literatura mais filmica do que outras, e a ligação de Truffaut aos livros em geral, consagrada em *Fahrenheit* mas mil vezes aludida de passagem: em *L'Homme qui aimait les femmes* (1977), pernas femininas circulam diante de filas de livros, sintetizando uma dupla atracção: pelas mulheres – que tantas vezes são o motor da acção dos seus filmes – mas pelas mulheres contadas pelos livros, pela ficção.

Truffaut também trabalhou com memórias científicas, como em *L'enfant sauvage* (1969), baseado num relatório clínico sobre um caso real; com escritos íntimos, como em *L'histoire d'Adèle H* (1975), baseado no diário de Adèle, filha de Victor Hugo; ou recolhendo e canibalizando documentos heteróclitos, como para *Le dernier métro* (1980), sobre o qual escreveu:

“QUIS MOSTRAR OS BASTIDORES DE UM TEATRO DURANTE A OCUPAÇÃO (NAZI)... SUZANNE SCHIFFMAN E EU ESCREVEMOS O GUIÃO RECHEANDO-O DE PORMENORES ENCONTRADOS NA IMPRENSA DA ÉPOCA E EM MEMÓRIAS DE GENTE DO ESPECTÁCULO.”

Um outro filão – que o torna entendível por um Roland Barthes, por exemplo, – é o gosto pelo *fait divers*. O *fait divers* tanto gera intrigas policiais oriundas da “*série b*” ou do “*film noir*” (*Tirez sur le pianiste*, *La mariée était en noir*), suas próximas (*la Sirène...*) ou suas ironizações (*La femme d'à côté* e *Vivement dimanche!*), como gera toda a série Antoine Doinel. Mas de modos diferentes:

O gosto pelas intrigas policiais alimenta-se de histórias que podiam ter nascido das notícias dos seus desfechos, sempre em forma de *faits divers*. Neste sentido, Jon Franklyn, por exemplo, pôde escrever que “as notícias são sempre fins sem os respectivos princípios”. É uma distinção que o jornalismo conhece bem: quando, por exemplo, uma reportagem de reconstituição revisita – para os compreender e explicar – acontecimentos que “apenas” foram noticiados, já não estamos a lidar com notícias, e sim com “histórias”. É diferente o caso da série Antoine Doinel. A série tem um prefácio (a curta metragem *Les Mistons*, de 1957), uma abertura genial (*Les 400 coups*, já com Jean-Pierre Léaud), um micro-relançamento (*Antoine et Colette*, de 1962, *sketch* do filme colectivo *L'amour à 20 ans*; os outros realizadores são Shintaro Ishihara, Marcel Ophuls, Renzo Rossellini et Andrzej Wajda) e depois três desenvolvimentos que acompanham a vida de Léaud-Doinel, verdadeiro *alter-ego* do realizador, ficcionada junto de Christine (Claude Jade): *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970) e *L'amour en fuite* (1979).

Estes três últimos são melodramas urbanos gerados em torno da instituição “casal jovem”, que antecipam projectos como os mais recentes *Antes do amanhecer* e *Antes de anoitecer* de Richard Linklater, ou, noutro registo, a recuperação, com *Saraband*, das *Cenas da vida conjugal* de e por Bergman. O projecto de acompanhar personagens, ao longo de anos, através dos actores que as representam e que, como elas, também envelhecem, contando, com eles, “histórias de vidas”, tem, assim, o seu momento inaugural com a série Doinel. Parcialmente autobiográficos, narcísicos e auto-complacentes, os filmes da série exprimem a ligação de Truffaut à vida a partir dos mil gestos quotidianos e das “pequenas percepções”. São exercícios sobre a paixão e a rotina, seus desequilíbrios e reequilíbrios. Só por cegueira cultural ou por perda de contacto com os afectos é possível ver neles um cinema “lamechas”, como por vezes aconteceu.

Truffaut marca, com *Les 400 coups*, *Jules et Jim*, *La peau douce* e *La femme d'à côté*, mais de 20 anos de um cinema francês que manteve a ligação com histórias apaixonantes e com o veio principal da experiência cinematográfica, que consiste em “contar mostrando”. Mas é impossível separar estas suas obras excepcionais, quer da série Doinel, quer dos seus filmes obsessivos – *La Sirène du Mississipi*, *La chambre verte*, *L'homme qui aimait les femmes*, *Les deux anglaises et le continent*, *L'histoire d'Adèle H.* De certo modo, a experiência de *mise en abyme* de *La nuit américaine*, filme-dentro-do-filme que liga ficcionalmente as pontas entre “realidade” e “ficção”, sintetiza o desejo permanente do realizador, de estabelecer pontes – e pontes positivas – entre cinema e vida, de forma a que não sejam a amargura ou o ressentimento que acabem por caracterizar globalmente a sua obra. Muitas vezes se comentou que quase não existem personagens negativas na vastíssima, e circense, galeria de “monstros” de Fellini. Algo de semelhante se passa com Truffaut. E não é um traço, datado, de uma geração de criadores: é um traço pessoal, de pertença a uma estirpe.

## Parte VI

### Do purgatório de projectos

SE O(A) LEITOR(A) NUNCA SE SENTIU TENTADO(A) A ESCREVER PARA CINEMA, PODE PASSAR DIRECTAMENTE AO EPÍLOGO DESTE TEXTO, POUPANDO-SE A UMA REFLEXÃO OFICIAL SOBRE AS PRÁTICAS DE DESENVOLVIMENTO DE UM PROJECTO.

**55) Queda em si** – Um projecto de longa-metragem para cinema, como qualquer história de certa dimensão, requer talvez do autor que “caia em si” durante uma larga estação, tomando notas de forma orientada<sup>96</sup>. Tal queda faz-nos olhar o nosso mundo com estranheza: separamo-nos dele. Na queda, emigramos para uma posição de margem, de onde podemos interrogar-nos sobre o que, nele, nos parecia óbvio. Sem esse movimento, nenhuma mecânica, nenhuns hábitos de trabalho escreverão por nós (embora eles sejam indispensáveis para que a queda em si dê lugar a obra). Depois, talvez regressemos ao nosso mundo habitual – ou talvez ele já não seja o que era. Também ganhamos em entender que a divisão em partes, ou actos, de uma história, é, talvez, um exercício respiratório: os clássicos que inventaram a estrutura em actos ensinavam o drama a respirar, a lidar com a sua própria ansiedade, dividindo-o em partes que desempenhavam diferentes funções. Essa higiene é tão necessária à fileira arquetipal, como ao *multiplot* ou às multilinearidades.

Há excepções: Godard tornou-se uma espécie de lenda hiperactiva porque gostava de pegar em meia dúzia de livros por dia, e de entrar em três ou quatro salas de cinema na mesma tarde/noite, eventualmente vendo um quarto de hora de cada filme. Ao mesmo tempo pensava nos seus próprios filmes e fazia-os.

Dito isto, podemos pensar no que vai do *pitch* à primeira versão do *script* literário (ainda não planificado). Mas, ou nos anima o *amour fou* pelas histórias, ou soçobramos na tormenta desse purgatório. Escrever uma história é sempre um excesso. Escrever para cinema é um excesso maior.

**56) *Pitch, story line, tema, premissa*** – A propósito das mutações profundas introduzidas pela *technê* cinematográfica “moderna” face à herança “clássica”, observámos alguns casos de alterações de procedimentos que têm expressão directa no desenvolvimento de projectos. A liberdade do “autor”, a transformação do realizador em principal agente criativo da obra, impuseram, por vezes, uma autonomia de trabalho deste último que rompia com as relações tradicionais entre realização e produção. O método de trabalho de Godard ou de Fellini, para citar apenas dois casos notórios, exigia da produção, e do financiamento dos filmes, que deixassem de ser “donos da obra”, e que se entregassem nas mãos dos realizadores, que por vezes trabalhavam sem *script* ou deixando larga margem à improvisação e à criatividade do momento.

Com o regresso de modos de produção mais “clássicos”, apesar da influência exercida pelos europeus “modernos” nas primeiras gerações da “*New Hollywood*”, voltaram também ao cinema internacional metodologias de desenvolvimento de projectos em que a produção e o financiamento reconquistaram boa parte da sua anterior hegemonia. Este fenómeno é sensível mesmo em países como Portugal, onde nunca existiu uma indústria cinematográfica propriamente dita, existindo em vez dela um cinema de regime e, depois, um cinema de autor. Posteriormente à geração do “cinema novo” português, que se afirmou nos anos 60, como herdeira, sucessivamente, do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa, o instituto de Estado que, a seguir ao 25 de Abril de 1974, testou sucessivas formas de financiamento do cinema, também reactivou, embora de forma sempre incompleta, os tradicionais procedimentos de desenvolvimento de projectos.

Fruto de práticas sedimentadas pela experiência e dos sistemas prevalecentes de financiamento do cinema, voltou a gerar-se, assim, uma ritualização do desenvolvimento de projectos, que deprime e atormenta o autor herdeiro do génio romântico como num purgatório: *pitch* da *logline*, do tema, da premissa, identificação do género e dos públicos-alvo, caracterização de personagens, sinopse, *treatment*... Eles são (em diversos graus, dependendo das realidades nacionais) incontornáveis, embora hoje mantenhamos, com eles, uma relação irónica. Desçamos portanto a esses lugares de sofrimento que, por o serem, são também, para alguns, e como sempre aconteceu, lugares de fruição:

O *pitch* é a apresentação oral e curta de um projecto a desenvolver. É sempre minutado. No caso de longas-metragens, uma sessão de *pitch*, incluindo discussão, ocupa facilmente 45/60 minutos, ou seja: o *pitch* propriamente dito não excede os 10/15

minutos<sup>97</sup>. Outra maneira de definir o *pitch* de projectos: ele é a apresentação oral de documentos escritos previamente distribuídos: refere-se à *story line* ou *logline*, ao tema, às personagens, à sinopse, ao público-alvo. Apoia-se nesses textos e visa torná-los mais facilmente discutíveis. Neste caso, nunca se lêem tais textos durante o *pitching*. Pode ser necessário fazer o *pitch* de um projecto diversas vezes, ao longo das primeiras fases do seu desenvolvimento. Por outro lado, um projecto tem um título de trabalho (*working title*) escolhido pelo autor. O título ajuda a definir a identidade ou o *mood* da história.

A *story line* ou *logline* é uma frase que diz, de preferência num par de fôlegos, o essencial sobre o que se vai contar. Por exemplo, a *story line* do ET – para usarmos um exemplo “clássico” tão amado como desprezado – é a seguinte: “Um extra-terrestre perde-se da sua nave e fica na Terra; tem de fugir do mundo dos humanos adultos e é ajudado por um garoto que o esconde em casa até que, com instrumentos rudimentares, consegue restabelecer contacto com a sua nave, que vem buscá-lo”. Mas o tema do ET não é este. O tema específico é a amizade e empatia que nasce entre o garoto e o monstro simpático, perseguido pelo universo não-infantil; a ligação esporádica entre dois seres de mundos diferentes que, terminado o episódio que os juntou, têm de se separar. O tema geral é a dificuldade da separação. No *pitch* de um projecto, vale a pena explicitar o tema imediatamente a seguir à *logline*.

Geralmente, a explicitação do tema (um exercício difícil) suscita dúvidas de compreensão, e por isso é preciso dar-lhe contexto, e à *logline*. O contexto exprime a “ideia” para a história – a atmosfera, o clima da história e o género a que pertence. Por exemplo: o ET é um misto de conto infantil intimista (sobre o estabelecimento do laço entre a criança e o monstro), e de *thriller* cómico de aventuras, tipo *Huckleberry Finn* (sobre o modo como o mundo infantil consegue levar a melhor sobre o mundo adulto). O conto intimista vive melhor em interiores fechados e nocturnos; o *thriller* de aventuras, em exteriores abertos e diurnos. Mas é uma história que começa e acaba à noite, porque a noite lhe é propícia – é propícia à intimidade e às emoções.

A “ideia” para a história também pode ser dada pela sua premissa. Autores como Lajos Egri<sup>98</sup>, Irwin Blacker<sup>99</sup>, Eugene Vale<sup>100</sup> e Syd Field<sup>101</sup> tratam a premissa como um compromisso firme do autor, que este deve assumir cedo e não deve abandonar. Mas pode a premissa de uma história ser vivida como uma prisão? Robert McKee (v. atrás, Do final como obsessão) entende-a como uma ideia inicial que serve o autor enquanto faz crescer a história, mas que deve ser abandonada ou reformulada se a história se transforma durante o seu desenvolvimento.

**57) Sinopse** – A sinopse é um resumo da história que descreve inevitavelmente o princípio, o meio e o fim do que vai ser contado, estejamos a falar de *archplot*, *multiplot* ou *anti-plot*. Frases como “a minha história também tem um princípio, um meio

e um fim, mas não necessariamente por esta ordem” são estritamente retóricas e não significam nada: todas as histórias, sem exceção, têm um princípio, um meio e um fim, e não necessariamente por essa ordem. “Essa ordem” não existe. O que existe é a ordem pela qual *esta* história é contada (v., atrás, as relações entre *fabula* e *syhuzet*). A sinopse é um texto autónomo e auto-suficiente, que poderia ser publicado como um pequeno conto. Ela visa fazer-nos antever a história para o ecrã – feita de coisas visíveis. No mundo profissional, é raro ler-se uma sinopse com mais de uma página e meia A4 (cerca de cinquenta linhas), do mesmo modo que é raro ler-se uma “nota de intenções” ou uma “ideia para a história” com mais de meia página. Para conseguir expressar o mesmo, escrever pouco é bem mais difícil do que escrever muito.

**58) Público-alvo** – Hoje, poucos escrevemos histórias para o público “em geral” – mais facilmente as escrevemos para um público que *has been* (já foi), ou para um público virtual e imaginário, que antevemos sem o descrever com precisão. Os estudos contemporâneos sobre o *spectatorship* ajudam a clarificar de que é feita esta relação complexa entre o filme e a sua recepção. Mas independentemente da reflexão sobre a posição do espectador no cinema, que vem sendo estudada desde Christian Metz, sabemos que os públicos são cada vez menos generalistas, cada vez mais fragmentários: são tribos cheias de tiques identitários geradores de cultos, grupos de pertença que exprimem interesses e gostos pronunciados, diferentes uns dos outros e tendencialmente antagónicos.

Quem faz o *pitch* de um projecto tem de saber a que público(s) se dirige. A escolha não é necessariamente redutora: quem aposta num público tenta sempre atingir, por contaminação, outros públicos para quem o primeiro serve de locomotiva. Ao mesmo tempo, o autor – ou alguém em quem ele delega essa função – tem de saber explicar porque virá a sua história a ser diferente, e mais cativante, que outras.

Richard (Dick) Ross<sup>102</sup> e Frantisek (Frank) Daniel<sup>103</sup> chamam a atenção para o fenómeno inverso. Sobretudo (mas não só) em ambiente pedagógico, os formandos melhor apetrechados do ponto de vista teórico, e capazes de análises críticas agudas e inteligentes, não são, necessariamente, os que melhores resultados apresentam na criação ficcional. Daniel salienta, até, que uma forte capacidade crítica obriga quem a tem a subir de mais a auto-exigência em matéria de criação ficcional, auto-exigência que é facilmente castradora para o criador de histórias, porque ele se decepciona com o que é capaz de escrever – ele que tão bem critica o que outros escrevem.

Quem tenha ensinado estas matérias durante um largo período conhece bem este fenómeno. Ele tem de ser tomado em conta, desde que isso não signifique ceder perante “o criador mudo, ou incapaz de falar sobre o que cria”. Um preconceito romântico instalou a ideia de que o “artista”, possuído por “fúrias”, cria “em transe” e é,

depois, incapaz de “explicar” o que quis fazer ou “porque fez assim”. O génio seria, assim, sinónimo de possessão por um *daimon* saturniano – uma espécie de segunda natureza convenientemente inexplicável – e o “cinema de autor” dependeria igualmente deste *pathos* criativo.

É tão errado alimentar esta ideia como não lhe conceder algum espaço, porque muita actividade ficcional exprime o inconsciente ou depende dele. Do legado de Ingmar Bergman, por exemplo, fazem parte as confidências sobre o seu entusiasmo/decepção como autor de *scripts*: quando tinha uma ideia para um filme achava que iria escrever a melhor história jamais contada. Quando começava a escrevê-la, percebia que afinal, o que conseguia escrever o decepcionava. O processo de escrita envolve entusiasmos e decepções.

**59) Três pré-condições básicas** – Quem prepara um *script* para cinema tem de saber que está obrigado a uma escrita eidética, está a escrever palavras que se transformarão em formas visuais e sonoras, em imagens e sons, porque é disso que o cinema é feito. Escrever para o ecrã é pré-visualizar e pré-ouvir. A escrita tem de obrigar-se a dizer o que vai ser visto e ouvido – é para isso que o *script* serve. É cada vez mais absurdo conceber um argumentista ou guionista que não seja capaz de ler um *script* planificado, ou não escreva concebendo ao mesmo tempo uma pré-planificação. Mesmo que não a redija, ele tem de a *ver* ao longo de toda a escrita. É igualmente absurdo conceber um argumentista que não tenha presente, em traços gerais, o que vai custar, em termos de produção, cada uma das suas ideias, propostas, cenas e sequências.

Conselhos de manual: do princípio ao fim do processo criativo de uma história, desde a premissa até ao *script* acabado, as três pré-condições básicas que determinam a eficácia de uma ficção – *compreensibilidade* (a história é compreensível, no todo e em cada uma das suas partes?) *probabilidade* (a verosimilhança de Aristóteles, também aplicável ao todo e a cada uma das partes) e *identificação* (do espectador com as personagens e/ou situações que elas vivem) estão sempre a ser postas à prova (Vale, 1998)<sup>104</sup>. E qualquer destas pré-condições pode obrigar a discussões transversais que interessam *logline*, sinopse, *Step-Outline*, tratamento e *script* (v., a seguir, o significado destes três últimos termos).

A *compreensibilidade* depende de a informação poder ser partilhada pela audiência com base na experiência e conhecimento das emoções que transmite. A *probabilidade* (a verosimilhança aristotélica, ou plausibilidade) depende de a audiência compreender os comportamentos das personagens e aceitar como prováveis os acontecimentos que elas vivem (uma história dificilmente depende de personagens ou situações possíveis mas improváveis). A *identificação* supõe o *sim-pathos* grego – simpatia no sentido inicial de “partilha de sofrimento”, pré-condição da catarse.

O teatro moderno e contemporâneo, decerto mais do que o cinema, foi pondo em causa cada uma destas três pré-condições básicas ao longo de todo o século XX, à medida que foi rejeitando a tradição tardo-aristotélica e o desejo de “contar histórias”. Por exemplo, o convite à identificação é, para as vanguardas teatrais néo-brechtianas (como foi para certo Godard) um dos tumores que revela o cancro aristotélico. Porém, como aprendemos com Freud, o sujeito humano não se constitui a si próprio, nem se representa a si próprio, senão por via da identificação<sup>105</sup>. E, precisamente porque não existe sujeito humano senão em resultado do jogo identificatório com um número incerto de substitutos parentais reais, de ficção ou ficcionalizados, é-nos igualmente impossível pensar a alteridade radical, como evidenciou Merleau-Ponty<sup>106</sup>:

“NÃO PODEMOS CONCEBER UM ANJO QUE PENSE SEGUNDO LEIS RADICALMENTE DIFERENTES DAS NOSSAS, E VENHA, ASSIM, FERIR DE DÚVIDA AS LEIS DO PENSAMENTO HUMANO. AO CONCEBÊ-LO, NÃO ESTOU A CONCEBER NADA.”

Ou seja: é a identificação que estabelece a ponte entre o sujeito e o outro, e também consigo próprio. Se assim é, para quê continuar a esgrimir contra a lógica auto-constitutiva da aventura humana? Em todas estas matérias, a frase-chave é “sim, mas...”, porque as exceções proliferam – é uma história, tanto de normas, como de desvios. Em matéria de identificação, por exemplo, podemos dizer, com George Steiner (op. cit.), a propósito do papel do verso e da prosa:

“PODEMOS IDENTIFICAR-NOS COM AGAMÉMNON, MACBETH OU FEDRA, MAS APENAS EM PARTE E DEPOIS DE UM ESFORÇO PRELIMINAR; O FACTO DE ELES USAREM UMA LINGUAGEM MAIS NOBRE E MAIS COMPLEXA DO QUE A NOSSA, ESTABELECE ENTRE ELES E NÓS UMA DISTÂNCIA RESPEITOSA. NÃO SALTAMOS PARA DENTRO DA PELE DELES COMO NO TEATRO NATURALISTA; O VERSO IMPEDE QUE A NOSSA SIMPATIA SE TORNE DEMASIADO FAMILIAR.”

Sabe-se como Stendhal insistiu, entre 1820 e 1830, em como a tragédia não sobreviveria na literatura moderna a não ser que passasse a ser escrita em prosa. A fronteira entre verso e prosa representou, assim, a fronteira entre o mundo *essencial* e o mundo *corrente*, muito antes de Brecht ter declarado guerra à identificação, por razões de pedagogia política...

**60) Step-Outline, Treatment, break down** – Uma metodologia herdada do *studio system* americano dos anos 30 do século XX (mas que foi sedimentando até ao final dos anos 50), quando os argumentistas trabalhavam regularmente como assalariados

e segundo normas estritas, é a que consiste em expandir a sinopse para um baralho de fichas (*Step-Outline*), cada uma das quais corresponde a uma cena resumida em poucas linhas, e depois para um texto que sequencia a história, também cena a cena, em discurso indirecto (*Treatment*).

A vantagem do *Step-Outline* consiste em transformar a sequência de cenas num baralho de fichas que podem ser livremente ressequenciadas. Esta liberdade é importante quando estamos a discutir a articulação dramática e o ordenamento das cenas, o “ponto de ataque” da história, a selecção da informação, a progressão para um clímax, o ritmo e, globalmente, as componentes de cada “acto” ou “parte” da história (no *archplot*, no *multiplot*, no *anti-plot*). Se a história tiver sessenta cenas, o *Step-Outline* (o baralho) tem 60 fichas. Hoje, quase todos escrevemos em computador; mas isso não nos obriga a prescindir do método das fichas.

O *Treatment*, ou *break down*, é o passo seguinte, “a descrição narrativa do futuro *script*”<sup>107</sup>, que se escreve entre o *Step-Outline* e o *script*. É um instrumento de trabalho entre duas fases do projecto, e não subsistirá como “peça literária”. No *Treatment*, podemos identificar e numerar as cenas como se as estivéssemos a escrever em *script*: “CENA 1, INT/DIA, casa de Manuel” (os americanos conservaram o hábito, vindo do *studio system*, de não numerarem as cenas no *Treatment* nem no *script* literário). Não existe dimensão fixa para o tratamento: a descrição de cada cena tanto pode ter quatro linhas como quarenta – dependendo do que o autor precisa de anotar a seu respeito.

É este texto, em discurso indirecto, que estabelece a primeira antevisão do que vai ser o filme, uma vez que antecipa a narrativa na forma cinemática – sequência de cenas e seus conteúdos principais. Só aqui o filme começa a moldar a história à sua forma. Só no tratamento (entendido como “cama de Procusto”, porque o saltador cortava os pés a quem nela não cabia) o filme começa a “devorar” e a “digerir” a história. O tratamento “devora” a sinopse e o *Step-Outline*, do mesmo modo que o *script* “devorará” o tratamento. Durante décadas, na indústria norte-americana, produtores preferiram discutir, não *scripts*, mas *treatments* – mais curtos e suficientemente claros como documento descritivo da estrutura e conteúdos do filme.

António Tabbuchi conta, acerca do seu *Afirma Pereira*, que escreveu uma primeira versão do livro e não gostou. Então pegou numa tesoura e pôs-se a cortar o texto em sequências narrativas (muitas vezes mais pequenas do que uma página), para poder remontar o *syhuzet* como um puzzle, com todo aquele caos espalhado no chão. As fichas do *Step-Outline* e o *Treatment* visam prevenir a dificuldade de Tabbuchi: o ordenamento final das cenas e a ligação definitiva entre elas são um trabalho tardio. McKee (op. cit.) diz que, se um projecto de longa-metragem demora seis meses a estar escrito em forma de *script*, quatro quintos desse tempo é gasto antes de se escrever o *script*.

Num célebre prefácio a *The Third Man* (que escreveu para o filme de Carol Reed, 1949, e publicou como novela em 1950), Graham Greene confessa que nunca conseguiria escrever directamente um *script*, formato que obriga a uma extrema economia narrativa. Ele sentia sempre a necessidade de começar por escrever uma novela, para criar o mundo da história com toda a sua atmosfera e densidade, antes de adaptar ao cinema – e então precisava novamente de sinopse, caracterização de personagens, *Step-Outline*, tratamento. Escrever um tratamento obriga o autor a seleccionar o seu material. Ideias que pareciam cruciais revelar-se-ão inúteis, outras que pareciam subsidiárias revelar-se-ão muito úteis. E surgirão novas ideias, soluções para problemas que só nasceram com o tratamento.

À medida que se desenvolve um projecto seguindo esta via sacra (*logline*, tema, caracterização de personagens, sinopse, *Step-Outline*, tratamento, primeira versão do *script*), percebemos que cada etapa modifica a anterior. O *Step-Outline* e o tratamento modificam a sinopse, o *script* modifica o tratamento. Provavelmente, reescrevemos a sinopse quando fechamos o tratamento, e pomos em causa o tratamento à medida que o *script* avança. Fechada a primeira versão do *script*, escreveremos novamente a sinopse.

**61) Caracterização de personagens** – Uma área crucial do desenvolvimento inicial de um projecto é a caracterização/identificação das personagens principais, dos pontos de vista icónico, existencial e social. Por exemplo, o garoto do ET tem cerca de dez anos; tem a simpatia e a ingenuidade do garoto-padrão; é um aluno regular na escola; vive com a mãe separada e os irmãos numa vivenda *standard* de classe média-baixa americana. Como o que interessa é o que ele vai viver com o ET, a sua caracterização é o mais *degré zéro* possível, ele poderia ser *any kid*. Mas a caracterização das personagens não se esgota nas definições iniciais: traços importantes da sua definição surgirão no tratamento e no *script*. As personagens crescem com o projecto.

Há uma discussão clássica sobre quem, ou o quê, move as histórias – discussão aberta pela *Poética* de Aristóteles e que nunca encerrou: as personagens, ou a intriga, o enredo? Pensando sobre a tragédia, Aristóteles escreveu que se parte do “mito” (*plot*, intriga, enredo), porque ele é o primeiro dos “elementos vitais” da tragédia. Mas a prática do drama e, mais tarde, do romance, evidenciou a importância central das personagens e gerou o modelo da *character’s driven story* (história conduzida pelas personagens), característico, entre outros, do cinema “moderno”. O diferendo não conduz a um indecível: é exacto dizer que ambos – personagens e enredo – são fundamentais para o desenvolvimento de qualquer história. Mas a maioria das histórias existe porque as personagens agem de determinado modo: as histórias são conjuntos de acções de personagens num determinado contexto. Numerosos

autores contemporâneos – como Eugene Vale – preferem salientar a ideia de que “as personagens são as forças condutoras de uma história”<sup>108</sup>:

“ELAS DEVEM SER IDENTIFICÁVEIS, SUSCEPTÍVEIS E VULNERÁVEIS. ISSO TORNA-AS APELATIVAS E INTERPRETÁVEIS POR ACTORES (CASTABLE).”

Personagens ficcionais são sempre espelhos deformantes da nossa própria imagem, ou personificações de experiências humanas que *re*-conhecemos. E todas as personagens ficcionais memoráveis são desequilibradas por um traço de humor, ou poético, ou patético, a que devem a sua propensão para a felicidade ou para a desgraça, e todas elas se transformam, mais ou menos intensamente, diante dos nossos olhos, durante as histórias que vivem.

Todas as histórias são séries de acontecimentos e de situações onde essas marcas de carácter das personagens evoluem e se dão a ver – mesmo que a situação ficcional criada dependa sobretudo da sua própria *stasis* (como em *IVitelloni*, 1953, ou *E la nave va*, 1983, de Fellini).

Como cria um autor as suas personagens? As operações cognitivas e de representação correspondentes à compreensão de pontos de vista alheios que incluem descrições, juízos e avaliações compreensivas (de outros) fundam-se em três atitudes cognitivas distintas, que é possível descrever do seguinte modo:

- Auto-centramento (focalização auto-centrada)
- A-centramento (focalização a-centrada)
- Descentramento (focalização hetero-centrada)

A focalização é a “activação selectiva” de um conjunto de traços de uma entidade, a “colocação em primeiro plano” de uma ou mais figuras, em detrimento de outras que (pelo menos provisoriamente) não se destacam de um fundo. A focalização, resulta, assim, do destaque dado a uma figura (de cada vez) sobre um fundo.

A focalização auto-centrada destaca a visão do mundo, a forma de pensar e de agir e o comportamento do próprio autor e/ou do seu grupo de pertença (de quem depende a sua identidade) e manifesta-se, na exacerbação do individualismo, do bairrismo, do clubismo, do regionalismo, do nacionalismo, da exaltação rácica: pense-se em *Triumph des Willens (O triunfo da vontade)*, 1934, ou em *Olympia*, 1938, de Leni Riefenstahl<sup>109</sup>.

A focalização hetero-centrada é migrante e errática, desloca-se para o ponto de vista do outro e do diferente, tenta compreendê-lo na sua alteridade e descrevê-lo no contexto multipolar onde coexistem e se enfrentam diversas “visões do mundo”, diversas experiências e argumentários. Aceitando prescindir do ponto de vista auto-centrado, esta focalização procura uma experiência dialógica mais rica, definida pela relativização dos diversos pontos de vista em presença (pense-se em

*Darwin's Nightmare*, de Hubert Sauper, 2004, ou em *Lisboetas*, de Sérgio Tréfaut, 2006). Entre as duas, a focalização a-centrada desempenha o papel de exigência metodológica: a passagem do auto-centramento para o descentramento supõe a perda de um “centro” auto-referencial dominante, e a aquisição da capacidade para lidar com esse “centro” como um dos que se enfrentam no mesmo campo. Supõe optar por um nomadismo e uma errância. O vocabulário técnico básico do cinema ajuda a identificar as operações cognitivas psicossociais deste trabalho:

“AS NOÇÕES DE ENQUADRAMENTO, DE CAMPO E FORA-DE-CAMPO, DE ESCALA DE PLANOS, DE PRIMEIRO E SEGUNDO PLANO, DE PROFUNDIDADE DE CAMPO, REFEREM-SE TODAS AO FENÓMENO DA FOCALIZAÇÃO, QUER DIZER, À ACTIVIDADE SELECTIVA E ORGANIZADORA DO SUJEITO.”<sup>110</sup>

Na literatura como no documentário, no filme ficcional, a apresentação/construção de personagens exprime o trabalho de sucessivos descentramentos da focalização:

“QUANDO UM LEITOR [OU ESPECTADOR] TOMA CONHECIMENTO DA DESCRIÇÃO DE UMA PERSONAGEM, CONSTRÓI DELA UMA REPRESENTAÇÃO QUE NÃO É APENAS A DE UMA ENTIDADE FÍSICA EM TORNO DA QUAL SE DESENVOLVE UM ENREDO, MAS TAMBÉM A REPRESENTAÇÃO DE UM CONJUNTO RICO EM INFORMAÇÕES PSICOSSOCIAIS SOBRE ESSA PERSONAGEM. ÀS PERSONAGENS ESTÃO LIGADOS OBJECTIVOS, PAPÉIS [SOCIAIS], INTENÇÕES, ESTADOS EMOCIONAIS.”<sup>111</sup>

A construção de um conjunto de personagens que interagem num determinado contexto que designamos por intriga, supõe um trabalho de sucessivas focalizações heterocentradas, um descentramento que permite a identificação dos traços (linguagem, comportamento, visão do mundo, objectivos, intenções...) característicos de cada uma dessas personagens. Por outras palavras: em qualquer narrativa ou drama, a construção de diferentes personagens significa que o autor (individual ou colectivo) se descentrou (racional e emocionalmente) de modo a “compreender” os traços identitários de cada uma delas, e a lidar com esses traços de modo operativo na interacção entre essas personagens.

Aparentemente, personagens ficcionais são “inventadas” e personagens reais são apenas “apresentadas”. Acontece, porém, que os dispositivos técnicos narrativos e dramáticos que nos permitem “inventar” personagens ficcionais, ou “apresentar” personagens reais, são maioritariamente idênticos; e que o descentramento requerido para podermos compreender uns e outros é igualmente o mesmo. Essa equivalência exige-nos prudência na distinção entre personagens narradas por um ficcionista ou por um jornalista, por um documentário ou por um filme ficcional. Em todos

os casos, a selecção de traços que permite construir uma figura complexa, destacada sobre um fundo, é a mesma, como é o mesmo o modo de revelar tais traços. A contaminação do real pelo ficcional, e o seu reverso, colocaram o real “em posição de ficção”, como diz Marc Augé<sup>112</sup>.

**62) Personagens e seus plots** – Tipicamente, o *treatment* de uma longa-metragem ficcional desenvolve personagens (eventualmente secundárias) e novos *plots* ou *underplots* que a sinopse apenas genericamente mencionava. O tratamento é, assim, um salto qualitativo importante e o primeiro documento de trabalho que exprime o peso relativo das personagens em função das suas acções na história; e que permite avaliar a articulação entre os diversos *plots* e sua eventual hierarquização.

Também tipicamente, os alunos provenientes de formações *standard* em Escolas de Cinema e habituados, por isso, a trabalhar para *short stories*, começam por escrever sinopses de histórias para uma ou duas personagens principais e algumas secundárias mal definidas. A reconversão dessas sinopses em tratamentos revela que a história dificilmente ultrapassaria a meia-hora. Só no tratamento estes alunos podem perceber que a sua longa-metragem requer novas personagens mais desenvolvidas, que interajam com as inicialmente previstas e entre si, e novos *plots* ou *underplots* de algum modo articulados com a intriga, o enredo inspirador da história.

Para melhor entendermos em que consiste este problema, pensemos em três clássicos contemporâneos que o exprimem particularmente bem: *Who's afraid of Virginia Wolf* (Edward Albee), *Cat on a Hot Tin Roof* (Tennessee Williams) e *A Streetcar Named Desire* (mesmo autor).

Em *Who's afraid of Virginia Wolf*, a perturbada relação de casal entre Martha (52 anos) e George (46 anos), que passam a vida em agressivos jogos imaginários – e cujo jogo principal consiste em terem inventado que têm um filho, “agora ausente porque está no colégio mas que virá amanhã a casa porque faz anos” – só é dramatizável na longa duração porque Martha e George estão a receber dois convidados – Nick e Honey – com os quais passam toda a noite a jogar a todos os seus jogos habituais (o que acaba por quase destruir o casal convidado). Além disso, há duas outras personagens muito citadas embora ausentes (o pai de Martha e o filho imaginário do casal). Quer dizer, a relação entre Martha e George tem de ser visível e explicitamente rebatida pelo menos sobre duas outras personagens, senão só aguentava vinte páginas.

Em *Cat on a Hot Tin Roof*, a relação de casal entre Margaret e Brick (ele é alcoólico e ausente, ela quer ter um filho mas, para ele, o álcool substituiu o sexo) só existe porque a sua dramatização depende da relação de ambos com a família de Brick: o *Big Daddy*, que faz 65 anos e a quem toda a gente escondeu que está a morrer de cancro, a *Big Mamma*, que não quer acreditar no diagnóstico laboratorial, o irmão de Brick, Gooper (*Brother Man* ou *Little Daddy*) e sua mulher Mae (*Sister Woman* ou

*Little Mamma*), que ambicionam herdar a propriedade, outros. Sem a interacção com a família (o *underplot* principal é a confirmação do cancro de *Big Daddy*), a relação entre Margaret e Brick estava esgotada em vinte páginas.

Em *A Streetcar Named Desire*, a relação entre Blanche (que voltou escondendo o seu passado recente e dando poucos pormenores sobre como se perdeu a grande casa da família) e sua irmã Stella (que a recebe na sua diminuta casa) só existe porque também lá está Stanley (marido de Stella, que desenvolve uma relação ambígua com Blanche) e os seus amigos Mitch (que se apaixona por Blanche), Steve e Pablo, além da vizinha de cima, Eunice. O enredo é sobretudo sobre Blanche, e sobre o modo como Stanley a hostiliza – e essa relação tensa e mortífera é influenciada pela presença dos outros e pela interacção com eles. Sozinhas, a relação entre as duas irmãs, ou a relação entre Blanche e Stanley, depressa se esgotariam .

Se limitarmos a história a um conto expandido sobre, por exemplo, duas personagens, o respectivo tratamento pedirá estrutura idêntica à dos filmes do *Dekalog* de Krzysztof Kieslowski – aplicação, a uma *short-story* expandida, do *outline* de Franklyn<sup>13</sup> ou equivalente. Mas se estamos a conceber um história com várias personagens, umas principais e outras secundárias, ganhamos em vê-las como um sistema de portas: cada uma delas abre, ou não, para *underplots* ou *plots* secundários. Por seu lado, o *multiplot* pode decidir não privilegiar em particular esta ou aquela personagem. E, mais uma vez, o hipertexto e a interactividade podem lidar com este sistema tornando-o num sistema aberto, em que cada personagem gera outras, e outras tantas histórias, abrindo deste modo caminho à obra interminável, ou à *never-ending story*.

**63) Começar *in media res*** – Finalmente: só no tratamento, precisamente porque estamos a antever o *script* cena a cena, tomamos consciência do que é “começar tarde” cada cena, e não “pelo princípio”, e qual a vantagem dramática desta opção. É a descoberta do que os autores clássicos designavam por começar *in media res* (a meio da coisa), e que se aplica, quer à história globalmente considerada, quer a cada cena, quer a cada frase dos diálogos.

Vale a pena recordar, a este respeito, que os trágicos gregos optavam pela técnica que consistia em apenas contar o último dia de uma trama que podia ter quinze ou mais anos (como no *Édipo-rei* de Sófocles) – trama que era transformada em *back story*. E que, como dissémos atrás, na sua tão influente vulgarização da *Poética* de Aristóteles, Castelvetro, seguido, em Inglaterra, por Philip Sidney, insistiu em que a acção da peça “não deve exceder um dia”, colocando as unidades de tempo e de espaço ao serviço da unidade de acção, tida como essencial. Estamos, assim, diante de mais uma “regra” que, ressuscitando no século XVI antigos hábitos gregos característicos da *technê* teatral, se eternizou ao abrigo da heteronomia comentada por Castoriadis, até ter, eventualmente, perdido relevância.

**64) Filmar sem projecto aprovado** – Repitamo-lo uma vez mais: seguir as etapas e procedimentos de desenvolvimento de um projecto referidos neste capítulo não significa que esta seja a única maneira de fazer cinema. Atrás, citámos vários exemplos de autores da *nouvelle vague* particularmente refractários à ideia de filmar com base num *script* acabado, bem como o clássico caso de *Otto e mezzo*, de Fellini, realizado sem *script*. Esse desejo de independência tem atravessado episodicamente toda a história do cinema, e é até característico da sua vertente mais experimental e/ou de “vanguarda”. Robbe-Grillet realizou os seus filmes incorporando neles elementos acidentais que se apresentavam no momento de filmar. Raoul Ruiz evocou com frequência modalidades de trabalho próximas das de Robbe-Grillet. Godard, entre outros, filmou frequentemente desenvolvendo o *script* à medida que filmava, por vezes com a colaboração activa dos actores. David Lynch, para o seu *Inland Empire*, estreado em 2006, foi escrevendo à medida que ia filmando, como confirma Justin Terroux (o actor que ali representa a personagem Devon/Billy):

“DAVID NEVER REALLY GAVE US A SCRIPT, HE JUST GAVE US SCENES, THIS LITTLE 10-PAGE PACKETS. AND THEN WE’D GO HOME AND HE’D HAND US ANOTHER ONE AT THE END OF THE NIGHT, OR HAND US THREE AT A TIME. BUT THEY SOMETIMES SEEMED REALLY LINKED AND SOMETIMES DIDN’T. SO THE ACTUAL PROCESS [OF FILMING] SEEMED PROBABLY VERY SIMILAR TO WHAT IT’S GOING TO BE LIKE TO WATCH IT.”

Lynch já o fizera com *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Drive* (2001), cujos *scripts* foram depois editados na Internet – transcritos, *a posteriori*, a partir dos filmes acabados. Filmar sem *script*, ou desenvolvendo o *script* à medida que se filma, ou, *à la limite*, filmar sem projecto previamente aprovado por quem quer que seja, continua a ser o sonho de liberdade de muitos jovens candidatos a autores cinematográficos – embora tal sonho sempre tenha sido muito difícil de concretizar quando a actividade cinematográfica depende de subsídios estatais ou de financiamentos institucionais.

Os exemplos citados confirmam, porém, que continua a ser possível improvisar durante as filmagens, sobretudo quando, como Lynch em *Inland Empire*, se filma com câmaras digitais de uso corrente (não HD), ou quando não se depende de financiamentos externos, ou quando se goza da confiança cega de financiadores. Ou, ainda, como ocorreu em circunstâncias históricas muito particulares, quando o estatuto adquirido por certos realizadores (Godard, Fellini, Manoel de Oliveira) lhes garantiu, transitoriamente e sempre a título de excepção, uma autonomia e independência que contrariava as normas de produção dominantes no sector.

No caso de Lynch, o resultado foi simbolicamente remunerador: *Inland Empire*, cuja produção durou dois anos, ganhou, em Veneza, o *Future Film Festival Digital Award*, e, em 2007, nos EUA, o prémio da *National Society of Film Critics* para o *Best Experimental Film*. É quase inevitável que êxitos de reconhecimento como este tenham um efeito duradouro numa geração de jovens candidatos a realizadores, desejosos de alcançar o que Lynch alcançou e alimentando, deste modo, e salvo excepção, *l'avenir d'une illusion*.

## Parte VII

### De um epílogo entre outros

DISSE ELE [O ANJO]: 'LARGA-ME, QUE JÁ NASCEU A AURORA', MAS JACOB  
RESPONDEU: 'SÓ TE LARGAREI DEPOIS DE ME TERES ABENÇOADO'

IN *O COMBATE COM O ANJO*, GÉNESE, 32, 27.



*A luta de Jacob com o anjo (pormenor), Eugène Delacroix,  
Igreja de Saint Sulpice, Paris.*

**65) Artes e jargões adolescentes** – Com Vattimo, revisitámos Kuhn, os seus paradigmas e a substituição destes últimos. Com Castoriadis, analisámos o desempenho da autonomia face à heteronomia. Tentámos perceber, no caso da *nouvelle vague* e da *New Hollywood*, de que modo o “novo” lida com o “antigo”, e de que dependem os saltos qualitativos do gosto, gosto esse que corresponde sempre a um sistema de convenções comunicacionais (minoritário ou maioritário). Teríamos concluído do mesmo modo se tivéssemos trabalhado a partir da ideia de “aquário” de Paul Veyne ou de “epistema” de Michel Foucault.

Mas, sem prejuízo destes instrumentos, existe um fenómeno sociolinguístico que pode ajudar-nos, por analogia, a compreender, visto de outro ângulo, o regime de estabilidade/instabilidade em que vivem as formas artísticas (incluindo as narrativas), bem como a dinâmica permanente da sua renovação.

Todas as gerações de pré-adolescentes e adolescentes reconfiguram um segmento limitado da sua língua materna, criando um jargão e um idelecto para seu uso próprio e relativamente efémero. Tais jargões não alteram significativamente a estrutura da língua: alteram, para um grupo, o significado contextual de parte do vocabulário quotidiano e algumas construções de frases, de modo tipicamente poético (a poesia associa palavras de um modo que contraria, frequentemente, o seu uso corrente, produzindo, assim, novos afloramentos de sentido). Usada por adolescentes, a língua materna básica torna-se matéria moldável, facilmente adaptável a desvios e reconfigurações parciais, de tal modo que, se o “mundo adulto” pretende manter o contacto com essas *novilínguas* efémeras, tem de as aprender.

Quanto dura um jargão adolescente? Cinco, seis anos? A geração seguinte fará inevitavelmente um trabalho de reformulação da mesma natureza, porque dele depende parte da sua identidade – a capacidade para gerar, através da língua, um grupo de pertença geracional afirmativo e idiossincrático. Se compararmos dois jargões adolescentes separados por vinte ou trinta anos, facilmente reconheceremos que poucas ou nenhuma semelhanças se mantêm. O micro-vocabulário feito de palavras-chave, palavras-âncora ou muletas da oralidade, as construções fráscas típicas de uma geração, perderam-se e foram substituídas por outras, que desempenham as mesmas funções. No entanto, alguns utilizadores continuarão, ao longo da sua vida, a usar resquícios do seu jargão adolescente – restos que ficam como sinais de uma pertença geracional.

Com as artes passa-se, grosso modo, algo de comparável: cada arte “fala” estavelmente a sua própria língua, resultante de determinado sistema de convenções relativamente estabilizado e que lhe é próprio, e de mutações frequentes, mas muitas vezes superficiais e efémeras. A par deste movimento, porém, existe também uma evolução mais profunda da língua, de que é sintoma, por exemplo, a socialização de vocabulários técnicos oriundos de zonas específicas do saber, que começam por ser idelectos de especialistas mas entram, com o tempo, no uso corrente. Foi o que sucedeu, no últi-

mo meio século, com boa parte do vocabulário e “modos de dizer” oriundos das ciências sociais e humanas, desde a psicanálise e das psicologias às sociologias e a parte da economia. De novo, algo de comparável se passa no universo das *technê* artísticas.

Neste último caso – o das *technê* artísticas produtoras de objectos comunicacionais cifrados – a estabilidade é garantida pelo acordo tácito sobre o sistema de convenções partilhado pelos enunciadores-criadores e pelos seus públicos-destinatários, quer dizer, por um gosto comum que é inevitavelmente temporário, mesmo que duradouro. Na literatura, nas artes cénicas, no cinema, a estabilidade está patente em formas que mudam lentamente: nos géneros, por exemplo, bem como, de modo mais datado e menos durável, na tendência de certa modernidade para a diluição desses mesmos géneros. A instabilidade, por sua vez, é gerada pela procura incessante de reformulações formais que dificilmente atingem o campo semântico profundo, embora possam fazê-lo, como na passagem de uma cultura tonal para outra atonal, no caso da música. Factores dessa instabilidade podem ser a influência epocal de um criador junto de outros, ou a “queda em desgraça” de um género ou de um modelo, por acção de um movimento ou de uma escola. Alguns dirão que estamos, nestes casos, diante de modismos irrelevantes. Mas o carácter movediço da moda, a sua capacidade de alteração dos gostos, é precisamente o que lhe dá relevância social e que, desde Barthes, descrevemos como *sistema*.

Há outra analogia, só apreciável na longa duração, que pode ajudar-nos a insistir na reflexão sobre a estabilidade/instabilidade das artes: muitos de nós lemos com facilidade a nossa língua materna dos séculos XVII ou XVI; é preciso recuar mais no tempo, até aos séculos XIV ou XIII, para começarmos a sentir dificuldades efectivas de compreensão – geralmente devidas a particularidades ortográficas ou a modos de escrever de que se ocupa a paleografia. Ou seja: algo de estrutural subsistiu na língua que nos permite manter, durante séculos, os esteios de que depende a compreensão.

Com a maioria das artes passa-se, também na longa duração, algo de comparável, mas muito mais acentuado: dificilmente uma arte de há dois ou três mil anos é para nós incompreensível. As formas pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, isto é, tudo o que é de natureza icónica, mas também as formas musicais (até onde as conhecemos), têm, para nós, uma estabilidade semântica bem maior do que as línguas e a linguagem. Por esse motivo, o carácter efémero das mutações de superfície parece afectar menos a sua continuidade semântica profunda e a sua recepção.

**66) As histórias e o caos** – Dizíamos, no início desta reflexão (ao mesmo tempo que preveníamos contra a simplificação), que o cinema “americano” funciona para o “europeu” como “Grande Outro”, do mesmo modo que o *construct* arquetipal funciona como “Grande Outro” para a multilinearidade. Ora, o “Grande Outro” é o “Anjo” do combate com o anjo do *Genesis* (Deus, um seu representante ou um

poderoso *alter-ego* do autor)<sup>114</sup>. Mas uma mediação está a alterar as normas desse combate: hoje, o *construct* arquetipal negocia a sua posição de meta-*fabula* com estruturas mais fluidas e menos procustianas, ora discutindo com o *multiplot* e com a multilinearidade a dinâmica interna da história, ora reafirmando-se disponível para todos os *syhuzets*.

Sem prejuízo da importância do experimentalismo que atravessa toda a história do cinema, trata-se de um movimento tardio, resultante do confronto entre cinema “moderno” e a tradição narrativa “clássica”, e das consequências desse confronto: apesar das importantes experiências não-narrativas, ou de reformulações da naratividade no seu seio, o cinema foi pouco *compagnon de route* da disseminação das vanguardas literárias e teatrais do século XX, do mesmo modo que acompanhou pouco a disseminação das vanguardas nas artes plásticas e na música. Esta avaliação do lugar do cinema no diálogo “inter-vanguardas”, ou entre experimentalismos, é a que encontramos na *Opera Aperta* de Umberto Eco (1962-1968), e que encontramos ainda no *Homo Aestheticus*, de Luc Ferry (1990)<sup>115</sup>, que analisa vivências artísticas coevas do cinema ao longo do século XX, sem praticamente nunca se referir a este último. Posição inversa é a defendida, como vimos, por András Kovács, para quem o cinema “moderno” foi sobretudo uma resposta ao desafio representado pela literatura e pelo teatro, mas também pela música e pelas artes plásticas, à actividade cinematográfica, que parecia ter dificuldade em emancipar-se dos cânones estabilizados pela sua experiência industrialista.

As histórias ordenam e dão sentidos ao caos desordenado do Mundo, e por isso os seus criadores são xamanes e curandeiros – e por vezes charlatões. Sejam elas lineares ou multilineares, circulares ou espiraladas (cf. Kovács, op. cit.), fazem-no de modos que desde há muito moldam os seus géneros: ora suscitam em nós o terror e a piedade vividos por identificação/projecção com um(a) protagonista “melhor, mas não muito melhor, que nós”, como na tragédia comentada por Aristóteles. Ora nos fazem rir à custa de protagonistas “piores que nós” (porque não conseguem viver uma certa performatividade), e são comédias, ainda segundo o autor da primeira *Poética*. Ora nos colocam diante do “espelho escurecido” onde vemos as mais fantasmáticas versões de nós próprios, como no drama e no romance genericamente entendidos, onde predominam a não-linearidade e a convergência, no mesmo registo, de diversas heterogeneidades discursivas. Ora, ainda, servem-nos representações estereotipais de protagonismos, acções, sentimentos e emoções, como no melodrama<sup>116</sup>, ou misturam todos estes elementos no *Gran Teatro del Mundo*, como Shakespeare e os isabelinos.

Diz o seguinte a citada passagem do *Genesis*, depois de contar que, a caminho do encontro com seu irmão Esaú, com quem queria reconciliar-se, Jacob, com os seus familiares e rebanhos, pernoita num campo:

“NESSA NOITE [...], JACOB FICOU SÓ. E ALGUÉM LUTOU COM ELE ATÉ AO NASCER DA AURORA. VENDO QUE NÃO CONSEGUIA DOMINÁ-LO, [ESSE ALGUÉM] BATEU-LHE NO ENCAIXE DA ANCA [NO NERVO CIÁTICO], O QUE FEZ JACOB PERDER FORÇAS DURANTE O COMBATE. DISSE ENTÃO O SEU ADVERSÁRIO: ‘LARGA-ME, QUE JÁ SE LEVANTA O DIA’, MAS JACOB RESPONDEU-LHE: ‘NÃO TE LARGAREI ENQUANTO NÃO ME TIVERES ABENÇOADO’. E O ADVERSÁRIO PERGUNTOU-LHE: ‘QUAL É O TEU NOME?’. ‘JACOB’, RESPONDEU ELE. E DISSE ESSE ALGUÉM: ‘NÃO TE CHAMARÁS MAIS JACOB, MAS ISRAEL, PORQUE FOSTE FORTE CONTRA DEUS E CONTRA OS HOMENS E GANHASTE’. JACOB PEDIU ENTÃO: ‘PEÇO-TE, DIZ-ME O TEU NOME’. MAS O OUTRO RESPONDEU: ‘E PORQUE QUERES TU CONHECÊ-LO?’, MAS, NO MESMO GESTO, ABENÇOOU-O. JACOB DEU O NOME DE PENUEL ÀQUELE LUGAR, PORQUE, COMO DEPOIS DISSE, ‘VI DEUS FACE A FACE E SOBREVIVI’. QUANDO O SOL SE ERGUEU JÁ TINHA DEIXADO PENUEL, MAS COXEAVA POR CAUSA DA ANCA.”

**67) Re- de repetir e de renovar** – O prefixo *re-*, que estabelece o sentido de movimento para trás e de repetição, como em *refazer*, é um dos elementos semânticos mais visitantes da formatação da nossa cultura em geral, e portanto da nossa cultura narrativa e do drama. Ele é ambíguo, abrindo para duas significações do mesmo campo: regresso a um estado anterior (como em *refluir*), mas também reforço ou realização (como em *reunir*). A cultura move-se em primeiro lugar por *re-absorções*, *re-infecções*, *re-contaminações*. Ela é reiterativa (*reiterar* é um termo que nos vem do baixo latim: *re-iterare* significa fazer outra vez, fazer várias vezes, refazer, recomeçar, repetir, mas também renovar. *Iterum*: outra vez, mais uma vez). Depois, move-se igualmente por rejeições, renúncias, desvios, transgressões.

As culturas narrativas, com os seus géneros e moldes relativamente estáveis, também exprimem com clareza essa prática reiterativa. Quando falamos de transgressão, de deriva (ou de evolução, ou de metamorfose) de um género ou de uma forma narrativa, é porque medimos a distância a que a nova forma ou género se situam em relação a um genoma. E este fenómeno actualiza a relação, sempre conflitual e sempre mimética, entre novo e antigo: desconstrução e reconstrução narrativa, heteronomia e autonomia, opõem-se, nos diversos ecrãs com que hoje vivemos, como se opuseram no livro e no espaço cénico. Em todos os teatros de operações, uma e outra espiam-se como num confronto com o “grande Outro” – um confronto que é um clássico do mundo ficcional.

**68) Capulettos e Montecchios** – O problema dos *savoir faire* que neste texto nos ocuparam consiste em que eles só se adquirem por apropriação, em resultado da experiência pessoal (valha ela o que valer): quando aquilo que muitos outros já souberam passa a ser sabido por cada neófito, à sua maneira e à sua própria custa.

Porquê, então, argumentar sobre isto ou aquilo, tentando compreender e explicar?

Porque talvez quem nos lê se aproprie dos nossos argumentos e os faça seus, eventualmente pilhando-os e apagando a sua autoria, ou confrontando-se com eles. Podemos, decerto, aprender com obras de arte, com textos literários ou com a reflexão sobre umas e outros, desde que eles nos contaminem, com as emoções e a racionalidade que transportam, ao ponto de essas emoções e racionalidade se tornarem parte de nós – capítulos do romance de formação em que a nossa própria história de vida se vai, eventualmente, tornando.

Quem ensina estas matérias vê forçosamente a sua prática assombrada por questões básicas que nunca encontram respostas definitivas: *O que ensinar? Como ensinar? E a quem?*

A criação *ex nihilo* está vedada aos humanos. É com o antigo (com ele e contra ele) que fazemos o novo. Esta ideia simples ajuda-nos a compreender em que consiste ensinar: ensinar consiste em pôr em contacto com o antigo de forma organizada e em observar o novo em confronto com ele, segundo o princípio da *enciclopédia*, que é o desejo de abertura infinita, de ligação em ligação, a temas que entre si estabelecem redes de sentido. Ensinar visa fazer o aluno chegar ao que não conhece e não é uma actividade lúdica, embora contenha elementos lúdicos.

Com o tempo – porque o ensino requer tempo – o *saber* deve poder transformar-se em *sabor*. Então sim, saber é sobretudo fruir. A ligação entre *saber* e *sabor* (*entre le savoir et la saveur*, como diria Barthes) também determina uma característica básica da aprendizagem: só aprendemos o que verdadeiramente desejamos (ou precisamos de) aprender, ou seja, entre o *saber* e o *sabor* está instalado o *desejo*; aprender significa satisfazer, de degrau em degrau, esse desejo. E como o desejo se reformula a si próprio à medida que é satisfeito (sempre em parte: a incompletude é a marca da sua satisfação), caminhamos de saber em saber, ou seja, de sabor em sabor. É deste modo que passamos de um “aquário epistemológico” para outro, e também de um “gosto” para outro – incluindo, naturalmente, o caso dos gostos estéticos.

No que toca à questão que aqui, sobretudo, nos ocupou, os autores que agrupamos naquilo a que chamámos genericamente *paradigma reconstrutivo* e os outros, aqueles que representam aquilo a que chamámos, ainda mais genericamente, *paradigma desconstrutivo*, podem ter entre si relações como as que mantinham Capulettos e Montecchios, e que tanto entristeciam o príncipe de Verona: podem evitar-se, preferindo nem se cruzar uns com os outros, ou provocar recontros sangrentos em apertados campos de morte, precisamente, e apenas, porque se cruzaram. Mas nós reconhecemo-nos, em parte, ora num dos grupos ora noutro, identificando-nos com partidários e sequazes de ambos os lados do confronto.

Melhor: nós amamos Romeu seja o seu apelido Capuletto ou Montecchio, e o mesmo diremos sobre Julieta, o que faz de nós mediadores que habitam o gabinete

de crise, tentando fazer com que os rivais em litígio *chequem à fala*, se ouçam e reconheçam pelo menos parte das razões adversas. Porquê? Porque nos vamos tornando cada vez mais arquivo, cada vez mais enciclopédia, sendo a Biblioteca de Eco ou a de Borges as melhores metáforas desses arquivo e enciclopédia; ambos são (entre outras coisas) pacificadores e ambos nos tornam relativos – embora tal relatividade (que é uma situação de facto) não nos obrigue ao relativismo (que é uma filosofia e uma postura escolhida, socio-cultural).

**69) A máquina infernal** – Passados setenta anos sobre a primeira versão de *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin (traduzida para francês por Pierre Klossowski e pelo autor, e editada em 1936), podemos talvez afirmar que o cinema – parte dele – tenta, em contra-corrente, não perder as características auráticas e culturais da “antiga” arte, e que “as massas” não terão tornado irreversível, por seu turno, a sua recepção distraída, vinda apenas da *Erlebnis*.

A recepção do cinema como parte de um rito, a sua função cultural e a sua aura seriam talvez mais claras quando o víamos apenas em grandes salas escurecidas, herdeiras do mundo especial dos templos, do que na era do *home cinema* e da interactividade. Mas coexistem hoje (quando ele caminha para os seus cento e quinze anos) com o cinema que já não é parte de um rito, nem tem função cultural, nem aura – como sucedeu com toda a arte ao longo do século XX.

Um dos paradoxos do cinema é que ele é uma das componentes cruciais da esteticização do vivido no sistema dos *media*, onde circulam, hora após hora, as suas produções – sistema dos *media* que é ao mesmo tempo o lugar da reprodutibilidade técnica infinita da cultura de massas, e que um Gianni Vattimo<sup>117</sup> identificou como o campo de morte da arte, ou pelo menos do seu ocaso; e que, ao mesmo tempo, parte dos seus autores-realizadores continuam a entendê-lo como susceptível de criar obras de arte que ainda obedecem ao programa heideggeriano do “pôr-em-obra da verdade” com toda a sua antiga carga metafísica ou imanentista, um dos perfis definitórios do objecto artístico para o filósofo de *A origem da obra de arte*.

Por um lado, o cinema, como toda a arte, perde-se nessa recepção distraída de que falou Benjamin desde 1936, e é um dos principais actantes das indústrias culturais destinadas ao consumo de massas, tornando-se ele próprio num dos principais produtores de conteúdos e formas *Kitsch* e *Camp*; por outro, parte dele aspira ainda a ser reconhecido como grande arte cultural do tempo das catedrais e da respectiva aura, mesmo quando é concebido para circular nesse mesmo consumo de massas das indústrias culturais. Parte dele produz conteúdos e formas que são objectos de consumo, outra produz conteúdos e formas destinadas a uma consumação. Numa observação particularmente viva, diz Vattimo:

“[...] À MORTE DA ARTE ATRAVÉS DOS *MASS MEDIA*, OS ARTISTAS FREQUENTEMENTE RESPONDERAM COM UM COMPORTAMENTO QUE SE COLOCA NA CATEGORIA DA MORTE, ENQUANTO ESTA APARECE COMO UMA ESPÉCIE DE SUICÍDIO DE PROTESTO: CONTRA O *KITSCH*, A CULTURA DE MASSAS MANIPULADA, A ESTETIZAÇÃO DA EXISTÊNCIA A UM NÍVEL BAIXO, FROUXO, A ARTE AUTÊNTICA REFUGIOU-SE COM FREQUÊNCIA EM POSIÇÕES PROGRAMATICAMENTE APORÉTICAS, RENEGANDO TODO O ELEMENTO DE FRUIÇÃO IMEDIATA DAS OBRAS – O SEU ASPECTO ‘GASTRONÓMICO’ –, RECUSANDO A COMUNICAÇÃO, ESCOLHENDO O PURO E SIMPLES SILÊNCIO.”

Mas isso passou-se comparativamente pouco com o cinema, preso no seu paradoxo e na sua aporia, e adiando eternamente a escolha entre um dos seus destinos possíveis, mas contraditórios. É por esse motivo que, em parte, o recolhimento e a contemplação pedidos pela imagem fixa, a da pintura como a da fotografia, também não desapareceram com as imagens em movimento e a sua velocidade: o cinema – parte dele – tornou-se, como a pintura e a fotografia, objecto de contemplação que convida ao recolhimento.

Dois exemplos, de regresso às narrativas, que nos abrem a porta de outros mundos: quando, na esteira de Stephenson<sup>118</sup>, Daniel Dayan e Elihu Katz<sup>119</sup> descrevem como “competição, conquista e coroação” os três formatos em que se plasmam os acontecimentos cerimoniais televisivos transmitidos em directo, eles reconhecem explicitamente nesses formatos narrativos (a que as televisões chamam “guiões”) o peso milenar dos formatos ficcionais e a sua associação aos ritos de passagem, e implicitamente a dinâmica arquetipal dos três actos (introdução, desenvolvimento e resolução).

Mas não se trata de sobreposições do mesmo desenho: os três formatos de Dayan e Katz não recobrem o princípio (a *expositio* ou a separação); recobrem, sim, em diversas geometrias e configurações, o meio e o fim (a iniciação e o regresso, o desenvolvimento e a resolução). Ou seja, não contemplam o primeiro movimento, mas sim o segundo e o terceiro. Nada há de estranho neste apagamento. Sabemo-lo desde Propp: as trinta e uma funções narrativas que ele identificou no conto popular não têm de estar presentes na totalidade – nunca estão – para que um conto satisfaça o género.

E finalmente: nas narrativas contemporâneas, cada vez mais “todos” complexos foram sendo representados por “partes” cada vez mais curtas (mas não necessariamente mais simples). Já em *La machine infernale*, de Jean Cocteau (1932), toda a acção do *Édipo* de Sófocles era resumida num só acto de uma dezena de páginas, para que a peça pudesse começar com uma evocação de *Hamlet*, redesenhasse o encontro com a Esfinge e inventasse a noite de núpcias entre Édipo e Jocasta, em que mãe e filho, ébrios e exaustos, não conseguem perceber o que dizem um ao outro, nem

fazer amor – para além de, como manda o mito, ignorarem o laço de parentesco que interdita e diaboliza a sua relação.

**70) Novo mundo, novas narrativas** – *A Affluent Society* e o *Welfare State* que, desde antes da década de 60 do século XX, se tinham imposto nas sociedades desenvolvidas da parte ocidental do hemisfério norte como grandes mitos sociais resultantes do “progresso infinito do industrialismo” (outro grande mito, esse herdado do século XIX), desapareceram do nosso cenário, varridos pelo “pensamento único” néo-liberal e pelos efeitos da globalização económica.

Ao colapso do comunismo e à intensificação da globalização económica liberal, responderam o enfraquecimento da hiperpotência americana, a emergência de novas potências económicas, o disparo massivo das migrações, relações internacionais mais policêntricas e um clima de mais acentuada instabilidade nessas mesmas relações.

A situação de multiculturalidade, que cresce vertiginosamente em boa parte deste novo mundo – marcado por novas desigualdades e pela desestruturação da tradicional “pirâmide” social – gera novos perfis de conflitualidade económica, racial e étnica, cultural, religiosa, linguística, em parte gerados pelo apego transitório de grandes comunidades fragilizadas à reagregação holística e comunitarista, apego que é uma defesa precária, embora culturalmente vivida como um valor seguro, contra o desenraizamento provocado pelo imperativo migratório.

Neste novo contexto, a diversidade dos sonhos e desejos societários que se confrontam em territórios partilhados, ainda ontem definidos como Estados-nações, cria inevitavelmente turbulências de novas dimensões, que teremos de aprender a gerir ao longo das próximas décadas. A “guerra dos sonhos” a que se referiu Marc Augé intensifica-se, e por vezes volta a adquirir perfis mortíferos, sangrentos.

Ao mesmo tempo, o desejo de regresso à defesa dos valores da pessoa humana, nas suas diversas versões de indivíduo, cidadão, sujeito, a vontade de auto-determinação individual e de maior atenção aos direitos e deveres que fundamentam os contratos sociais, instalaram-se como dimensão profunda nas sociedades mais desenvolvidas. São o fruto de um longo percurso de combates sociais, políticos e culturais que adquiriram, sobretudo na segunda metade do século XX, o rosto de numerosas lutas identitárias movidas por minorias.

As narrativas, as que constroem histórias de vidas individuais ou sagas comunitárias, mas também as que se produzem no mundo das *technê* artísticas e das indústrias culturais, são parte integrante desta nova turbulência social, porque são instrumentos fundamentais da afirmação e do reconhecimento identitário.

Como dizíamos na apresentação desta reflexão que agora concluímos, vivemos num *story shaped world*, num mundo formatado por narrativas, sejam elas as que circulam no sistema dos *media*, no universo ficcional ou nos relatos individuais e colectivos de

experiências de que a agenda da *global village* de MacLuhan não se ocupa senão excepcionalmente. É, assim, inevitável e desejável que os próximos anos vejam surgir uma nova atenção à diversidade das histórias que indivíduos, grupos, comunidades, produzem na trajetória da sua aventura humana – sendo certo que, como a UNESCO consagrou recentemente num seu texto oficial<sup>120</sup>, a defesa da diversidade cultural é tão indispensável à humanidade como a defesa da biodiversidade o é para o planeta que habitamos.

Na área do cinema, que aqui nos ocupou, bem como na área mais vasta do audiovisual, que a história e experiência do cinema ajudou a configurar, será necessário conceder mais atenção às policulturas que não deixarão de emergir, mais afirmativas, espelhando a multiculturalidade contemporânea.

O passo que aqui demos apenas visou *compreender* e *explicar*, no espaço reduzido de um curto ensaio nascido da investigação de que se alimenta toda a experiência pedagógica, os mecanismos de sedimentação em que assentaram algumas formas e modelos narrativos que, sempre transitoriamente, tenderam a ser dominantes no cinema. Cremos que o presente e o futuro próximo assistirão ao retorno de sagas individuais, familiares e de grupo que, numa larga multiplicidade de formas, contarão a história do mundo actual – definida, ao mesmo tempo, pela desigualdade característica da globalização, e pela multiculturalidade.

Nestas “novas” sagas estão e estarão presentes todas as heranças narrativas da contemporaneidade – incluindo a “arquetipal”, a “moderna” e as metamorfoses de uma e de outra. Mas do “homem moderno” surgido nos nossos ecrãs há cinquenta anos, já teremos passado a protagonismos emergentes, cujos traços, paradoxalmente, talvez reconhecamos melhor em originais mais arcaicos, ressurgidos da longa duração.

## Parte VIII

### Segundo epílogo no outro lado do espelho



Gravura de John Tenniel para *Through the Looking Glass*

71) **O narrador não-cartesiano** – É difícil que não ressurjam, a prazo, mais *remakes* cinematográficos da Alice de Lewis Carroll, de tal modo as distorções do mundo físico das *Aventuras* e a população de *Do outro lado do Espelho* parecem antecipar e invocar as *performances* dos efeitos especiais de algum *cinema-espectáculo* contemporâneo<sup>121</sup>. Mas também do ponto de vista mais estritamente narrativo parece justificar-se tal empresa. Há quarenta anos atrás, reflectindo sobre a Alice de

Carroll e sobre a *arte como experimentação*, escrevia Gilles Deleuze no seu *Logique du sens*<sup>122</sup>:

“CERTOS PROCEDIMENTOS LITERÁRIOS (AS OUTRAS ARTES CONHECEM PROCEDIMENTOS EQUIVALENTES) PERMITEM CONTAR VÁRIAS HISTÓRIAS AO MESMO TEMPO. SEM DÚVIDA, É ESSE O CARÁCTER ESSENCIAL DA OBRA DE ARTE MODERNA. NÃO SE TRATA, AQUI, DE PONTOS DE VISTA DIFERENTES SOBRE A MESMA HISTÓRIA, DE PONTOS DE VISTA SUBMETIDOS A UMA REGRA DE CONVERGÊNCIA. TRATA-SE, PELO CONTRÁRIO, DE HISTÓRIAS DIFERENTES E DIVERGENTES, COMO SE A CADA PONTO DE VISTA CORRESPONDESSE UMA PAISAGEM ABSOLUTAMENTE DISTINTA. EXISTE, SIM, UMA UNIDADE DAS SÉRIES DIVERGENTES ENQUANTO DIVERGENTES, MAS É UM CAOS SEMPRE EXCENTRADO QUE SE UNIFICA NA GRANDE OBRA (*UN CHAOS TOUJOURS EXCENTRÉ QUI NE FAIT QU’UN LUI-MÊME AVEC LE GRAND ŒUVRE*). ESTE CAOS INFORMAL, A GRANDE CARTA DE *FINNEGANS WAKE*, NÃO É QUALQUER CAOS: É POTÊNCIA DE AFIRMAÇÃO, PODER DE AFIRMAR TODAS AS SÉRIES HETEROGÊNEAS; ELE ‘COMPLICA’ EM SI TODAS AS SÉRIES (DAÍ O INTERESSE DE JOYCE POR BRUNO, TEÓRICO DA *COMPLICATIO*). ENTRE TAIS SÉRIES DE BASE PRODUZ-SE UMA ESPÉCIE DE *RESSONÂNCIA INTERNA* [...]”

Esta versão deleuziana da doutrina da multilinearidade divergente (que mais tarde Deleuze e Guattari viriam a definir como “rizomática”, de “rizoma”)<sup>123</sup>, está em linha com a atmosfera “moderna” que discutimos atrás a propósito do Cinema, de Eco, de Robbe-Grillet, de Barthes, etc., e exprime *l’esprit du temps*, hegemonizado pelo *paradigma desconstrutivo*. Mas é menos claro que se aplique aos textos de Carroll, que, apesar do seu “maravilhoso polifônico”, do seu jogo aleatório com a *continuidade* e da sua relação charadística com a *causalidade*, ainda pactuam de muito perto com ambas – eles narram séries acontecimentais finalistamente orientadas e acentuadamente lineares.

Mas interessa reter que tal doutrina ultrapassa (como julgo que terá ficado claro atrás) o *multiplot* e estruturas como a de *Rashomon*: o desinteresse pelo *efeito Rashomon* (a expressão evoca o filme de Akira Kurosawa, de 1950: sucessão de pontos de vista diversos, complementares ou contraditórios, sobre os mesmos acontecimentos) é sintomático do momento em que Deleuze escreve (final dos anos 60), mas marca ainda uma tendência forte dos nossos dias: a explosão dos sentidos de uma narrativa, a sua *diferência*<sup>124</sup> e disseminação, a rejeição dos seus perfis aristotélicos, o abandono das antigas linearidades e a “nova” paixão pelas séries heterogêneas que virão a articular-se, eventualmente, numa caixa de “ressonância interna”, caminhavam, então, a par da crítica do *Eu* unário (consagrado pelo *cogito* cartesiano como dispositivo dotado do poder de unificar e estabilizar uma história de vida

e de garantir o sujeito como futuro fiável, como quando assinamos um empréstimo bancário ou um *affidavit*).

À semelhança do *sujeito*, também o *narrador* só podia e devia então ser entendido como um *divided self*, clivado e distribuído entre as várias instâncias do *Eu*, e em grande parte opaco para si próprio. Esta crítica conheceu, no final da década de 60 e nos primeiros anos da década de 70 do século XX, um momento eufórico, pela convergência virtual da psicanálise lacaniana, da anti-psiquiatria, da crítica “libidinal” da economia política, da história foucaultiana da loucura e do *comentário* de tipo barthesiano assumido como novo género literário. A *Logique du sens*, na sua idiosincrasia pós-nietzscheana, inscreve-se nessa movimentação, e é vantajoso ter presente o “aquário em que ela nadou” quando a reconsideramos, quatro décadas depois.

Não é, pois, um acaso que a Alice de Carroll funcione como texto de referência para as investigações filosóficas de Deleuze, no final dos anos 60: Alice é precisamente a protagonista que passa o tempo a perder a referência ao seu *Eu* cartesiano; ora porque cresce de mais e já não cabe em casa, ora porque diminui de tamanho até à dimensão de um insecto, ora porque é pressionada, pelas entidades que a interpelam, quer a descentrar-se, quer a entrar em comunicação com lógicas e sentidos que afirmam, radicalmente, as suas alteridades. Tais lógicas e sentidos emergem na linguagem, mas são frequentemente, para a rapariguinha, incompreensíveis (embora não inconversáveis), porque nada têm a ver com o senso-comum, o bom-senso e a sabedoria das nações, ou melhor: porque exprimem sentidos-comuns, bons-sensos e sabedorias de nações radicalmente outros (os das “nações” do outro lado do espelho).

Ainda em *Logique du sens*, capítulo “Do puro devir”, Deleuze comentava nos seguintes termos a perda do nome próprio por Alice:

“A PERDA DO NOME PRÓPRIO É A AVENTURA QUE SE REPETE AO LONGO DE TODAS AS AVENTURAS DE ALICE. PORQUE O NOME PRÓPRIO OU SINGULAR É GARANTIDO PELA PERMANÊNCIA DE UM SABER. ESTE SABER INCARNA EM NOMES GERAIS QUE DESIGNAM PARAGENS E REPOUSOS, SUBSTANTIVOS E ADJECTIVOS, COM OS QUAIS O NOME PRÓPRIO MANTÉM UMA RELAÇÃO CONSTANTE. ASSIM, O NOME PRÓPRIO PRECISA DE DEUS E DO MUNDO EM GERAL. MAS QUANDO OS SUBSTANTIVOS E ADJECTIVOS COMEÇAM A FUNDIR, QUANDO OS NOMES DA PARAGEM E DO REPOUSO SÃO ARRASTADOS PELOS VERBOS DE PURO DEVIR E ESCORREGAM PARA A LINGUAGEM DOS ACONTECIMENTOS, TODA A IDENTIDADE SE PERDE PARA O *Eu*, O MUNDO E DEUS. SABER E RECITAÇÃO SÃO POSTOS À PROVA, E AS PALAVRAS CHEGAM ENVIEZADAS, ARRASTADAS DE ESGUELHA PELOS VERBOS – E ALICE É DESTITUÍDA DA SUA IDENTIDADE. COMO SE OS ACONTECIMENTOS GOZASSEM DE UMA IRREALIDADE QUE CONTAGIA O SABER E AS PESSOAS, ATRAVÉS DA LINGUAGEM. PORQUE A INCERTEZA PESSOAL NÃO É UMA DÚVIDA EXTERIOR AO QUE SE PASSA, MAS SIM UMA

ESTRUTURA OBJECTIVA DO PRÓPRIO ACONTECIMENTO [...]. O PARADOXO É EM PRIMEIRO LUGAR O QUE DESTRÓI O BOM-SENSE ENQUANTO SENTIDO ÚNICO, E DEPOIS O QUE DESTRÓI O SENSO-COMUM COMO LUGAR DAS IDENTIDADES FIXAS.”

E num dos apêndices do mesmo livro, sob o subtítulo “Klossowski ou o corpo-linguagem”, escrevia Deleuze, estabelecendo uma ponte entre a perda de nome próprio por Alice, a obra do autor de *Les lois de l’hospitalité* e a perda da identidade pessoal na literatura da modernidade (cujo signo maior fora o *Je est un autre* de Rimbaud, de 1871):

“TODA A OBRA DE KLOSSOWSKI TENDE PARA UM ÚNICO FIM: ASSEGURAR A PERDA DA IDENTIDADE PESSOAL, DISSOLVER O *Eu*, É O ESPLÊNDIDO TROFÉU QUE AS PERSONAGENS DE KLOSSOWSKI TRAZEM DE UMA VIAGEM ATÉ AO LIMAR DA LOUCURA. MAS [...] A DISSOLUÇÃO DO *Eu* DEIXA DE SER UMA DETERMINAÇÃO PATOLÓGICA, PARA SE TORNAR NA MAIS ELEVADA POTÊNCIA, RICA EM PROMESSAS POSITIVAS E SALUTARES [...]. O *Eu* DISSOLVIDO ABRE-SE A UMA SÉRIE DE PAPÉIS [DESEMPENHOS], PORQUE ELE FAZ SUBIR UMA INTENSIDADE QUE JÁ INCLUI A DIFERENÇA EM SI, O DESIGUAL EM SI [...]. HÁ SEMPRE UM OUTRO SOPRO, UM OUTRO HÁLITO NO MEU, UM OUTRO PENSAMENTO NO MEU, UMA OUTRA POSSE NO QUE POSSUO, MIL COISAS E MIL SERES IMPLICADOS NAS MINHAS COMPLICAÇÕES: TODO E QUALQUER PENSAMENTO É UMA AGRESSÃO. NÃO SE TRATA DE INFLUÊNCIAS QUE SOFREMOS, MAS DE INSUFLAÇÕES, DE FLUTUAÇÕES QUE SOMOS, E COM AS QUAIS NOS CONFUNDIMOS. QUE TUDO SEJA TÃO ‘COMPLICADO’, QUE *Eu* SEJA *UM OUTRO*, QUE ALGO DE OUTREM PENSE EM NÓS NUMA AGRESSÃO QUE É A DO PENSAMENTO [...], EIS A BOA NOVA. [...] SÓ ESTAMOS TÃO CERTOS DE REVIVER (SEM RESSURREIÇÃO) PORQUE TANTOS SERES E COISAS PENSAM EM NÓS: PORQUE ‘NUNCA SABEMOS EXACTAMENTE SE NÃO SÃO OS OUTROS QUE CONTINUAM A PENSAR EM NÓS – MAS O QUE É ESSE OUTREM QUE FORMA O QUE ESTÁ *FORA*, RELATIVAMENTE AO *DENTRO* QUE JULGAMOS SER?’”<sup>125</sup>

Antes, discutindo com determinada herança clássica da escola freudiana (discussão que viria a ganhar maior amplitude em *L’Anti-Edipe*, de 1972, e *Mille Plateaux*, de 1980, escritos em parceria com Félix Guattari), Deleuze tinha rejeitado a “psicanalização” – muito em voga nos anos 50-60 – da obra de Carroll :

“NÃO É, CERTAMENTE, TRATANDO O AUTOR, ATRAVÉS DA SUA OBRA, COMO UM DOENTE POSSÍVEL OU REAL, [QUE PSICANÁLISE E OBRA DE ARTE [...] PODEM ARTICULAR O SEU ENCONTRO], MESMO QUANDO SE DÁ AO AUTOR O BENEFÍCIO DA SUBLIMAÇÃO. [TAMBÉM] NÃO É, DECERTO, FAZENDO A ‘PSICANÁLISE DA OBRA’. PORQUE OS AUTORES, SE SÃO GRANDES, ESTÃO MAIS PERTO DO MÉDICO DO QUE

DO DOENTE. QUER DIZER, ELES SÃO ESPANTOSOS DIAGNOSTICADORES, ESPANTOSOS SINTOMATOLOGISTAS. [...] OS ARTISTAS SÃO CLÍNICOS, NÃO DO SEU PRÓPRIO CASO NEM DE UM CASO EM GERAL, MAS CLÍNICOS DA CIVILIZAÇÃO.”

Decerto: o “caso clínico” de Lewis Carroll interessa tão pouco à *literatura* como o “caso clínico” de Fernando Pessoa. Mas o que, de um ponto de vista deleuziano, estabelece a *diferência* entre um Carroll e um Klossowski, é que Carroll ilude de forma sistemática toda a sexualidade, apagando-a metodicamente de todo e qualquer instante da narrativa, mesmo quando *falar e comer* – como é o caso nos textos em torno da personagem Alice – substituem deliberadamente a sexualidade e ocupam o seu lugar, impedindo o estabelecimento de qualquer *horror vacui* provocado por tal ausência; enquanto o Klossowski ficcional, pelo contrário, só trabalha (escrevendo e desenhando) sobre a sedução sexual explícita ou implícita, estendendo os seus efeitos sobre a totalidade dos universos narrados. Também por este motivo, seria interessante observar como um *remake* contemporâneo de Alice lidaria com esse apagamento sistemático das alusões ao sexo: sobreviveria tal apagamento, numa adaptação realizada nos nossos dias?

**72) Alice intercultural** – Em 1969, aderíamos facilmente à leitura deleuziana das aventuras de Alice. E somos-lhe, decerto, devedores de muito do que, na época, passámos a entender sobre a relação entre narrativas e modernidade. Quarenta anos depois, quando nos encontramos tão submersos em multiculturalidades e em reconsiderações éticas das liberdades do Outro e do Diferente, parece-nos que tal leitura pede um relançamento, uma actualização. Por exemplo, não valeria a pena reler *The Clash of Civilizations*, de um Samuel Huntington, à luz da viagem de Alice ao outro lado do espelho?

De facto, hoje, a protagonista de *Through the Looking Glass*, de 1871<sup>26</sup>, surge-nos mais como amável heroína da multiculturalidade e do diálogo inter-cultural do que como um caso de *divided self*. Porquê? Porque, de espanto em espanto, ela atravessa territórios onde se multiplicam encontros com personagens cuja lógica e cujo uso das palavras lhe são inteiramente estranhos. Objectos animam-se, flores e animais (existentes e imaginários) falam e agem de acordo com princípios e motivações pertencentes, não ao Mundo corrente, mas ao Mundo especial *Do Outro Lado do Espelho*. E também porque, de passo em passo, de encontro em encontro, Alice procede adaptativamente, manifestando a sua estranheza de modo delicado e animada pela curiosidade e por um desejo maior de compreensão, sem hostilidade. Com maior ou menor dificuldade, ela dialoga até ao fim com o estranho e o diferente, aprendendo a lidar com as criaturas desse surpreendente bestiário ao mesmo tempo que vai avaliando a pertinência do que fazem e dizem.

A viagem através de territórios tão profundamente *Outros* e babelizados depende da travessia do Espelho. Nele, Alice vê-se reflectida e confirma tranquilizadamente a sua identidade – a sua e a de todos os objectos e *Outros* do *seu* Mundo. Mas para lá do Espelho, para lá da devolução das imagens do Mundo conhecido, as identidades explodem, alteram-se, os comportamentos e suas motivações são, para ela, inteiramente novos: nenhuns hábitos, nenhum senso-comum, nenhum bom-senso ou sabedoria das nações mantêm necessariamente a sua pertinência. E a estranheza entre os dois mundos é recíproca: o unicórnio e o leão de *Do Outro Lado do Espelho*, por exemplo, nunca viram uma criança humana, tratam Alice como uma criatura monstruosa e não entendem que, para ela, possam ser *eles* os monstros, do mesmo modo que as flores do jardim não percebem que tipo de flor será Alice – já que, estando como elas no jardim, *tem de ser* uma flor.

**73) Familiares extraordinários** – Quando *Through the Looking Glass* começa, Alice está em sua casa (na sala que tem o espelho sobre a lareira) a brincar com as gatas e, mais uma vez, deseja de saber como será a *outra* casa que se vê parcialmente do outro lado do espelho. Ela “faz de conta que o vidro ficou macio como gaze”, “uma espécie de névoa” – aí estamos de volta à *willing suspension of disbelief* de Samuel Coleridge. Passemos os tempos verbais para o presente e atentemos no que sucede: “Alice passa através do vidro e salta agilmente para a Sala do Espelho”, isto é, atravessa o limiar do mundo desconhecido. A partir de agora está à *margem*, perdeu o contacto com o mundo conhecido, encontrará personagens e energias que desconhece e com que tem de aprender a lidar, em viagem desafiadora e iniciática.

As primeiras entidades que encontra *do Outro lado do Espelho* são-lhe familiares mas extraordinárias (isto é, reconhecíveis mas diferentes): peças do jogo de xadrez animam-se e vivem, e Alice interage com o Rei e a Rainha brancos, embora eles não dêem pela sua presença nem a consigam ver. Num livro, encontra um poema escrito da direita para a esquerda (como o diário de Da Vinci: é um *livro do Espelho*); o poema é o “Jabberwocky”, e Alice começa por pensar que está escrito numa língua que ela não conhece, mas logo percebe que “se o voltar para o Espelho, as letras ficam outra vez como deve ser”.

*Complicatio*: lido na sua versão *normal*, o “Jabberwocky” revela-se tão incompreensível como na versão anterior; há palavras que parecem resultar da mistura de duas ou mais, tanto verbos como nomes, e Alice não as conhece. Daí resulta que nem as acções referidas, nem quem as pratica, são entendíveis pela rapariguinha: “Parece que [o poema] me enche a cabeça de ideias... só que não sei bem quais são”. A passagem é crucial: ela descobre que deve haver lugar, *em si*, para tais ideias, mas não sabe como designá-las, que nomes dar-lhes, com que palavras suas poderia descrevê-las. Um pensamento estranho entrou nela, mas ela ignora como lidar com ele, *que fazer* com ele.

Dos vinte e oito versos do poema, apenas entende que “houve pelo menos *alguém* que matou *alguma coisa*”: Alice terá talvez captado a acção central do poema, ou talvez não; o resto inspira-lhe ideias cujos contornos não sabe definir – como um livro esotérico ou uma literatura estranha que usasse uma *língua poética* que não é senão um parente afastado de uma *língua de comunicação*. Heidegger, bem mais tarde, a propósito da origem da obra de arte, glosará insistentemente este mesmo tema: a *língua poética* não é uma *língua de comunicação*. Mas, para além do *poemático* não poder habitar uma *língua de comunicação* porque “cresceu” de mais e não “cabe” nela (dificuldade tipicamente aliciana, gulliveriana), subsiste um problema anterior e mais geral: que fazer com ideias que nos visitam, ou que descobrimos, mas que apenas conseguimos exprimir de forma desgraçadamente insuficiente? Estas ideias visitantes são o pensamento do *Outro*, de outrem, e só esses outros podem exprimi-las na forma adequada até que dela nos apropriemos: os Outros, estrangeiros, são personagens estranhas; na Grécia antiga chamavam-lhes *bárbaros*, e eles ora amedrontavam, ora pareciam incompreensíveis.

Pouco depois, no jardim, a Rainha Vermelha explica a Alice como seguir, como um peão de xadrez, da segunda até à oitava casa do tabuleiro (o território desconhecido que será preciso atravessar); uma vez aí chegada, a rapariguinha tornar-se-á, por sua vez, numa rainha. É esse o objectivo declarado de Alice, em *Through the Looking Glass*: partir da sua modesta casa de peão e tornar-se rainha como as Rainhas Branca e Vermelha do xadrez, atravessando o tabuleiro até ao outro extremo. Objectivo banal e que satisfaz uma das regras básicas do jogo, mas que para Alice-peão constitui um desafio. Bem pode dizer-se que ela enfrenta essa travessia com a determinação que Borges aconselha em *El jardín de senderos que se bifurcan*, de 1941:

“EL EJECUTOR DE UNA EMPRESA ATROZ DEBE IMAGINAR QUE YA LA HA CUMPLIDO, DEBE IMPONER-SE UN PORVENIR QUE SEA IRREVOCABLE COMO EL PASADO”.

*Mutatis mutandis* (porque seria exagerado classificar a tarefa de Alice como uma “empresa atroz”, comparável à de Yu Tsun no conto de Borges), é bem um desafio digno do herói clássico, e do *Ego* unário do  *cogito* cartesiano, ainda não dividido, não paralisado por indecíveis, não hesitante devido às suas complexas *complicações* e contradições: o herói clássico – antes de mais um *bom soldado* – é capaz de dar conta de si como projecto e como promessa, assume uma missão, segue ou tenta seguir o seu caminho como uma seta (lembremo-nos, entre mil outros, do protagonista de *Apocalypse Now*), e a narrativa da sua acção confirma essa unidireccionalidade constitutiva. Alice, porém, só guarda desse herói clássico o *design* genérico da sua intenção, que logo perde importância narrativa para apenas sustentar e justificar a série de acontecimentos, encontros e episódios que se sucedem na

sua travessia do território desconhecido: de novo, não é Ítaca que é importante, mas sim a viagem.

No final, porém, a história desmente-se a si própria, paga o seu tributo ao senso-comum e à sabedoria das nações: a protagonista acordará regressada a sua casa, à sala aquém do espelho e às suas gatas, ao mundo inicial da história, ao mundo *normal*: afinal foi tudo um sonho, a ficção não *modificou* o real, mesmo se é direito seu interrogar-se sobre “Que é a vida senão sonho?”. Os acontecimentos, encontros e personagens narrados ficarão no seu limbo ficcional, a um passo da realidade material e fáctica, embora desafiando-a com os seus patéticos conteúdos.

**74) Suspender os nomes das coisas** – Na primeira parte da travessia, Alice encontra um mosquito “do tamanho de um frango”, com quem tem uma conversa àcerca da *utilidade dos nomes*. Pergunta-lhe o mosquito, sobre os insectos que ela conhece:

“– Está claro que eles respondem quando os chamam pelos nomes?”. E a conversa prossegue do seguinte modo:

Alice: “– Nunca reparei em tal coisa”.

Mosquito: “– De que lhes serve terem nomes se não respondem quando chamam por eles?”

Alice: “– A *eles* não serve de nada. Mas alguma utilidade haverá para as pessoas que lhes dão nomes, senão, qual seria a razão de as coisas terem nomes?”

Carroll relança assim a antiquíssima querela em torno da relação entre nomes e coisas, ou, mais genericamente, entre palavras e coisas, que atravessa todas as aventuras de Alice. Mas a conversa desloca-se rapidamente para um novo domínio, contíguo ao primeiro. Diz o insecto:

“– Ali adiante, no bosque lá ao fundo, as coisas não têm nenhum nome”.

Decisiva revelação: *O Bosque Onde as Coisas Não Têm Nome* é uma espécie de terra-de-ninguém onde os objectos se tornam inidentificáveis devido a uma suspensão temporária da memória. Chegada à sua orla, interroga-se Alice: “E o que será do meu nome quando lá entrar?”, exprimindo assim uma espécie de angústia da perda do nome próprio. Mas logo a seguir transforma essa angústia numa hipótese de jogo lúdico: “Imagine-se como seria chamar *Alice* a todas as coisas que encontrasse, até que uma delas respondesse pelo nome!”

Por outras palavras: imagine-se que existia apenas um nome para todas as coisas, como num grau zero da *designação* nominalista ou, num grau ainda “anterior”, imagine-se o mundo como um campo não-semântico, onde as significações, a existirem, são pré-nominativas, pré-verbais. Um tal mundo, o mundo de “antes da criação do homem” e anterior ao *linguistic turn*, equivale ao mundo da comunicação animal não-humana, antes de os homens terem admitido a existência de linguagens animais e de terem começado a estudar o funcionamento dessas linguagens.

No *Bosque Onde as Coisas Não Têm Nome*, a rapariguinha dá por si à sombra de uma árvore, mas deixou de saber o nome daquele enorme ente vegetal: “– Depois de todo aquele calor, achar uma... uma... uma quê? [...] Quer dizer, pôr-me debaixo da... da... *disto*, ora!” E no mesmo instante percebe que se esqueceu de quem ela própria é: “– E agora, quem sou eu?”, quer dizer: ter-se esquecido *do seu nome* é a mesma coisa que ter-se esquecido *de quem é*, ou *do que é*, ou de ambas as coisas. O nome é o ser, tomou o seu lugar, como na discussão clássica sobre o nome da rosa.

Surge uma gentil corça e Alice pergunta-lhe: “– Como é que *tu* te chamas?”, isto é, *quem és tu*, que *ser* és tu? Responde-lhe a corça: “– Já te digo, se formos até ali mais adiante [...]. *Aqui* não me consigo lembrar”. Vão ambas andando e chegam ao fim do *Bosque Onde as Coisas Não Têm Nome*. Aí chegadas, diz o texto: “Então a corça [que volta a lembrar-se de quem é] salta de repente e liberta-se imediatamente do braço de Alice [que a abraçava]”:

“– Sou uma corça – grita, encantada. – E tu, valha-me Deus!, és uma criança humana”.

Ora, uma corça é suposta ter medo dos humanos, desde que se lembre que eles são humanos. Segue o texto: “Uma expressão de susto perpassa-lhe pelos belos olhos castanhos e foge disparada”.

Quer dizer: no lugar especial *Onde as Coisas Não Têm Nome*, os *estranhos e diferentes* não sentem *estranheza* nem *diferença*, as identidades entram em contacto sem a mediação do simbólico. A investidura das coisas pelos seus nomes e por tudo o que com eles vem – a sua carga simbólica – é que geram o susto, a estranheza, o distanciamento prevenido, o reflexo defensivo; e, nesta medida, os nomes dotam-se, para além da sua função de recobrimento do ser das coisas que denotam, e da sua função expressiva, de uma outra que tem a ver com a história (cultural) da agressão: eles tornam possível a percepção da ameaça, designam-na, cristalizam-na no estereótipo que o nome representa. *O Bosque Onde as Coisas Não Têm Nome* é, assim, o *locus amoenus* onde a Cultura regride para a Natureza original por perda da função anamnésica, um lugar liberto de simbólico, sem *semiosfera*. Esse lugar é um não-lugar, uma *u-topia* como a do *bom selvagem* do século XVIII. Perdida a origem das coisas (ela própria um mito, uma colecção de acções de nomes), reinventamo-la *boa*, mas sabendo que o simbólico, por mais lento que tenha sido o seu estabelecimento, é o único território onde nos re-conhecemos humanos.

Esse não-lugar, essa utopia, é também a condição para que *aconteça* o contacto, não-simbolicamente investido, com Outros que são Diferentes. E esse acontecimento só é possível quando *desarmamos* o simbólico, de modo a impedir que as barreiras da cultura, ou da língua, ou da raça, ou da espécie, ou das crenças, leve a melhor.

Para quem se ocupa de narrativas ficcionais, o *Bosque Onde as Coisas Não Têm Nome* é uma utopia de importância axial, porque é ela que torna possível a *renomeação* das coisas, é ela que abre a possibilidade de as coisas ganharem novos nomes, novas descrições,

a possibilidade de as coisas serem ditas, contadas, designadas de outra forma, fugindo aos sentidos sedimentados, ao *cliché* e ao *déjà vu*. É dessa fuga à prisão do sentido que depende a ficção, é dessa recusa dos nomes antigos que depende a redescritção do mundo e a descoberta de novas significações para esse mesmo mundo.

**75) Condillac e Humpty Dumpty** – A questão das relações entre nomes e coisas é de interesse central para quem se ocupa de narrativas ficcionais, porque uma história é uma série de acções de personagens num determinado contexto espacio-temporal, e essas personagens são antes de mais *nomes*, ou seja, *entidades nominais* (no caso do cinema são, igualmente, entidades imagéticas, icónicas), por oposição àquilo que o nominalismo medieval chamava *entidades reais* (aquelas que são dotadas do atributo de existência real-material, e não apenas nominal). O *ser*, os *deuses*, o *unicórnio*, o *centauro*, são entidades nominais (a algumas delas atribuímos formas, a outras não), até que se prove a sua existência real.

Um modo de eternizar a discussão sobre a relação entre nomes e coisas, conduzindo-a a um indecível, consiste em sustentar que os nomes são tão reais como as coisas, ou seja, que a existência nominal é tão real como a existência real-material, porque a palavra *pedra* existe tanto quanto *a pedra* em que tropeçamos, embora as duas existências não sejam da mesma natureza (a palavra *cão* não morde, o *cão* sim), e apesar de todos sabermos que há guerras de palavras tão devastadoras e mortíferas como confrontos físicos.

A questão nominalista atravessou a filosofia até Condillac (1714-1780), que, abordando-a na sua *Lógica*, titulava do seguinte modo o capítulo a ela relativo:

“CONSIDERAÇÕES SOBRE AS IDEIAS ABSTRACTAS E GERAIS, OU COMO A ARTE DE RACIOCINAR SE REDUZ A UMA LÍNGUA BEM FEITA.”

Depois, a expressão *nominalismo* evoluiu para *nominalismo científico*, e passou a designar, nas teorias da ciência, a ideia de que o conhecimento efectivo do real é um sistema de convenções comunicacionais, que vai mudando sem submissão às regras de verificação e confirmação que caracterizam as mudanças de paradigma científico descritas por Thomas Kuhn. Nos termos de Condillac, também a ciência seria sobretudo uma *língua bem feita*, um sistema de signos e de notações artificiais – um sistema de convenções comunicacionais coerente, auto-reflexivo e auto-determinado. Na sua época, o *escândalo* de Condillac consistiu em afirmar que os signos linguísticos são instituições da cultura e não dados naturais, e que por isso a sua relação com as ideias e com as coisas é arbitrária, sem apoio na natureza da ideia pensada ou do objecto designado. Condillac também percebeu que, se a acção de falar é uma iniciativa do indivíduo, as regras de funcionamento da língua são independentes

do indivíduo (ao contrário do que pensa o Humpty Dumpty de Carroll, como veremos adiante). Outra proposta escandalosa de Condillac, prenunciadora da reflexão sobre o *Ego* que Nietzsche e Freud virão a impor muito mais tarde: O *Ego* não é uma substância pensante e consciente de si, antes resulta das sensações e sua transformação, antes é um efeito da combinação das sensações e da sua expressão na linguagem<sup>127</sup>.

A liberdade de acção concedida, ao longo de séculos de ficções, a numerosos protagonistas de narrativas ficcionais, decorre da fractura entre existência nominal (dotada, ou não, do atributo da forma: o *ser* não tem forma, o centauro e o unicórnio sim) e existência real; a existência nominal não tem de se submeter ao império da contingência que caracteriza a existência real. Uma personagem apenas dotada de existência nominal pode desafiar, dentro de limites convencionados, a verosimilhança e a plausibilidade, desde que a recepção caucione tal liberdade como um *futurível*, um *possível* alternativo da realidade.

Mas mesmo quando as personagens de narrativas ficcionais resultam de exercícios mais estritamente miméticos, mesmo quando são moldadas a partir de personagens reais (nos casos em que o ficcional decidiu procurar tão intensamente o *efeito de realidade* que parece limitar-se a *duplicar* alternativamente esta última, por vezes desejando ser e parecer *bigger than life*), tais exercícios são contaminados pela tradição de concessão de liberdades adicionais às entidades nominais.

Uma tal contaminação está intimamente associada à possibilidade de tais personagens nos surgirem como alternativas positivas ou negativas de nós próprios, como futuríveis dos nossos comportamentos e opções, como matrizes de comportamento que também poderíamos adoptar como nossos. Nem com Hegel o programa mimético das artes (e, por extensão, o das ficções) se limitou à duplicação do mundo: era um programa de *melhoria do mundo* pelas artes (e pelas ficções).

**76) Síndrome da onipotência** – Ora, em *Through the Looking Glass*, grande parte do que se discute é precisamente a fronteira entre *língua bem feita* e *nonsense*, e essa fronteira é a terra-de-ninguém onde ganham ou perdem razoabilidade as convenções comunicacionais. Especialista-inventor de derivas semânticas e tirano-domador de palavras, Humpty Dumpty, o personagem em forma de ovo que Alice encontra mais adiante, é, assim, o único capaz de explicar, como um dicionário delirante e que nunca tem dúvidas, o vocabulário do “Jabberwocky”: *Grilhente* quer dizer quatro da tarde, hora a que se começam a grelhar as coisas para o jantar; *agilentos*, ágeis e peganhos; *giropyar* é andar às voltas como um giroscópio; *broquyar* é fazer buracos como uma broca; *mimejosos* quer dizer miseráveis e esponjosos...

Mas sobretudo, Humpty Dumpty sofre da síndrome de onipotência infantil (herdeira do *fantasma da onipotência* que a psicanálise descreveu); crê que é ele quem manda

nas convenções comunicacionais e que pode obrigar as palavras a significarem o que bem lhe aprouver, improvisando e impondo a sua significação. Claro que nem a mais simples das subtrações sabe ler, e que, quando Alice lhe apresenta num papel a conta

365

- 1

364,

ele pega no papel ao contrário e declara: “A conta *parece-me* bem feita, mas neste momento não tenho tempo para a conferir”.

Humpty Dumpty é o exemplo vivo de um saber arbitrário que escapa totalmente à escolarizada Alice, iniciada ao senso-comum e à sabedoria das nações: ele lamenta desdenhosamente que ela nem sequer tenha tentado ficar nos sete anos de idade, e já tenha sete anos e meio; irrita-se em extremo por ela não perceber se o que cinge o seu corpo oval é um laço ou um cinto, (embora seja impossível perceber se é um laço ou um cinto); explica-lhe que o recebeu como presente de *desaniversário*, e que é muito melhor receber presentes de *desaniversário* do que de aniversário, porque se pode recebê-los 364 dias por ano, ao passo que presentes de aniversário só se podem receber uma vez por ano; e garante-lhe que por vezes, quando obriga certas palavras a significar o que ele quer, “lhes paga a dobrar”. Quer dizer, as palavras são assalariadas ao seu serviço, e têm de prestar-se aos seus jogos comunicacionais que, como depressa se perceberá, são jogos de poder. Veja-se a seguinte passagem:

Humpty Dumpty: “– Ora, *glória* para ti!”

Alice: “– Não entendo o que quer dizer com *glória*.”

Humpty Dumpty (com ar de desprezo): “– Pois não, até eu te dizer! O que eu quis dizer foi: *Ora, aí tens um argumento imbatível*.”

Alice: “– Mas *glória* não quer dizer *argumento imbatível*...”

Humpty Dumpty (sobranceiro): “– Quando *eu* emprego uma palavra, ela quer dizer exactamente o que me apetece...”

Alice: “– A questão é se você *pode* fazer com que as palavras queiram dizer tantas coisas diferentes.”

Humpty Dumpty: “– A questão é quem é que tem o poder... é tudo [...]. Quando eu emprego uma palavra num trabalho desses, pago-lhe sempre a dobrar [...]. Devias vê-las quando vêm ter comigo aos sábados à noite para receber os salários...”

E eis como o padrão das palavras põe termo à conversa:

Humpty Dumpty: “– *Impenetrabilidade*, é o que eu te digo.”

Alice: “– Podia dizer-me por favor o que é que isso significa?”

Humpty Dumpty: “– [...] Com *impenetrabilidade* quis dizer que já falámos bastante sobre este assunto e que, já agora, bem podias dizer o que tencionas fazer a seguir, pois suponho que não queiras ficar aqui parada a vida toda”.

Mais típico ainda, porque associado ao seu comportamento anterior: no fim do seu encontro com Alice, e despedindo-se dela, Humpty Dumpty trata-a como um colonizador trataria um colonizado, depreciando a raça, ou espécie, ou tipo, ou padrão a que ela pertence. Diz-lhe ele, “num tom muito desagradável e estendendo-lhe um dedo para ela apertar”:

Humpty Dumpty: “– Eu cá não te conhecia se voltasse a ver-te. Pareces-te tanto com as outras pessoas...”

Alice (ponderando a resposta): “– Geralmente é a cara que nos distingue.”

Humpty Dumpty: “– É disso que eu me queixo... A tua cara é igual à de toda a gente... os olhos assim... (desenha-os no ar com o polegar), o nariz ao meio e a boca por baixo... É sempre igual. Agora, se tivesses, por exemplo, os dois olhos do mesmo lado do nariz, ou a boca em cima, isso já ajudava muito.”

Alice (protestando): “– Mas ficava feia.”

Humpty Dumpty (fechando os olhos): “– Experimenta primeiro”.

**77) O império das convenções** – Invertendo o plano do diálogo com Humpty Dumpty, o encontro de Alice com os gémeos Tuidledum e Tuidledim (Tweedledum e Tweedledee) é uma visita ao universo das convenções comunicacionais que, de tão rígidas e óbvias, se tornam vizinhas do *nonsense*. No tempo da anti-psiquiatria de que falávamos atrás, pude visitar em Epsom o hospital psiquiátrico, onde se entrava, ora por um largo portal para carros, ora por um estreito portão para pessoas. Ironizando, o médico que me recebia na estrada disse-me: “Agora, se você se toma por um autocarro, entra pelo portal grande; se se toma por uma pessoa, entra pelo portão pequeno”. Algo de semelhante se passa no primeiro contacto de Alice com os gémeos: eles estão tão quietos, abraçados um ao outro, que Alice se esquece de lhes falar. Então diz-lhe Tuidledum:

“– Se julgas que somos bonecos de cera devias pagar, bem sabes [...]. Os bonecos de cera não foram feitos para serem vistos de graça, de maneira nenhuma! [...] Pelo contrário, se achas que estamos vivos, devias falar connosco”.

Alice, delicada e, como sempre, procurando comunicar, começa imediatamente a falar com eles sobre um qualquer assunto avulso, para garantir a conversa e fazer prova de convivialidade. Responde-lhe Tuidledum:

“– Começaste mal! [...] A primeira coisa que se faz quando se visita alguém é perguntar *como tem passado?*, e dar um aperto de mão”. Acto contínuo, os gémeos voltam a abraçar-se e estendem as mãos livres para apertar a mão de Alice. A rapariguinha quer verdadeiramente estar bem com eles e respeitar as regras

e convenções que lhe são propostas, e estende as duas mãos para pegar nas de ambos. Imediatamente começam os três a dançar à roda, o que, diz Carroll, “parece [a Alice] bastante natural”. Com efeito, o acto de *dar as mãos* a Tuidledum e Tuidledim já não significa, para eles, *cumprimentar*, mas sim *dançar à roda*. Os acontecimentos são definidos, ou até gerados, por convenções de comunicação, gestuais ou verbais.

Ora, este universo hiper-codificado, onde o que se diz gera automaticamente comportamentos correspondentes, é o contrário do *Bosque onde as Coisas Não Têm Nome*. O universo de Tuidledum e Tuidledim é o do *cliché* e do *déjà vu*, inteiramente dominado por reflexos condicionados de comunicação: se estendo uma mão é para cumprimentar, se estendo as duas é para dançarmos à roda, etc. Pelo contrário, no *Bosque Onde As Coisas Não Têm Nome*, estender uma mão não significa nada, estender duas também não: ali, ou se perde a memória dos nomes e das significações (como sucede com Alice e a corça), ou se abre a possibilidade da renomeação. No universo de Tuidledum e Tuidledim, a hiper-codificação exclui a invenção; e se ele nos surpreende, é por excesso de conformidade às convenções, e porque esse excesso suprimiu, com os seus inúmeros automatismos e reflexos pavlovianos, a possibilidade de produzir uma nova significação, a possibilidade de mudar e de inovar em matéria de comportamentos significantes. O universo dos dois gémeos de *Through the Looking Glass* é o de um museu gelado da comunicação, onde tudo o que se diz ou faz está adjudicado a significações pré-estabelecidas com valor de norma inquestionável. É o universo da *heteronomia* de Castoriadis<sup>128</sup>.

Movidas por lógicas, regras e desejos que escapam à compreensão de Alice, as personagens de *Through the Looking Glass* requerem da protagonista uma curiosidade compreensiva sem a qual não se estabelece comunicação: é o que se passa com os cavaleiros branco e vermelho, que ora lutam de modo inconsequente para decidirem qual deles a fará prisioneira, ora falham o simples objectivo de se manterem a cavalo, caindo constantemente; com os exércitos com que ela se cruza, cujos soldados tropeçam uns nos outros e se estatelam em dominó a cada passo, tornando impraticável qualquer progressão; com o leão e o unicórnio, que se guerreiam pela posse de uma coroa que nunca terão, enquanto o rei, supostamente ameaçado, ao mesmo tempo se atemoriza e controla a repetição maquinal daquela mania. E é assim, finalmente, no banquete em que por fim se festeja a transformação de Alice em rainha, e onde a perna de carneiro é apresentada à protagonista (“Deixa que te apresente a perna de carneiro —sugere a Rainha Vermelha. — Alice, Carneiro; Carneiro, Alice...”) e por isso se torna incomedível, porque “é contra a etiqueta trinchar alguém a quem acabámos de ser apresentados”.

A cena, que precede o acordar de Alice e o seu “regresso” ao mundo normal, é um tumulto apoteótico, onde “as velas sobem disparadas até ao tecto, como um monte de juncos a deitar foguetes; as garrafas pegam em pares de pires que usam como asas e, fazendo dos garfos pernas, esvoaçam em todas as direcções”. Todas as personagens que, durante a travessia, se revelaram pertencentes à *comédia* tal como Aristóteles a definiu – género sobre pessoas *piores*, mas *não muito piores*, do que nós, que não conseguimos atingir níveis comuns de performatividade – entram em metamorfose disfuncional generalizada, e então Alice acorda, como no pico de um pesadelo que afinal foi uma festa.

Alice, heroína da multiculturalidade? Com frequência, ela parece representar, com os seus sete anos e meio e o seu *não muito tempo* de escolaridade, o bom-senso que falta aos seus interlocutores – um alerta dubitativo que a faz reflectir segundo “normas aceitáveis”. E há uma leitura dos textos ficcionais de Lewis Carroll que os apresenta como o reverso histriónico dos estudos lógicos de Charles Dodgson (o primeiro é um pseudónimo do segundo), como se este último vestisse a pele do primeiro para contar histórias em que põe em evidência o que sucede quando, precisamente, se perde o bom-senso. Mas o engodo representado pelos textos ficcionais de Carroll excede claramente um tal programa, mesmo admitindo que foi este o que motivou a escrita. Cada encontro, cada nova situação, cada deriva, são sucessivos confrontos de Alice com alteridades face às quais ela facilmente perde a *superioridade* que, nesse caso, deveria ostentar.

Nunca desistir de renomear as coisas no *Bosque Onde as Coisas Não Têm Nome*; discutir o conteúdo das convenções comunicacionais que nos fazem cair na má repetição do *cliché* e do *déjà vu*; não alimentar a crença em que podemos obrigar as palavras a significar o que nos aprouver; deixarmo-nos cativar e maravilhar pela lógica interna do que inicialmente não compreendemos; manter a delicadeza mas questionar e ajuizar, questionar e ajuizar sempre e até ao fim: eis cinco condições indispensáveis ao trabalho de quem se ocupa de narrativas. Mesmo que, como a excelente Alice, comecemos, em tal jogo, por não representar senão o desempenho do bom-senso escolarizado face a saberes *selvagens* e informais; ou que, simplesmente, nos achemos diante de saberes diferentes dos nossos porque pertencem ao outro lado do espelho.

**78) As pequenas diferenças excessivas** – José Gil, escrevendo em *O Imperceptível devir da imanência*<sup>128</sup> sobre a filosofia de Gilles Deleuze, evoca o trabalho inicial deste último em *Différence et Répétition* e em *Logique du Sens*<sup>129</sup>, para se livrar da questão do *fundamento* ou *fundamentos* do pensamento autónomo: os *fundamentos*, entendíveis como conteúdos da *heteronomia* de Castoriadis, encontrar-se-iam algures num passado “imemorial”, talvez guardados pela própria Mnemósina, mas

sendo apenas cognoscíveis através das sucessivas formas históricas do *mito* que os foram metamorfoseando, tanto a eles como a esse passado “imemorial”; situação paradoxal, portanto: os *fundamentos* só existem na medida em que subsiste *Memória* desse processo de metamorfoses que foi dando sucessivas formas a esse passado “imemorial”.

Mas, nesses mesmos textos, Deleuze trabalha igualmente a favor de uma definição da *Diferença em si mesma* como raiz da autonomia (*Diferença* não subordinada à *negação* nem à *identidade*: não se trata da diferença *do outro* em oposição ou negação, em relação *a mim*, mas sim de um valor positivo e instituinte da autonomia, que se afirma por si próprio, independentemente de qualquer processo relacional). Aí está um caminho que ajuda a pensar uma figura que aqui tanto nos ocupou, a do *poeta* autónomo, o que se separa da heteronomia. Deleuze, sublinha Gil, tentou estabelecer as “diferenças livres e selvagens” como matrizes “diferenciais do [próprio] pensamento”, e foi tentando captar este seu sentido em expressões provisórias como a consciência das “pequenas percepções”, das “intensidades (diferenciais)”, dos “pontos notáveis” (distintos dos “pontos ordinários”), outras. Escreve Gil sobre a importância decisiva e o *modus operandi*, a acção e os efeitos dessas *pequenas coisas*:

“O QUE INTERESSA UM PINTOR, UM ESCRITOR, NAS COMBINAÇÕES DAS CORES E DAS PALAVRAS? [O QUE LHE INTERESSA SÃO] UNIDADES SUB-REPRESENTATIVAS, O ‘INVISÍVEL’ QUE É MAIS FORTE DO QUE A FORMA VISÍVEL. O QUE ESTÁ EM JOGO NUMA EMOÇÃO, NUMA EXPERIÊNCIA DE AMOR OU DE SOFRIMENTO? ÀS DIFERENÇAS MÍNIMAS, O CAOS QUE FERVILHA MICROSCOPICAMENTE SOB AS GRANDES UNIDADES VISÍVEIS DAS FRASES E DOS GESTOS; É O ‘NÃO SEI QUÊ’ QUE SE EXPRIME ATRAVÉS OU POR ENTRE AS FIGURAS MACROSCÓPICAS”.

*Um não sei quê* (*un je ne sais quoi*) que não se deixa observar à vista desarmada; também poderíamos chamar-lhe *um quase nada* (*un presque rien*): a indeterminação do termo diz (quase) tudo sobre a dificuldade de descrever a actividade a que tal pintor ou escritor (ou dramaturgo, encenador, coreógrafo, cineasta) se dedica. Estamos no *Bosque Onde As Coisas Não Têm Nome*, tentando nomear o trabalho do pintor ou do escritor.

Ora, o pintor ou escritor autónomo (continuemos a entendê-lo como representando qualquer especialista de uma *technê* artística) *difere e diverge*; é essa a sua principal actividade “criativa”, para além e depois da reiteração. E começa por *diferir e divergir* abdicando dos *fundamentos* (vendo-os como ruínas afundadas ou derrocadas, portanto trabalhando “sem fundo”), no seio do sistema relativamente aberto que caracteriza a sua *technê* artística.

Mas essa *technê*, esse lugar, esse *topos* onde ele difere e diverge pode *potencialmente* expandir-se – por exemplo quando ele usa, para os combinar de modo inédito ou

inabitual, instrumentos de mais do que uma *technê* artística, inovando em relação a um hábito ou uma tradição. E a sua compulsão para *diferir* e *divergir* está povoada e é motorizada pelas micro-entidades a que Deleuze tentou dar nome, usando sucessivos vocabulários transitórios e aproximativos: “pequenas percepções”, “intensidades diferenciais”, “pontos notáveis” que ganham proeminência sobre os “pontos ordinários”, etc.

Ou seja, a inovação do pintor e do escritor que se autonomiza, o seu desejo de se libertar da *heteronomia* de que fala Castoriadis, alimenta-se de *micro-ideias-problemáticas* que o conduzem a *diferir* e a *divergir*, *micro-ideias-problemáticas* que o levam – obedecendo, nos termos de Deleuze, a um *imperativo de aventura* (*impératif d’aventure*) – a atravessar as margens da sua *technê* artística, entendida como sistema, relativamente aberto, de convenções.

Ele trabalha com *potências*: ao aproximar-se de tais margens, ao bordejá-las ou, eventualmente, ao ultrapassá-las, esse pintor ou escritor está *potencialmente* a alargar o território (e portanto os limites e o horizonte) da sua *technê* artística, praticando algo como uma navegação à vista perto dos seus extremos, ou extremando o que, antes dele e dessa sua navegação, eram tais limites. E essa navegação constitui, independentemente dos seus eventuais condicionalismos (ela é porventura *incerta*, *tortuosa*, *obscura*, *nebulosa*, mesmo para o pintor ou escritor que a desenvolve), uma actividade livre e auto-determinada, isto é: resulta da escolha pessoal de caminhos que vão sendo experimentados, envolvendo tal experimentação alguma *deriva* – e significando *deriva* a ausência de garantia de que será atingido um resultado, ou um lugar, satisfatório.

Esta é uma das expressões mais percutantes do paradoxo entre determinação e liberdade, no âmago do qual trabalha o especialista numa determinada *technê* artística: a heteronomia que desenhou os limites, fronteiras e horizontes da sua actividade impõe-se-lhe continuamente, não só de fora (a partir do sistema de convenções que assegura a relativa estabilidade dessa *technê* e da sua recepção), mas também de dentro (a partir do saber-fazer que é definitório da sua própria qualidade pessoal de especialista).

Ao mesmo tempo, porém, a sua viagem autónoma em direcção às margens e aos limites dessa *technê* requerem dele, exigentemente, que se aventure *como se ignorasse* a heteronomia que o envolve, ou como se fosse indispensável pô-la provisoriamente entre parêntesis, suspendê-la, para testar a obtenção de outro resultado. Estamos, portanto, diante de um exercício de *epochê* da heteronomia. E também diante de uma dupla experiência de superação: superação provisória dos conteúdos e formas que a heteronomia favorece, e superação de si próprio pelo agente desejo de se submeter ao “imperativo de aventura”. O imperativo de aventura impõe que se aja como se tivesse sido possível alcançar um varrimento das formas e dos

conteúdos heterónomos que continuamente seduzem, convidando à regressão. De facto, a autonomia significa que não é ao *Mesmo* “imemorial” que regressamos com o eterno retorno (dos temas, formas), mas sim que a superação dessa *mesmidade* conduz a novas formas que se acrescentam às metamorfoses históricas que foram reconfigurando esse *Mesmo*.

Um tal paradoxo é igualmente vivido pelo filósofo no seu pensar autónomo. E parece, mais genericamente, característico da aventura humana nos seus diversos perfis e modalidades. Dito de outro modo: quando a experiência de tal navegação se desenvolve no campo da filosofia, diz Deleuze comentado por Gil, “esse campo de experiência é marcado por forças, pelo desmesurado, pelo nomadismo e pelo acaso”. Mas essa experiência, sempre conduzida pela ideia de *excesso* e alimentada por energias que induzem a aventura nomádica, a deriva e a aceitação do acaso delas decorrente, é tão característica do pensar filosófico autónomo como do fazer autónomo do pintor e do escritor, ou seja, é uma experiência comum ao filósofo e ao especialista em determinada *technê* artística.

E supõe sempre (Deleuze *apud* Gil) “um formigar de diferenças, um pluralismo de diferenças livres, selvagens e não domadas”. “Formigar de diferenças” que se traduz na afirmação de uma *nova* distância em relação ao habitualmente reconhecido e praticado, sendo certo que o *diferir* e o *divergir* são mais simples nas *technê* artísticas do que na filosofia: o filósofo precisa de *um novo argumentário* para confrontar o cânone de que se separa; mas ao *poeta* (o pintor ou o escritor) basta a *apresentação* da sua *poiesis*.

Usando um vocabulário deliberadamente metafórico, diremos que tais práticas provocam um deslizamento, uma derrapagem ou um despiste de determinada *technê* artística para fora dos seus trilhos estabilizados, do seu *Habitus*, como quando um rio sai do seu leito. E que, ao provocar esse efeito, tais práticas poderão *potencialmente* vir a redefinir a geografia — a morfologia, os limites e fronteiras — e mais tarde a cartografia, dessa *technê* artística. Quanto ao *excesso* de que falávamos atrás, ele é fruto da intensidade da experiência que busca a autonomia. Como diz Gil:

“É O PADRÃO DO SENSO-COMUM, DA OPINIÃO, DA MEDIANIA NÃO INTENSIVA, [DA BANALIDADE QUOTIDIANA], QUE É ULTRAPASSADO PELO EXCESSO DE INTENSIDADE, DE SIGNOS, DE SENTIDO. MAIS: A PRÓPRIA NOÇÃO DE INTENSIDADE CONTÉM A DE EXCESSO [...]. A INTENSIDADE É O ‘DESIGUAL EM SI’, ELA COMPREENDE, EM SI, A DIFERENÇA COMO EXCESSO”.

Para o Kant da *Antropologia* e da *Crítica do Juízo*, como vimos atrás, ainda falta ao nosso pintor ou escritor, entregue a essa prática excessiva, que a sua compulsão para *diferir* e *divergir* seja marcada por uma “originalidade magistral” (a que o gosto seu

contemporâneo ou posterior cederá, reconhecendo-a), sem a qual os seus esforços só produzirão “extravagâncias”. Para o Deleuze de *Diferença e Repetição*, ainda falta que tal agente seja capaz de identificar e aproveitar o instante propício, a “sublime ocasião” – *Kairos* – “que faz aparecer [uma] solução como algo brusco, brutal e revolucionário” (como diz Gil).

Ou seja, para que tal pintor ou escritor (como o filósofo) produzam, não monstros incompreensíveis, mas obra reconhecível como inovadora e merecedora de integrar (ou de ser comparada com) a linhagem de onde vem, é preciso que se associe nessa obra a “originalidade magistral” kantiana e a deleuziana capacidade para captar a “sublime ocasião”.

Mais tarde, para o Deleuze de *L’Anti Édipe* (1972), de *Mille Plateaux* (1980) e das últimas obras<sup>130</sup>, a *filosofia do excesso* que começou por o marcar, e a que aqui nos referimos, parece perder importância, porque o *excesso* passa a ser entendido como o regime geral de tudo o que vive, o regime geral dos inúmeros fluxos que vertiginosamente se entrecruzam no mundo significante e nos seus significados.

Quem reconhecerá, homologará e legitimará, na qualidade de representante mas, sobretudo, de instituidor do gosto, o kantiano carácter “magistral” da “originalidade” e a deleuziana capacidade para entender e aproveitar o *Kairos*? Um crítico, um *maître à penser* e a sua corte? Toda a instância de homologação e de legitimação, em matéria de *technê* artística, é suspeita: escrevendo sobre o que bem conhece, propõe por exemplo Alexandre Melo, ao abrir o jogo do seu *Velocidades contemporâneas*<sup>131</sup>:

“O CRÍTICO É SEMPRE, E INEVITAVELMENTE, CÚMPLICE DAS ESTRATÉGIAS COMERCIAIS DE PROMOÇÃO DOS AUTORES POR QUE SE INTERESSA. NESTE TERRENO TODO O MORALISMO É HIPOCRISIA OU IGNORÂNCIA. TUDO O QUE O CRÍTICO PODE FAZER É TER PLENA CONSCIÊNCIA DA PERSPECTIVA ESTRATÉGICA E DO GRAU DE EFICÁCIA DO SEU DISCURSO, PRECISAMENTE PARA SE ASSEGURAR DE QUE OS EFEITOS SOCIAIS E CULTURAIS DA SUA INTERVENÇÃO CORRESPONDEM DE FACTO ÀS SUAS OPÇÕES E POSIÇÕES CULTURAIS DE BASE.”

Existe, assim, uma contaminação constitutiva, um “pecado original” das instâncias de homologação e de legitimação que simultaneamente esclarecem e produzem a mudança de gosto: as trocas cúmplices (reais ou imaginárias) entre o *poeta* e o seu *comentador* ocorrem numa sociedade de discurso, onde *sujeitos supostos saber* fazem circular argumentários que elucidam sobre a autonomia do primeiro, e sobre a intensidade e o excesso que a caracterizam. E este fenómeno exprime igualmente um sistema de poderes: o comentador que, no seu exercício hermenêutico, interpreta e dá a ver a inovação produzida por determinado pintor ou

escritor, integra um pequeno grupo de autores de um discurso rarefeito e que é, por sua vez, institucionalmente selecionado e legitimado no âmbito da sociedade de controle de que faz parte.

Mas as questões relativas à transformação do comentário em mercadoria capaz de influenciar a procura no mercado do gosto são parte da questão maior da exposicionalidade e da visibilização da obra autônoma nas sociedades contemporâneas consumidoras de indústrias culturais, e apenas as citamos aqui para evitarmos a “cegueira” que a sua evitação constituiria.

Regressando ao Deleuze lido por Gil, encontramos ainda um problema-limite da gestação e afirmação da autonomia, um problema sem solução óbvia, que diz precisamente respeito à intensidade e ao excesso característicos dessa autonomia: é o problema do encontro de Alice com Artaud, o problema do encontro “entre o esquizofrênico e a rapariguinha” (*Logique du sens*, décima terceira série). Nos termos de Gil:

[...] É, MAIS GERALMENTE, O PROBLEMA CLÍNICA/CRÍTICA QUE SE PÕE: COMO FAZER CRÍTICA SEM ENCONTRAR A CLÍNICA — E ESTA ENCONTRA FORÇOSAMENTE A VIDA (QUE DELEUZE NOMEIA AINDA, POR VEZES, EM TERMOS FENOMENOLÓGICOS, COMO ‘O VIVIDO’ OU ‘A EXPERIÊNCIA VIVIDA’ DE UM SUJEITO”.

O que aqui está em causa não é, e de novo, o autor “explicado” pela sua história de vida psiquiatrizada ou psicanalizada, mas sim a relação entre os jogos de linguagem enquanto superfície sobre a qual se rebateram todas as profundidades (como na Alice de Carroll) e a linguagem infernizada e dolorosa de uma perturbação que, exactamente, tudo faz para desesperadamente chegar à superfície e se constituir como superfície articulada (como em Artaud). É um problema que interessa centralmente o cinema, porque o cinema é precisamente um *topos* de superfícies visíveis, que só exprime a profundidade *transcrita* para as superfícies e a bidimensionalidade que ele dá a ver nos seus ecrãs. Escreve Gil, sobre o lugar onde podem cruzar-se a performatividade da *technê* artística e o seu abismo clínico, e a propósito das *mots-valises* de Carroll e de Artaud:

“É NECESSÁRIO SEPARAR OS DIFERENTES ‘ABISMOS DE SEM-SENTIDO’, NÃO CONFUNDIR O PROBLEMA DA CRIAÇÃO DE UMA PALAVRA COMPÓSITA POR UMA RAPARIGUINHA, E O DE OUTRA PALAVRA COMPÓSITA POR UM ESQUIZOFRÊNICO. SÃO PROBLEMAS DIFERENTES, DE CRÍTICA E DE CLÍNICA, CUJAS FRONTEIRAS MARCAM O LIMITE ATÉ ONDE A DESORGANIZAÇÃO DOS CORPOS E DO DESEJO (CLÍNICA) PODE IR NA CRIAÇÃO, QUER DIZER, NESSAS MUDANÇAS DE NÍVEIS ONDE A LINGUAGEM ADQUIRE UMA OUTRA DIMENSÃO (CRÍTICA)”.

Sabe-se como Deleuze acabou por (não) resolver a desmesura do encontro entre Carroll e Artaud, entre criaturas como o *Snark* e o *Jabberwocky*, por um lado, e as palavras compósitas (*mots-valises*) de Artaud, por outro, que não exprimem atributos nem estados de coisas, antes se tornam entidades sonoras insuportáveis e despedaçadas, ruídos demenciais, alimentos envenenados, matéria excremental:

“CARROLL E ARTAUD NÃO CHEGAM, DE FACTO, A ENCONTRAR-SE [...]. NÃO DARÍAMOS, POR TODO O CARROLL, UMA PÁGINA DE ANTONIN ARTAUD; ARTAUD É O ÚNICO A TER SIDO PROFUNDIDADE ABSOLUTA NA LITERATURA, A TER DESCOBERTO UM CORPO VITAL E A PRODIGIOSA LINGUAGEM DESSE CORPO À CUSTA DE SOFRIMENTO, COMO ELE DIZ. ELE EXPLORAVA O INFRA-SENTIDO, AINDA HOJE DESCONHECIDO. MAS CARROLL PERMANECE COMO MESTRE OU AGRIMENSOR DAS SUPERFÍCIES, QUE JULGÁVAMOS TÃO BEM CONHECIDAS QUE NINGUÉM AS EXPLORAVA, E ONDE NO ENTANTO SE CONTÉM TODA A LÓGICA DO SENTIDO”.

Toda a lógica do sentido nas superfícies escorregadias de Carroll, toda a lógica do sentido nas fugitivas imagens do cinema?

Há um preço a pagar pela autonomia, porque conquistá-la significa inevitavelmente percorrer caminhos onde o “formigar das pequenas diferenças excessivas” (percurso feito sem garantia de êxito e sempre sem seguro de vida), envolve um *excesso* permanentemente sobrevoado, e vigiado, pelo espectro da sua medicalização, da sua psiquiatrização. A história das *technê* artísticas, porém, não é feita dos “vivos”, das “experiências de vida” ou das “histórias de vida” dos seus especialistas: é feita, sim, das obras (dos *restos*) que eles nos legam – porque de legados se trata, cuja fruição herdamos – para além, e independentemente, dos seus “vivos”, das suas “experiências de vida” e das suas “histórias de vida”.

Tais obras adquirem o seu estatuto quando conseguem vencer as duas maiores potências de destruição que ameaçam qualquer *technê* artística: a da sua redução à banalidade quotidiana, e a da sua redução à loucura. Os trilhos da autonomia bem sucedida são os que evitam, quer uma, quer a outra.

No que respeita à queda na banalidade quotidiana, o “artista”, sobretudo “enquanto jovem”, preocupa-se com a questão de saber como tornar-se *mal visto e mal dito* sem dar em estúpido e sem se tornar irrelevante, porque estupidez e irrelevância o perseguem como espectros ou como predadores famintos.

Mas, no que à loucura concerne, a dicotomia clássica entre crítica e clínica está destinada a falhar, porque não é possível reduzir o discurso poemático de Artaud à sua patologia, como não é possível reduzir a heteronímia de Pessoa ao seu caso clínico. Sobre a clínica e a crítica será, pois, necessário criar uma terceira instância discursiva

capaz de integrar a oposição entre ambas, e que impeça qualquer delas de silenciar a outra reduzindo-a à inexistência ou à insignificância.

A investigação de Deleuze muda depois do encontro com Felix Guattari e da travessia do Maio de 68. Com *L'Anti-Édipe* e *Mille Plateaux*, escreve Gil, (e, entre os dois livros, com *Rhizome*, que os autores depois integraram no segundo), o pensamento de Deleuze e Guattari revolucionou, nem mais nem menos, a filosofia:

“O PENSAMENTO DE DELEUZE-GUATTARI MARCA UMA REVOLUÇÃO NA HISTÓRIA DA FILOSOFIA. NAQUELA LINHA QUE A PERCORRE QUE VEM DE DUNS SCOT A NIETZSCHE PASSANDO POR ESPINOSA, ELE INSCREVE-SE COMO O CULMINAR-REPETIÇÃO DE UM ESFORÇO SISTEMÁTICO PARA ‘PENSAR DE OUTRA MANEIRA’ (FOUCAULT)”.

Esse esforço visa estabelecer a imanência (substituindo a transcendência) como horizonte do pensar filosófico e da experiência humana do Mundo, fora do antigo eixo constituído pelos três pilares clássicos (Eu, o Mundo, Deus). Por outras palavras, onde a filosofia começava por criticar o mundo da *doxa* (opinião, senso comum, bom-senso), aceitando lidar com o mundo desorganizado por essa crítica (o *caos*) para refazer sobre ele um discurso conceptual (um saber verdadeiro) que desemboca na transcendência, trata-se agora de fazer a crítica da *doxa* e de lidar com o “*caosmos*” que lhe sobrevém para estabelecer as bases do plano de imanência (o saber verdadeiro) capaz de gerar a inteligibilidade do mundo, do ser e da articulação de ambos.

Mas o que aqui nos interessa é a sua contribuição para a definição do que é o trabalho no seio das *technê* artísticas. E esse trabalho depende da criação de um “corpo sem órgãos”, que precisamos de definir. Em *Mille Plateaux*, Deleuze e Guattari escreveram que o “corpo sem órgãos” não é de todo “uma noção, um conceito”, antes é “uma prática, um conjunto de práticas”. Mais tarde, em *Francis Bacon: Logique de la sensation*, Deleuze diz que “todo o processo artístico supõe um corpo sem órgãos, e, nos termos de Gil, “todo o grande artista ou escritor constrói o seu corpo sem órgãos para fazer a sua obra ou para simplesmente criar o seu próprio estilo”. Evocando Le Clézio, explica Gil:

“LE CLÉZIO ESCREVEVA QUE A PROFISSÃO DE ESCRITOR ERA DE ALTO RISCO, PORQUE QUANDO SAÍA À RUA, CADA SOM, CADA PALAVRA OU FRASE QUE OUVIA SE INSERIAM IMEDIATAMENTE NUM TEXTO QUE FORMAVA NA SUA CABEÇA. RISCO DE LOUCURA, PORQUE O CORPO SEM ÓRGÃOS, COMO PLANO DE IMANÊNCIA, ENVOLVE O MUNDO E COM ELE O ESCRITOR, NÃO DEIXANDO NADA DE FORA DO SEU DELÍRIO PERMANENTE”.

Parte-se do corpo “orgânico”, “empírico”, para a construção do corpo sem órgãos, que se acrescenta ao primeiro como as peles da cebola e com ele “faz máquina”, tornando-se “virtual-real, mais real do que o corpo empírico”, e também um bom condutor de energias – das energias que interessam ao sujeito, para que as intensidades nele passem e circulem, para que as suas ondas o percorram. O corpo sem órgãos é um corpo “que recebe todas as espécies de energias e que tenta combiná-las com as suas próprias energias”, um corpo capaz de “conectar e conjugar fluxos exteriores e interiores de energia”. Há aqui uma dimensão voluntarista, que vai do constitutivo ontológico e do *Do It* vitalista ao *Do It Yourself* das revistas de fim-de-semana, o “faça você mesmo” da *bricolage* doméstica. Como sintetiza Gil:

“ POR OUTRAS PALAVRAS, O CORPO SEM ORGÃOS É, ANTES DO MAIS, UMA QUESTÃO DE MATÉRIA. MAS MATÉRIA TRABALHADA, TRANSFORMADA – O CORPO SEM ORGÃOS DO ESCRITOR NÃO É FEITO DE PALAVRAS, MAS DE ‘ESCRITA’, RESULTADO DO SEU TRABALHO SOBRE AS PALAVRAS. CONSTRUIR O CORPO SEM ORGÃOS CONSISTE EM DETERMINAR A BOA MATÉRIA, A QUE CONVÉM AO CORPO QUE SE QUER CONSTRUIR: UM CORPO DE SENSações PICTURAIAS, UM CORPO DE DOR NO MASOQUISTA, UM CORPO DE AFFECTOS AMOROSOS QUE TOMA POSSE DO SER APAIXONADO, UM CORPO DE PENSAMENTO NO FILÓSOFO. COMPOR UM TAL CORPO TORNA-SE UMA TAREFA DELICADA, QUANDO SE PENSA QUE CADA FLUXO DE DESEJO É SINGULAR E QUE NÃO É QUALQUER PALAVRA OU PENSAMENTO QUE PODE ENTRAR NO FLUXO DE MANEIRA A INTEGRAR-SE NELE E A INTENSIFICÁ-LO.”

“Não é qualquer palavra ou pensamento”? Mas não acabava Le Clézio de ser invocado para sublinhar que cada som, cada palavra ou frase ouvidos na rua “maquinava” de imediato com o seu corpo sem órgãos de escritor? Gil explicita que “para construir o corpo sem órgãos é preciso *ligar* o artista à matéria de expressão”, o que envolve alguma *especialização*. A definição do corpo sem órgãos por Deleuze e Guattari nunca foi – apesar das magníficas páginas que sobre ele escreveram – suficientemente precisa, e sobretudo nunca foi suficientemente clara para se poder decidir se um tal corpo tem sobretudo um estatuto metafórico, tornando-se na peça central de uma nova *poiesis*. De qualquer modo, o corpo sem órgãos é uma descrição de práticas, em termos deleuzianos um “centro de vibrações”, que vale sobretudo pela rede de relações operativas que permite estabelecer com outros e outras práticas – o que evoca a definição de *teoria* por Ivan Illich<sup>132</sup> como uma “caixa de utensílios”.

Evocadas por Gil, as páginas de *Francis Bacon* sobre “os mecanismos que estão em jogo no processo de criação (captura de forças pelas formas, gênese da expressividade da forma, singularidade do estilo, consistência do bloco de sensações, formação do

infinito, saturação semântica, etc.)” ajudam a descrever o trabalho do corpo sem órgãos do artista, independentemente deste corpo sem órgãos ser apenas uma metáfora, ou não. Talvez um tal “corpo” possa ser descrito como o modo pelo qual um autor se põe “em fase” com o seu projecto, ou como a *separação* que a *iniciação* exige, ou como o estado do corpo empírico durante a *iniciação*, ou ainda como o sistema de ligações associativas, ou outras, sem o qual esse autor não poderia navegar nos extremos da sua *technê*. Mas não andaremos, neste caso, longe do “transe” ou da “posse” que tanto alimentaram a mitologia do criador.

Entre a revisitação apaixonada e a reavaliação crítica que implica distanciamento e rigor, o livro de José Gil *sobre a filosofia de Deleuze* não se destina apenas a filósofos, antes terá também como leitores aqueles que, na áreas das ciências humanas e da reflexão estética e sobre as artes, foram de algum modo marcados pela movimentação intelectual de que a filosofia deleuziana faz parte integrante. É curioso que, nas suas duzentas e sessenta páginas, apenas três linhas sejam explicitamente dedicadas às duas obras que Deleuze publicou sobre o Cinema, tanto mais que lhes é atribuída uma importância cupular<sup>133</sup>:

“ SÓ NOS LIVROS SOBRE O CINEMA O PENSAMENTO DELEUZIANO Atinge  
A PLENA Maturidade quanto à relação entre a imanência e o tempo, resol-  
vendo, enfim, a questão do estatuto ontológico do empírico”.

Mas a importância dada ao processo “criativo”, ao *diferir* e ao *divergir* face à heteronomia, à relação entre crítica e clínica, às condições de possibilidade da autonomia do “criador”, designadamente (em Gil) na literatura e na música, na dança e na arquitectura, a ponte lançada entre o trabalho no seio das *technê* artísticas e o trabalho em outros registos e dimensões da psique humana, justificam amplamente a centralidade final que aqui lhe atribuímos, nesta reflexão que visou especialmente o cinema e a mudança das suas narrativas.

*L'Anti-Édipe* é um ensaio escrito como um *roman fleuve* torrencial, com personagens e uma intriga algo inabituais, e destinado a levar *au finish* um ajuste de contas decisivo com a psicanalização, a edipização do psicótico e do esquizofrénico. Mas a enurrada que devia levar de vez a psicanálise (e a sua velha chave-mestra feita de *papá-mamã-e-eu*), também era suposta disparar o tiro de misericórdia contra o capitalismo e contra diversos outros inimigos celerados. Capítulos de 100, 150 e 160 páginas (subdivididos no índice, mas não no corpo do texto), dão conta dessa imparável torrencialidade, expressa na língua de combate de um *Manifesto* pós-68. De certo modo, o texto ainda herda a grande tradição da polémica política do séc. XIX, sobretudo a da polémica inter-socialista, cujos autores pugnavam pela hegemonia de uma descrição do mundo, com argumentários que abarcavam desde

o processo histórico finalista até à crítica da economia política e das sucessivas representações da utopia.

*Mille Plateaux* ainda herda a velocidade vertiginosa e o programa de *L'Anti-Édipe*, mas é de construção mais fragmentária na propositura de conceitos e práticas que requerem reflexões autónomas, e os seus capítulos podem ler-se independentemente uns dos outros. As grandes personagens-entidades que animavam o enredo de *L'Anti-Édipe* (as Máquinas Desejantes, a Sagrada Família [a Psicanálise e o Familiarismo], os Selvagens, Bárbaros e Civilizados, a Esquizo-análise e o “Balanço-Programa” para as Máquinas Desejantes), dão lugar a textos sobre o Rizoma, o Corpo sem Órgãos, a Micro-política, a Nomadologia, a Face e a “faceidade”. De *L'Anti-Édipe* a *Mille Plateaux*, o discurso desprende-se das características kerigmáticas do primeiro, deixa de querer gerar militâncias (anti-psicanálise, anti-capitalismo, outras) e regressa, pelo menos em parte, à reflexão compreensiva e independente dos seus efeitos.

Os leitores do presente texto poderão ler ou reler *L'Anti-Édipe* e *Mille Plateaux* fazendo-os bascular, ou rebatendo-os, sobre a situação do especialista em qualquer *technê* artística: lá onde está escrito *sujeito, pessoa, esquizo, nevrosado*, etc., traduzam para *artista, autor, escritor, encenador ou cineasta*, como há não muito tempo se fazia em certos exercícios de análise de conteúdos. Verão como estes escritos de Deleuze e Guattari mantêm a sua pertinência polémica e a sua capacidade de interpelação.

Quem escreve para o ecrã ou pensa sobre tal escrita, atento ao funcionamento da sua própria fábrica de signos, por vezes aspirado para profundezas ou altitudes pela força dos *maëls-troms* ou dos tornados interiores que são para si meios de transporte, revê-se provavelmente em três das “descobertas” de Deleuze e Guattari: na do “rizoma” como metáfora da estrutura aberta a todas as conexões, na do “corpo sem órgãos” como metáfora da abertura psicossomática à intensidade dos fluxos que interessam a determinada *technê*, e na de que, para funcionar em “rizoma”, o “corpo sem órgãos” precisa de “fazer máquina” com objectos, energias, signos, percepções, que propulsionam as suas práticas.

O “rizoma” (cf. *Mille Plateaux*) não se confunde com “a maioria dos métodos modernos” que apenas fazem “proliferar séries” ou geram o crescimento da “multiplicidade” (no universo ficcional distingue-se, assim, quer do *multiplot*, quer da estrutura ausente, e não corresponde, portanto, à multilinearidade simples, que ainda depende da ideia linearista). Ele estimula a multilinearidade *divergente*, a que alimenta linhas de fuga heterogêneas: dir-se-á, sim, que, em vez da antiga convergência semântica, o rizoma estabelece “um plano de consistência das multiplicidades”, uma rede acentrada de significações associativas. A ideia de rizoma pode não descrever senão de modo alusivo e abstracto as práticas associativas para que remete, mas leva o autor que difere e diverge a sentir-se bem (*feel good*) com o que faz, porque justifica a sua “deriva nomádica tacteante”.

O “corpo sem órgãos” (cf., ainda, em *Mille Plateaux*, os *Tarahumaras* e o *Héliogabale* de Artaud, e os *Ensinamentos de D. Juan*, de Carlos Castañeda) invoca decerto as ideias de “transe”, “posse”, “possessão”, na medida em que estas designam práticas psicossomáticas de “atmosferação” destinadas a induzir um mundo definido como conjunto de pertenças do delirante. Quer o sujeito-autor quer o mundo de fluxos com que ele entra em contacto sofrem, deste modo, um processo transformacional marcado pelo delírio e pela alucinação, processo que, eventualmente, ele somatiza. O “delírio”, o “excesso” e as “intensidades” de que falam Deleuze e Guattari precisam de evitar a sua transformação em casos clínicos e medicalizáveis, mas exercem-se numa fronteira ou numa terra de ninguém onde o risco da sua clinicização e medicalização é sempre considerável: “Se eu quisesse enlouquecia”, escreveu o Herberto Helder de *Os passos em volta*, expondo a consciência desse risco.

“Fazer máquina com...” (cf. *L'Anti-Édipe*) designa os procedimentos, que nos parecem sobretudo identificatórios e projectivos, com os instrumentos requeridos por determinada *technê*, e que podem ser da mais variada natureza: o astronauta aprende a “fazer máquina” com a ausência de gravidade, o candidato a Ícaro com o seu ultra-leve, o ciclista com a bicicleta, o cavaleiro medieval com o seu cavalo, armadura e armas, o masoquista com a sua dor, o xamane ou o possesso com o que o possui, o escritor com a sua escrita, o cineasta com os equipamentos, actores e paisagem que filma. Mas, por alucinatórias que algumas destas práticas possam revelar-se, todas envolvem a aquisição e o domínio de técnicas: envolvem a apropriação, pelo interessado, de um saber-fazer especializado sem o qual não existe *technê*.

Tratar-se-á de novos nomes para velhas coisas? Cremos que não: mesmo que o “rizoma”, o “corpo sem órgãos” e o “fazer máquina com” sejam mais *metáforas* de uma *poiesis* do que *conceitos* de uma *filosofia*, Deleuze e Guattari trabalharam muito no *Bosque Onde As Coisas Não Têm Nome*, precisamente para as renomearem a partir de novas descrições (que fazem a síntese e a crítica do que conduziu aos antigos nomes). Ora, na experiência humana do mundo, o deslizamento do simbólico produz o deslizamento do real. Os seres que somos separam mal um e outro, não os mantêm em compartimentos estanques, do mesmo modo que a medicina dos gregos clássicos não mantinha *psique* e *soma* como realidades separadas, antes as entendia como co-presentes. Como disse Kristeva<sup>134</sup>:

“ESTAMOS VIVOS SE E APENAS SE TEMOS UMA VIDA PSÍQUICA. INTOLERÁVEL, DOLOROSA, MORTÍFERA OU JUBILATÓRIA, ESSA VIDA PSÍQUICA [...] DÁ-NOS ACES-  
SO AO CORPO E AOS OUTROS. É DEVIDO À ALMA QUE SOMOS CAPAZES DE ACÇÕES.  
A NOSSA VIDA PSÍQUICA É UM DISCURSO EM ACTO, NOCIVO OU SALVÍFICO, DE QUE  
SOMOS O SUJEITO.”

São muitas as ligações entre filosofia e literatura na obra de Deleuze. Em *Critique et Clinique*, último livro que publicou em vida, quase inteiramente dedicado ao comentário de diversos autores literários, e recordando a linhagem que lhe interessa, vinda desde os estóicos a Espinosa e a Nietzsche, diz ele: “Espinosa [...] teve quatro grandes discípulos para retomar e relançar [a crítica da tradição judaico-cristã], Nietzsche, [D. H.] Lawrence, Kafka e Artaud”. E no mesmo livro, comentando *The Confidence-man* de Melville, aborda uma das estratégias narrativas que apreciamos atrás (cf., por exemplo, 47., Exposição sem desenlace):

“PORQUE DEVERIA O ROMANCISTA SENTIR-SE OBRIGADO A EXPLICAR O COMPORTAMENTO DAS SUAS PERSONAGENS [...] QUANDO A VIDA NÃO EXPLICA NADA [...] E DEIXA NAS SUAS CRIATURAS TANTAS ZONAS OSCURAS, INDISCERNÍVEIS, INDETERMINADAS, QUE DESAFIAM QUALQUER ESCLARECIMENTO? [...] O QUE CONTA, PARA GRANDES ESCRITORES COMO MELVILLE, DOSTOÏEVSKI, KAFKA OU MUSIL, É QUE AS COISAS SE MANTENHAM ENIGMÁTICAS, EMBORA NÃO ARBITRÁRIAS: NUMA PALAVRA, [O QUE CONTA É] UMA NOVA LÓGICA, PLENAMENTE UMA LÓGICA, MAS QUE NÃO NOS RECONDUZ À RAZÃO, ANTES CAPTURA A INTIMIDADE DA VIDA E DA MORTE. O ROMANCISTA VÊ COM OS OLHOS DO PROFETA, E NÃO COM OS OLHOS DO PSICÓLOGO”.

Contrariamente à tradição dos “fundamentos” e do “*archplot*”, contrariamente à heteronomia que lhes determina previamente o seu lugar, as histórias não serviriam, então, para dar sentido ao caos do mundo e da vida, não serviriam para acrescentar causalidade e finalidade ao mundo e à vida, mas sim para serem elas próprias ritos de passagem, trazendo, para a linha de água da leitura, as lógicas do interface humano com o segredo e o enigma imanentes ao mundo e à vida, expondo-os e revelando-os de forma não arbitrária, mas sem pretender racionalizá-los. Segundo Deleuze, elas não precisam dos velhos tripés de suporte: nem *Eu, o Mundo e Deus*, nem *Papá, Mamã e Eu*.

**79) In illo tempore, a BD** – À medida que a vida avança, mais empurramos diante de nós as memórias de infância, cuja importância reaprendemos a reconhecer. Cada um conhece a genealogia do seu envolvimento com as narrativas. Por exemplo, no meu caso, ele vem de uma determinada época da literatura infantil, mas sobretudo das bandas desenhadas da minha infância. O que lhes devo? Várias coisas decisivas. Em primeiro lugar, uma iniciação à expectativa do próximo episódio de uma dúzia de folhetins publicados em simultâneo: eu tinha seis anos, assinava o “Cavaleiro Andante”, semanal, e começava a esperar, na véspera, a sua chegada à caixa do correio. A revista publicava, à razão de uma página por número, e por exemplo,

a *Marca Amarela* de E.-P. Jacobs, o *Tim-Tim na Lua* de Hergé, *O Cavaleiro Branco* de Fred Funcken e Raymond Macherot, *O Regresso de Sitting Bull* de Dut e Marijac, o *Quintino Durward* de Bento e Figueiredo, *O Pequeno Rajá* de Boscarato, o *Dakota Jim* de Caprioli, as *Aventuras de Marco Polo*, *O Apelo do Mar*, *A Cidade das Cúpulas de Oiro*, uma *Vida de Helena Boucher* desenhada por Jean Graton. E quem a lia devorava-lhe as páginas, que eram poucas, e ficava à espera da semana seguinte. Era uma estranha antecipação do convívio com os *multi-plots* contemporâneos, em forma de multi-folhetins semanais.

Claro que nem eu nem os outros assinantes do “Cavaleiro Andante”, primos dos assinantes franceses da “Tintin”, apreciávamos tudo aquilo por igual. A umas histórias voltávamos insistentemente, a outras quase não as líamos. Mas a dieta de uma página por história era tão magra, que me lembro de retardar a viragem de páginas, para não esgotar em poucos minutos a leitura de toda a revista. Era um caso de desejo mal satisfeito; mas nessa idade ainda ninguém sabe que o desejo existe, menos para ser satisfeito, do que para continuar a desejar.

Em segundo lugar, devo a essas bandas desenhadas e aos seus autores o fascínio duradouro pela formas narrativas e plásticas da “linha clara”, a começar pela dos belgas Hergé, E.-P. Jacobs, Willy Vandersteen, Bob de Moor, Tibet e pelas linhagens a que eles deram origem. Naquela idade remota, uma doença persistente obrigou-me a ficar meses de cama, e a família revesava-se para me ir oferecendo álbuns dos meus autores preferidos, primeiro em português, depois em francês. Eu pouco percebia do que lia em francês, mas aprendi os rudimentos da língua a ler banda desenhada na cama. E também desenhava, inspirado pelas minhas histórias preferidas e escrevendo os seus balões num francês indescritível, mas que testemunhava a minha migração para aquele mundo especial dos álbuns de sessenta e poucas páginas (mais tarde soube que a limitação do número de páginas fora imposta pela falta de papel no pós-guerra, e que atingia todas as editoras, da Casterman à Lombard). À medida que esses grandes álbuns cartonados iam ocupando mais espaço na minha estante, mais se tornavam numa biblioteca preciosa, que começava a partilhar o seu lugar com outros livros – esses de letras, com raras ilustrações, desde os *Sandokans* de Emilio Salgari à obra encadernada de Jules Verne, ao *Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn* de Mark Twain e aos primeiros Stevenson e Dickens.

No que toca, ainda, às bandas desenhadas, tal fascínio não mata mas marca para toda a vida. Quando, mais “crescido”, comecei a interessar-me pelos autores propriamente ditos e pelo modo como trabalhavam, fi-lo a medo, temendo que o encanto infantil fosse quebrado pelos segredos manufactureiros que ia conhecer sobre as fábricas de onde esse encanto vinha.

Com o tempo, esses gostos iniciais passaram a incluir, antes e depois da linha clara, o Foster do *Príncipe Valente*, o Hoggarth de *Tarzan*, o Gillon de *Os naufragos do tempo*,

o Brescia de *Mort Cinder*, o Prentice de *Rip Kirby*, o Milton Caniff de *Steve Canyon*, o Eisner de *The Spirit*, o Gillain de *Jerry Spring*, o Greg e Hermann de *Bernard Prince*, e, mais tarde, Christin e Mézières de *Valerian*, o Hugo Pratt de *Corto Maltese*, o Bourgeon de *Os passageiros do vento*, Muñoz e Sampayo de *Mister Wilcox*, Goscinny e Uderzo de *Astérix* e os numerosos Moebius, Ceppi, Comès, Bilal e Tardi – para além, evidentemente, do Franquin de *Spirou* e de *Gaston LaGaffe* e do Morris de *Lucky Luke*.

Em terceiro lugar, devo-lhes a atenção especial à composição de certas pranchas, cenas ou seqüências no interior de cada álbum, e isso desde os primeiros tempos: muito cedo percebi que, em cada história, havia momentos que eram verdadeiras pérolas, e que esses, especialmente, iam ficar longamente comigo. Quando reabria uma história procurava nela esses fragmentos – meia prancha, uma prancha – para voltar a deleitar-me com eles. Ao fim de algum tempo, julgo ter constituído assim uma antologia secreta, uma selecção que nunca me abandonou e que demorei muito a interrogar.

O que me levava a preferir aqueles segmentos, aquela seqüência particular de desenhos, aqueles diálogos? A atenção dada aos pormenores? As posturas das personagens? A gramática visual (os grandes planos que sublinhavam a emoção de um rosto ou os planos médios que trabalhavam a expressão corporal, os planos gerais que estabeleciam um cenário envolvente, certas formas duelísticas ou amistosas de campo-contra-campo, a articulação entre o desenho e os textos dos balões)? As cores, que por vezes mudavam de edição para edição, o que me levava a procurar as pranchas originais a preto e branco que as tinham precedido – e que, tendo-as descoberto, muitas vezes preferi às coloridas?

Por um longo período, não achei útil, nem fazer essas perguntas, nem obter respostas para elas. Bastava-me a fruição, e era preguiçoso a perguntar a mim próprio porque gostava disto ou daquilo numa história, como se obter respostas não merecesse tal dissecação. Mas acabei por perceber que, se queria de facto ocupar-me de histórias, mais valia analisar o que me fascinava nelas, para perceber de que era feito, como e porquê.

Claro que, sem excepção, se tratava de sagas arquetipais que satisfaziam o clássico itinerário do herói (ou, como aqui várias vezes lhes chamámos, o monomito de Joyce, o *Archplot* de McKee), integrando a linhagem narrativa pós-aristotélica: muito mais que o cinema, a banda desenhada tendeu a não se afastar de tais parâmetros.

Mas o que então me interessava era perceber, por exemplo, quantos blocos compunham certa história; qual a articulação e o encaixe entre as suas grandes seqüências e os diferentes momentos internos de cada uma dessas grandes seqüências; qual a importância do fecho de prancha (a última ou últimas vinhetas de cada uma delas), fecho que parecia especialmente pensado para a publicação em folhetim página-a-página, deixando o leitor suspenso do que ia passar-se a seguir.

Mais do que procurar a estrutura invariante do *design* narrativo sob a superfície infinitamente variável das histórias – o que me teria levado à perplexidade diante da contradição entre a monotonia da estrutura e a extrema variedade dos conteúdos, como sucedeu a Propp diante dos contos *maravilhosos* que estudou – eu perdia-me no detalhe oficial de cada caso, para entender de que era feita a sua especificidade.

Estes meus interesses de infância pelas bandas desenhadas anteciparam o interesse pelo cinema, porque foi nelas que aprendi a entender a importância da orquestração minuciosa de uma história, da articulação entre as suas partes, mas também da sucessão de planos, da multiplicidade e da sequência dos enquadramentos, da mudança de pontos-de-vista e do seu ritmo, velocidade e intensidade. Ainda criança, espantava-me a tão óbvia quantidade de trabalho de argumentista, desenhador, colorista, investido num álbum destinado a ser lido numa hora ou pouco mais. Espantava-me e, percebi-o depois, assustava-me.

Talvez que os regressos a cada álbum – quantas vezes os líamos e relíamos, até sabermos de cor a que livro pertencia cada vinheta – fossem também um tributo de leitor ao trabalho ali investido. No garoto devorador de bandas desenhadas, ia nascer um cinéfilo que ainda não tinha consciência de si mesmo. Julgo que foi mais fácil, para a criança que então era, aprender tudo aquilo com imagens fixas do que com imagens em movimento, e não posso senão dar como excelentemente gasto o tempo que vivi tão perto de tal biblioteca – e que viu nascer o interesse por outras.

Quando muito tardiamente, em 2000, Michel Serres publicou nas edições Moulinsart o seu *Hergé mon ami – Études et Portrait*, percebi outra vez que afinal seremos muitos os que transportámos, durante longos anos, a mesma dívida do gosto para com as mesmas gerações daqueles *magnificent men in their drawing machines*.

## Notas

### *En exergue*

- 1) MENDES, J. M., *Por quê tantas histórias – o lugar do ficcional na aventura humana*, ed. MinervaCoimbra, 2001.
  - 2) Não se trata, aqui, da nostalgia dos *heritage films* ingleses ou italianos, por exemplo, que mostram o passado perdido como preferível ao presente decepcionante: trata-se do resultado da *deslocação do mundo para o filme*, passando este a oferecer uma ficcionalização do real em forma de segunda leitura do mesmo real, sobreposta à primeira como num palimpsesto.
  - 3) Os dez filmes (“imagens fotográficas animadas”; o termo filme é posterior) dos Lumière projectados na sessão de apresentação do *cinématographe*, a 28 de Dezembro de 1895, na cave do Grand Café do Boulevard des Capucines, Paris, são os seguintes, todos eles com menos de um minuto:
    - 1, *La Sortie de l’usine Lumière à Lyon*; 2, *La Voltige*; 3, *La Pêche aux poissons Rouges*; 4, *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon*; 5, *Les Forgerons*; 6, *L’Arroseur arrosé*; 7, *Le Repas de bébé*; 8, *Le Saut à la couverture*; 9, *La Place des Cordeliers à Lyon*; 10, *La Mer (Baignade en mer)*.V. em <http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html>.
- Diz o programa dessa noite: “Este aparelho, inventado pelos senhores Auguste e Louis Lumière, permite recolher, em séries de provas instantâneas, todos os movimentos que, durante um dado tempo, se sucederam diante da objectiva, reproduzindo depois as imagens desses movimentos, por projecção em tamanho natural, diante de uma sala inteira, num ecrã.”
- Uma curiosidade: o filme *L’arrivée d’un train en gare de la Ciotât*, embora produzido em 1895 como os outros, só foi projectado a 6 de Janeiro de 1896, provocando a imprensa da época, o pânico na sala. O ingresso nas sessões custava um franco (dez vezes o preço de um jornal diário) e o “público burguês” da primeira sessão foi constituído por trinta e três pessoas.
- 4) FREUD, S. Em *Luto e melancolia* [1915], propôs a definição de luto como “reação à perda de uma pessoa amada, ou à perda de qualquer abstracção [...], país, liberdade, ideal, etc.”. Por associação, falamos de “luto pelo real”, quando o real mostrado por um filme evoca um outro que se perdeu, ou quando o real com que lidamos no dia-a-dia é intensificado por um filme, que passa a “substituí-lo” (como nas formas de representação em que o representante substitui o representado: a do político eleito, do advogado, do padre).

BARTHES, R., em *La chambre claire* (1980, *Œuvres Complètes* t. V, Seuil, 2002), pensando sobre a fotografia, descobre, ao longo de uma análise pessoal, que a fotografia mostra sobretudo o que *já foi*, e a partir daí define-a em função da relação com a morte. BENJAMIN, W. (*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, 1936, 1950), sustentou que o que resta de aura na fotografia é a sua função ritual associada ao luto (no retrato de uma pessoa falecida, por exemplo), embora essa função tenha sido substituída pela *exposicionalidade*, e ainda mais no cinema que na fotografia. Não há, em *La chambre claire*, qualquer referência à aura de Benjamin: Barthes procede, primeiro como fenomenólogo, depois como sensacionista, apostando na relação do *spectator* com a imagem, mais do que na definição da imagem em si. Também a Barthes, o cinema, que o fascinava, causava incômodo e desconfiança. Talvez devido à impossibilidade de parar diante de uma imagem, quer ele quer Benjamin roubam ao cinema dimensão “ontológica.”

É conhecida a ambivalência de Benjamin face ao cinema: a recepção do filme é vivida em “*distracção*” (*Zerstreuung*), por oposição ao “recolhimento” individual diante de um quadro (*Sammlung*). O cinema, “como a arquitectura”, produzem recepções difusas, passivas e periféricas, típicas da vida cidadina, e que se esgotam no vivido quotidiano. O cinema é associado à categoria de experiência que Benjamin *designa* por *Erlebnis*, característica da “modernidade”, que se refere apenas à experiência individual resultante de choques passivamente sofridos pela consciência, por oposição à *Erfahrung*, ligada à duração (*durée*), produtora de sentido transmissível e que está na matriz do *storytelling*. A *Erlebnis* é o vivido (*vécu*), marcado por fragmentos de sensações que não remetem para um todo, e que dispersamente “atrevessamos”.

5) DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, 1969.

6) O tema *Solaris* como “conceito” do próprio cinema (com base no filme de Tarkowski) foi abordado por REEH, Christine., *Da realidade do Cinema à irrealidade do Mundo* (dissertação de mestrado em Estética/Filosofia da Arte, Univ. de Lisboa, 2007).

A “duplicação do real” tem sido inumeramente abordada pela filosofia, semiologia e ciências da comunicação. Em *How Real is Real? Communication, Disinformation, Confusion* (Random House, Londres, 1976), WATZLAWICK, P. distingue entre duas ordens de realidade: a primeira, constituída pelas coisas e suas propriedades físicas objectivas, sua percepção verificável e repetível; a segunda, pela significação e valor que atribuímos a essas coisas. A realidade de primeira ordem do ouro, por exemplo, nada tem a ver com a sua realidade de segunda ordem.

BOUGNOUX, D, *Introduction aux sciences da la communication* (Larousse, 1998), sobrepõe à “biosfera” de Lamarck e à “ecosfera” de L. Cole a “semiosfera”, produzida pela proliferação infinita de signos, e que “duplica” as primeiras como a “realidade de segunda ordem” de Watzlawick duplica a de “primeira ordem”, sem que se confundam – porque os signos de que é feita a “semiosfera” não têm necessariamente como referente a “realidade de primeira ordem”. Para um comentário desta discussão, v. MENDES, J. M., *Conta lá – notas sobre alguns modelos de narrativa*, (Cecom/UAL, 2003).

7) Os estudos sobre *spectatorship* têm uma vasta tradição na francofonia, aproveitando a reflexão sobre o imaginário humano. Para além dos trabalhos de Christian Metz (*Le signifiant imaginaire – Psychanalyse et cinéma; Langage et cinéma*), o imaginário é, para Michel Maffesoli (*Au creux des apparences*, Paris, Plon, 1990), a capacidade dos homens para se representarem a si próprios, e de apresentarem simbolicamente sentimentos, ritos, sonhos, desejos, mitos, etc. As imagens cinematográficas poderiam assim ser descritas como “objectivas” ou estritamente miméticas (como representações do vivido), “subjectivas” (enquanto representações transfiguradas pelas nossas identificações positivas e negativas) ou “interactivas” (enquanto concebidas a partir das nossas reacções). Sobre estas matérias, v. Cristiane Freitas Gutfreind, “Michel Maffesoli et l’imaginaire: une façon de comprendre le cinéma” (in rev. *Famecos*, 25, Dezembro de 2004, ed. *on line*). Em qualquer dos casos, a imagem em geral, e a imagem cinematográfica em particular, obriga real e imaginário a relacionarem-se, visto que o espectador experiencia, diante dela, uma “dupla consciência” – por um lado a consciência da ilusão, por outro a de que essa ilusão se refere ao real.

- Barthes, em *L'obvie et l'obtus*, (Paris, Seuil, 1982) sugeriu que a imagem fílmica é percebida em três níveis ou sentidos: “Informativo” (que remete directamente para o real); “simbólico” (que remete para o tema do filme, para o autor e para as referências que lhes estão associadas); e um terceiro – o *troisième sens*, “obtus”, que remete para o sensível e para as emoções do receptor. Para Barthes, a clássica definição da imagem fílmica como “mimética, funcional e simbólica” é enganadora, porque as representações que ela produz resultam da tensão entre um “substituto” e um “substituído”.
- Edgar Morin, no seu *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (Paris, Minuit, 1958), já propunha que a recepção do cinema resulta da articulação entre um sistema socio-cultural e o imaginário. O cinema não se limita a “registar” o real ou uma ficção, antes leva o espectador a pôr em causa o seu universo pessoal no jogo identificatório em que participa. Um filme exprime o meio cultural de onde provém, e constringe o receptor a avaliá-lo subjectivamente, em função dos seus conhecimentos, expectativas e emoções. A imagem vista no ecrã duplica-se numa outra criada pelo espectador, e que reflecte a primeira como num espelho.
- Maffesoli (*Le mystère de la conjonction*, Paris, Fata Morgana, 1997), por seu turno, sublinha a relativização do tempo histórico pelo cinema, fruto da “presentificação” que torna os seus conteúdos “intemporais”, e chama a atenção para a “entrega ao outro” que a posição de espectador supõe – que o autor designa por *reliance* (a vontade de partilhar ou de discutir sentimentos em torno de imagens, na situação de heterogeneidade que é a do público da sala de cinema).
- 8) METZ, Christian, “L’analyse des images”, in revista *Communications*, n.º 15, 1970.
- 9) Ver, entre outros, COOK, David A., *A History of Narrative Film*, W.W. Norton & Company, [1981], 3ª edição, 1996: “...A história do cinema tal como o experimentámos até hoje é a história de uma forma narrativa. Muitos dos melhores filmes alguma vez feitos foram criados por artistas que procuravam libertar-se dos constrangimentos dessa forma tal como ela se foi definindo a si própria em diversos momentos, e não faltam, desde os anos 50, exemplos de que o cinema tentou mover-se numa direcção crescentemente não-narrativa. Mas a linguagem comum ao cinema internacional desde a última década do século XIX até aos nossos dias manteve-se narrativa, quer nas suas aspirações quer na sua forma estrutural.”
- V. também BARTHES, *Entrevista sobre a fotografia* in *Le Photographe*, Fevereiro 1980: “Creio que somos vítimas de grandes estereótipos culturais. O cinema deu-se logo a reconhecer na cultura como uma arte da ficção, da imaginação. Mesmo se as primeiras obras [...] dos Lumière foram capturas do real [...], o verdadeiro desenvolvimento do cinema foi [...] ficcional; uma prática (ou uma técnica) que apenas tinha como caução o simples registo do real [a fotografia] não pôde ter esse desenvolvimento. A sociedade recalçou o que julgou não ser senão uma técnica, e deu asas ao que tomou por uma arte.” (*Œuvres complètes*, Seuil, t. V).
- Walter Murch recorda que “a industrialização da Europa e dos EUA [nos primeiros anos do cinema] concentrou pessoas nas cidades e criou públicos que não existiam antes [...]. Sobretudo nos EUA, gerou-se uma grande audiência de imigrantes oriundos de diversos países e que não partilhavam uma língua comum: o cinema [mudo] ofereceu-lhes uma linguagem comum. Esse facto marca o cinema americano e é uma das razões pela qual ele demonstrou e demonstra ser tão forte em todo o mundo: nas raízes há essa procura do máximo denominador comum que ligasse públicos com diferentes origens culturais, o que não aconteceu noutros países” (in ONDAATJE, Michael, *The Conversations – Walter Murch and the Art of Editing Film*, Alfred A. Knopf, 2002) Em “*A obra de arte...*”, Benjamin recordava que “o filme sonoro provocou inicialmente um recuo da difusão internacional [do cinema], porque o seu público era travado pela fronteira das línguas.”
- 10) ELSAESSER, Thomas, “Cinema – The Irresponsible Signifier or The Gamble with History”, in *New German Critique*, 40, 1987: [O cinema opera] “a tradução sistemática da experiência do tempo em categorias espaciais, como necessária pré-condição ao controlo da realidade, mas com um corolário não menos necessário; a ligação narcísica ou melancólica do sujeito a essa realidade enquanto imagem, ela pró-

pria entendida na forma, psicologicamente coerente, mas ideologicamente ambivalente, de perda e nostalgia, fragmento e fétiche”.

- 11) LÉVI-STRAUSS, Claude, “Le temps du Mythe”, *Annales*, Maio-Agosto 1971.
- 12) BARTHES, *Mythologies*, Paris, 1957.

## Parte I – Dos “EUA” e da “Europa”

13) PROPP, V., *Morphology of the Folk Tale* (ed. russa 1928, primeira trad. ing. por Laurence Scott, introdução de Svatava Pirkova-Jakobson, Bloomington, Indiana UP, 1958; trad. fr. Seuil, 1965). Propp estudou comparativamente um certo número de “contos maravilhosos” (classificados no índice de Aarne e Thompson de 300 a 749) e formulou sobre eles três princípios:

- a) Os elementos constantes, permanentes, do conto são as funções das personagens, sejam quais forem essas personagens e seja qual for o modo como tais funções são desempenhadas;
- b) O número de funções do conto é limitado;
- c) A sucessão das funções presentes em cada exemplo é sempre idêntica.

Propp definiu também o conto maravilhoso como uma narrativa dotada de sete personagens, cada uma das quais com a sua esfera de acção própria: o herói, a princesa, o mandatário, o agressor, o doador, o auxiliar e o falso herói. E definiu as funções (posteriormente designadas por *narratemas* por narratologistas seus herdeiros) do seguinte modo: “Por função, entendemos a acção de uma personagem, definida do ponto de vista da sua significação no desenvolvimento da intriga”. Diz ele: “O estudo mostra que as funções se repetem de modo surpreendente. [...] A função em si é um valor constante. No estudo do conto, importa apenas saber o que fazem as personagens; quem faz o quê e como o faz, são questões acessórias. [...] A repetição das funções por diferentes executantes foi notada desde há muito por historiadores das religiões nos mitos e nas crenças, mas não pelos historiadores do conto. Do mesmo modo que as funções dos deuses se deslocam de uns para os outros [...], as funções de certas personagens dos contos passam para outras personagens. [...] As funções são poucas, mas as personagens são extremamente numerosas. É isso que explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado a sua extraordinária diversidade, o seu pitoresco extremamente colorido, do outro a sua uniformidade não menos extraordinária, a sua monotonia.”

O sistema de Propp é composto de trinta e uma funções (*narratemas*) que se encontram parcialmente em todos os contos que estudou, e sempre respeitando determinada sequência:

- a) Um prólogo estabelece a situação inicial (ainda não é uma função);
- b) Sequência preparatória:
  1. Ausência / afastamento (um dos membros da família afastou-se da casa ou morreu)
  2. Interdição (ou injunção: “não vás a tal parte”, “vai a tal parte”);
  3. Transgressão;
  4. Interrogação (o agressor interroga o herói, ou vice-versa);
  5. Informação (sobre o agressor, sobre o herói...);
  6. Engano;
  7. Cumplicidade involuntária (o herói cai na armadilha, é vítima da sua credulidade ou de um artifício mágico);
- c) Primeira sequência:
  8. O vilão causa dano a um membro da família (malefício sobre um ente querido, roubo de um objecto mágico...);
  9. É conhecido o dano cometido. É pedido ou ordenado ao herói que o repare (pedido ou envio de socorro);
  10. O herói aceita, ou decide reparar o mal causado (arranque do empreendimento reparador);
  11. Partida do herói;

12. O herói é submetido a uma prova preparatória;
13. O herói reage às acções do futuro doador (reacção do herói);
14. Transmissão (um auxiliar mágico é posto à disposição do herói);
15. Deslocação, transferência: o herói chega perto do objecto da sua demanda (passagem de um reino para outro);
16. Combate entre o herói e o antagonista;
17. O herói fica marcado pelo seu combate (cicatriz, ferida...);
18. Vitória sobre o antagonista.
- d) Segunda sequência:
  19. O dano inicial é reparado;
  20. (Início do) Regresso do herói;
  21. Perseguição do herói;
  22. Socorro (o herói é salvo);
  23. Chegada do herói incógnito;
  24. Impostura (o falso herói pretende ser o autor da reparação);
  25. Tarefa difícil (imposta ao herói);
  26. Realização da tarefa;
  27. Reconhecimento do herói;
  28. O falso herói ou antagonista é desmascarado;
  29. Transfiguração do herói;
  30. Punição do antagonista;
  31. O herói casa-se (sobe ao trono).
- 14) TODOROV, Tzvetan, “L’origine des genres”, in *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987: comentando a obra de Maurice Blanchot, para quem já não existem géneros, achando-se cada livro diante da totalidade da literatura, sem categorias intermediárias, escreve Todorov: “Ce ne sont [...] pas ‘les’ genres qui ont disparu, mais les genres du passé, et ils ont été remplacés par d’autres. On ne parle plus de poésie et de prose, de témoignage et de fiction, mais du roman et du récit, du narratif et du discursif, du dialogue et du journal.”
- 15) GALT, Rosalind, *The New European Cinema – Redrawing the Map*, Columbia University Press, NY, 2006.
- 16) JENN, Pierre, *Techniques du scénario*, FEMIS, 1991: o livro de Pierre Jenn teve o enorme mérito de propor uma síntese da reflexão americana sobre a escrita para o ecrã, ligando-a à reflexão sobre os clássicos franceses (sobretudo Corneille, Racine, Molière) e sobre Shakespeare, muito próxima da de SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, A.G. Nizet, 1986. Também em 1991, MAILLOT, Pierre publicava o seu *L’enseignement du scénario*, ed. Corlet, com prefácio de Suso Cecchi d’Amico – uma reflexão sobre o ensino da escrita para o ecrã em França, Bélgica, EUA, Austrália, etc. Pouco antes, CARRIÈRE, Jean-Claude, e BONITZER, Pascal, tinham publicado *Exercice du Scénario*, FEMIS, 1990, centrado na experiência de ambos, e CHION, Michel, *Écrire un scénario*, Cahiers du Cinéma / INA, 1985, fazendo a ponte entre os dois mundos abordados por Jenn. LAVANDIER, Yves, publicaria *La dramaturgie* em 1994 (v. nota 18). Desde 1996, o “Atelier scénario” da FEMIS (escola parisiense de formação profissional em cinema e audiovisuais) oferece formação de um ano a guionistas, realizadores, actores, jornalistas, técnicos de cinema ou a qualquer profissional do audiovisual com um projecto de *script* de longa-metragem ficcional. Outra escola europeia com tradição de ensino de escrita para o ecrã é a FAMU, de Praga.
- 17) MENDES, J. M., *A Cultura à saída da modernidade; Políticas culturais e governança cultural; Mediatização da cultura, nichos e globalizações; e Os direitos culturais do sujeito face à globalização liberal*, in *JANUS 2006, Portugal no Mundo*, n.º 9, UAL / Público.

Como escrevi no primeiro destes textos, àcerca do fenómeno da *dominação cultural*:

“Culturas e civilizações brilham, irradiam e *dominam* ou *são dominadas*. A dominação cultural é uma metáfora da dominação ideológica marxista, e entrou no vocabulário da antropologia pela mesma via que o vocabulário técnico do marxismo entrou nas ciências humanas da segunda metade do século XX: pela investigação universitária.

“A ideia de *dominação* não implica que se atribua a determinados conteúdos culturais maior força intrínseca do que a outros. Implica, sim, que as relações entre conteúdos culturais exprimem as relações de força entre os grupos que os produzem e sustentam. Nas sociedades descritas pelo marxismo como sendo estruturadas pelo antagonismo de classes, e onde a luta pela supremacia na super-estrutura ideológica é constante, uma cultura dominada é a cultura de um grupo que não consegue senão identificar-se com os conteúdos culturais produzidos pelo grupo que o domina, interiorizando-os como igualmente seus. A relação é do mesmo tipo que a existente entre colonizador e colonizado.

“A grelha de leitura mais simplista nascida deste enfoque tende a descrever a cultura popular como um sub-produto e sucedâneo da cultura erudita, resultante da *divulgação*, da *simplificação*, do *empobrecimento* e do *atraso*. Uma segunda grelha, esta sim, marxista, descreve a sociedade dividida em classes como soma de lugares diferenciados de produção simbólica. Existiria, assim, uma *cultura proletária*, que se definiria pelos seus conteúdos mas também pela luta constante para retirar a hegemonia à *cultura burguesa*. Esta segunda grelha complicou-se, fazendo emergir sub-grupos (o pequeno-burguês, por exemplo) representativos de fracções derivadas da representação dicotómica básica.

“Por outro lado, a descrição dos mecanismos de dominação tentou explicar como a ideologia da classe dominante passa a ser, em grande parte, “tomada de empréstimo” pela classe dominada). Por outras palavras, a produção simbólica de um grupo dominado passa a ser apenas residual, sobrevivendo em fracas condições de comunicabilidade e de transmissibilidade – perde brilho e irradiação. Em termos marxistas, o grupo dominado vive em situação de alienação essencial, enquanto interiorizar como sua a cultura do grupo dominante.”

Sobre o confronto entre “América” e “Europa”, v. ELLWOOD, David W., *American Challenge, European Response: the cultural confrontation in an historical perspective*, in *Selected papers from an interdisciplinary conference on Europeanisation & Americanisation: Rival projects or synonyms?*, sob os auspícios do departamento de European Studies de Oxford e do Rothermere American Institute da University of Oxford, 15-17 de Abril de 2005.

A organizações internacionais que se ocupam da cultura, *designadamente* a UNESCO, têm vindo a propor, contra a manutenção de relacionamentos culturais do tipo dominante/ dominado, textos reguladores que são referências institucionais: é o caso da *Declaração Universal da Unesco sobre a Diversidade Cultural*, de 2 de Novembro 2001, e da *Convenção sobre a protecção e a promoção da diversidade das expressões culturais*, adoptada pela mesma UNESCO em 20 de Outubro de 2005.

Mas a situação de facto, em matéria de cinema, no que toca ao relacionamento entre cinema “americano” e restantes cinematografias, pode ser avaliada regularmente junto dos indicadores estatísticos do Conselho da Europa (que actualiza a informação dos mercados com base nos dados fornecidos pelos Estados membros), ou tendo em conta declarações como a de Renaud Donnedieu de Vabres na mesarredonda sobre *Diversidade Cultural* de 18 de Maio de 2006, em Cannes (France Culture):

“On a souvent dit que le combat en faveur de la diversité culturelle, dans le domaine du cinéma, était un combat contre le cinéma ‘américain’. Pour ma part, je n’ai jamais partagé ce point de vue. Le cinéma américain, qu’il émane des fameuses majors, ou des producteurs indépendants, doit pouvoir exister et être vu, mais ce droit doit également et dans le même temps être reconnu aux cinémas africains, européens, asiatiques et latino-américains.”

“Or, près de 85% des films diffusés en salles dans le monde aujourd’hui sont produits par les studios américains. Ces mêmes films représentent 71% de parts de marché en Europe, 64% au Japon et 97% aux

- Etats-Unis. J'ajoute que, selon l'UNESCO, 88 pays sur 185 n'avaient produit aucun film en 2000.”
- 18) LAVANDIER, Yves, *La dramaturgie, Les mécanismes du récit – cinéma, théâtre, opéra, radio, télévision et BD*, [1994], 3ª edição revista e aumentada ed. Le Clown et l'enfant, Novembro 2004: “Quando *La dramaturgie* foi publicado, em Abril de 1994, a questão da existência de regras e do ensino de *script* ainda se punha em França. Por isso incluí, na introdução do livro, uma passagem sobre a aprendizagem das regras. Hoje quase já não se discute a sua necessidade.”
  - 19) BROOKS, Peter, *Reading for the Plot*, Harvard Univ. Press, 1992.
  - 20) GELPI, Ettore (Dir.), *Travail et mondialisation, regards du Nord et du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2002: “As fronteiras entre trabalho atípico e desemprego são cada vez mais permeáveis, escapando um e outro a qualquer regulação”. V. também Marmoz, Louis, “Du Travail à la vie – continuons l'analyse, in *Educação – temas e problemas*” (Revista do Centro de Investigação em Educação da Universidade de Évora), Colibri, n.º 1, ano 1, 2005.
  - 21) BORDWELL, David, *The Way Hollywood Tells It*, University of California Press, 2006.
  - 22) Outra consequência, particularmente sentida pela montagem: devido à multiplicação das câmaras, a relação entre material disponível nas *rushes* e material efectivamente usado na versão para salas ou para DVD (cada vez menos idênticas) é hoje facilmente de oito ou mais para um, quando durante décadas foi de três ou quatro para um.
  - 23) USC: University of South California.
  - 24) BLACKER, Irwin R., *The Elements of Screenwriting*, Barnes & Noble, 1986.
  - 25) UCLA: University of California, Los Angeles.
  - 26) WALKER, Richard, *The Whole Picture: Strategies for Screenwriting Success in the New Hollywood*, Plume Books, 1997.
  - 27) HUNTER, Lew, *Screenwriting 434*, Perigee Books, 1993.
  - 28) FIELD, Sydney, *Screenplay – The Foundations of Scriptwriting*, Dell Trade Paperbacks, 1979; *The Screenwriter's Workbook*, Dell Trade Paperbacks, 1982.
  - 29) FRANKLYN, Jon, *Writing for Story*, Mentor Books, 1986. Embora o seu *outline* tenha sido pensado para *non-fictional short stories*, a sua homologia com as estruturas em três e cinco actos levou-o às escolas de cinema e televisão.
  - 30) MCKEE, R. (*Story – Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, Methuen, London, 1997).
  - 31) SEGER, Linda, *Advanced Screenwriting: Raising your Script to the Academy Award Level*, Silman-James Press, 2003; *Making Good Writers Great: a Creativity Workbook for Screenwriters*, Silman-James Press, 1998.
  - 32) BLUM, Richard A., (*Television and Screen Writing*, quarta ed., Focal Press, 2001). “Elementos dramáticos” de uma história segundo o autor: “*Inciting action*, acontecimento inicial que força as personagens principais a agir. É o ponto de ataque. *Complication*: a personagem tenta lidar com um conflito e enfrenta obstáculos inesperados. *Crisis*: conflito dramático que gera maior tensão porque a personagem experimenta dificuldade extrema ao tentar alcançar o seu objectivo. *Climax*: pico em que a personagem se confronta com consequências fatais da acção crescente. *Reversal* (reversão, inversão): ponto de viragem que muda a direcção da história [...]; ocorre geralmente no fim do Acto I e do Acto II. *Dénouement*: resolução da história, final do Acto III.”
- “Estrutura clássica em Três Actos” (BLUM, *op. cit.*): “Acto I – apresenta a *inciting action*, as personagens e o conflito. No final, um ponto de viragem muda a direcção da história (1 a 15 págs.). Acto II – desenvolve as dificuldades (*complication*) e constrói a crise dramática. No final, novo ponto de viragem altera a direcção da história (45 a 60 págs.). Acto III – conduz a crise ao clímax. No final, a crise é resolvida no *dénouement* (25 a 30 págs).”
- 33) THOMPSON, Kristin, *Storytelling in the New Hollywood*, Harvard University Press, 1999.
  - 34) JUNG, Carl G., *The Concept of the Collective Unconscious*, Collected Works 9,1.
  - 35) VAN GENNEP, A., *Les rites de passage*, [1909], Paris, Mouton 1969, Picard 2004, br. *Os ritos de passagem*, Petrópolis, Vozes, 1978 (Capítulo III, *Indivíduos e Grupos*, e *Conclusões*):

“Chaque société générale peut être considérée comme une sorte de maison divisée en chambres et en couloirs, à parois d’autant moins épaisses et à portes de communication d’autant plus larges et moins fermées, que cette société se rapproche davantage des nôtres par la forme de sa civilisation. Chez les demi-civilisés, au contraire, ces compartiments sont soigneusement isolés les uns des autres, et pour passer de l’un à l’autre, des formalités et des cérémonies sont nécessaires qui présentent la plus grande analogie avec les rites du passage matériel dont il vient d’être parlé” (p. 35 da edição de 1909 facsimilada, Picard, Paris, 2004).”

E mais adiante: “Nous avons vu l’individu catégorisé dans des compartiments divers, synchroniquement ou successivement, et, pour passer de l’un à l’autre afin de pouvoir se grouper avec des individus catégorisés dans d’autres compartiments, obligé de se soumettre, du jour de sa naissance à celui de sa mort, à des cérémonies souvent diverses dans leur forme, semblables dans leur mécanisme” (id. *ibid.*, p. 271). Ce ne sont pas les rites dans leur détail qui nous ont intéressé, mais bien leur signification essentielle et leur signification relative dans des ensembles cérémoniels, leur séquence” (id. *ibid.* 275)... Les rites de séparation, de marge et d’agrégation [...] se situent les uns par rapport aux autres en vue d’un but déterminé [...]. Leur disposition tendancielle est partout la même, et sous la multiplicité des formes se retrouve toujours, soit exprimée consciemment, soit en puissance, une séquence typique: le schéma des rites de passage” (id. *ibid.*). “Quelle que soit la complication du schéma, depuis la naissance jusqu’à la mort, c’est un schéma le plus souvent rectiligne. Chez quelques populations cependant [...], il présente une forme circulaire, en sorte que tous les individus passent sans fin par une même série d’états et de passages, de la vie à la mort et de la mort à la vie. Cette forme extrême, cyclique, du schéma, a pris dans le bouddhisme une portée éthique et philosophique, et chez Nietzsche, dans la théorie du Retour Éternel, une portée psychologique” (id. *ibid.* 278,279).

V. também BASTIDE, Roger, "Initiation", *Encycl. Universalis*, 1985; CAZENEUVE Jean, "Rites", *Encycl. Universalis*, 1985; CAZENEUVE Jean, *Les rites et la condition humaine*, 1957; SINDZINGRE Nicole, "Rites de Passage", in *Encycl. Universalis*, 1985. Neste artigo, escreve a autora: “Van Gennep a repéré l’existence d’une structure tripartite et de fonctions communes [aux rites de passage]. Il a montré, en effet, que tous s’organisent selon une séquence constante en trois temps, qui distingue à l’intérieur d’un même rituel: une phase de séparation vis-à-vis du groupe; une phase de mise en marge (ou ‘liminale’); une phase de réintégration (ou ‘agrégation’) au sein du groupe, dans une nouvelle situation sociale. L’importance respective de chacun de ces trois moments varie, certes, selon le contenu des rituels (les rites de séparation sont, à première vue, plus développés lors des funérailles; à l’inverse, les rites d’agrégation le sont davantage lors du mariage) mais, sous la multiplicité des formes, se dessine le même schéma, au moins de manière tendancielle.”

36) CAMPBELL, J., *The Hero with a Thousand Faces* [1949] Princeton University Press. Campbell (1904-1987), mitologista e estudioso das religiões, editor de Carl Jung nos EUA, noivoirquino prezado nos EUA mas pouco reconhecido na Europa, deixou-se vulgarizar pela sua ligação a George Lucas e ao *Star Wars* deste último (existe uma transcrição publicada de conversas entre ambos no *Skywalker Ranch*) – o que contribuiu para a sua má recepção europeia. É comum ironizar sobre ele, dizendo que, à sua custa, Hollywood e os Estúdios Disney descobriram uma nova religião.

Desde o prefácio do seu livro, datado de 1948, Campbell advertia o leitor sobre as invariâncias de que ia ocupar-se: “There are of course differences between the numerous mythologies and religions of mankind, but this is a book about the similarities; and once these are understood the differences will be found to be much less great than is popularly (and politically) supposed.”

Significativamente, outros autores que, noutros contextos, identificaram invariâncias equivalentes, sentiram-se igualmente na necessidade de as comentar. DUMÉZIL, Georges, apresentando em 1939 o seu *Mitra Varuna, essai sur les représentations indo-européennes de la Souveraineté* (Gallimard, Paris, 2ème éd., 1948), escrevia as seguintes linhas, que poderiam ter sido subscritas por Campbell uma década depois: “Qu’on ne nous fasse pas, avant de nous avoir lu, l’objection qu’il est toujours facile à un

esprit quelque peu dialecticien de soumettre des faits à un système préconçu. Le système est vraiment dans les faits; il s'observe, toujours le même, dans les groupes les plus divers de faits [...]. On voudra bien prendre garde en outre que, sur la plupart des domaines, nous n'avons eu nul besoin de reconstruire ni d'interpréter quoi que ce soit: les usagers des mythes, des rituels, des formules, avaient conscience du système dont notre seule tâche aura été de montrer l'ampleur et l'antiquité. Qu'on ne nous fasse pas non plus le reproche d'exagérer la netteté du système: certes, dans la pratique, les classifications sont toujours moins nettes que dans la théorie et il faut s'attendre à observer beaucoup de chevauchements et de compromis; mais ce conflit, si conflit il y a, n'est pas entre nous et les faits; il est lui aussi à l'intérieur des faits, inhérent à tout comportement humain: les sociétés passent leur temps à se former d'elles-mêmes, de leur fonctionnement et parfois de leur mission, une conception idéale et simple qu'elles altèrent et compliquent constamment."

- 37) VOGLER, C., *The Writers Journey – Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* [1993], Pan Books, London, 1999.
- 38) MCKEE, op. cit. Sobre os ritos de passagem, a história arquetipal e o monomito v. também MENDES, J. M., *Por quê tantas histórias – O lugar do ficcional na aventura humana*, MinervaCoimbra, 2001.
- 39) CASTORIADIS, Cornelius, "Les significations imaginaires"[1982], in *Une société à la dérive*, Seuil, Paris, 2005. V. também VEYNE, Paul, *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris, 1983, e VEYNE *apud* MENDES, J.M., "Paul Veyne e a imaginação constituinte", in *Por quê...*
- 40) ABÉLÈS, Marc, "Encenações e rituais políticos, uma abordagem crítica", in *Revista de Comunicação e Linguagens 21-22*, ed. Cosmos, 1995. V. também BOURDIEU, Pierre, "La représentation politique, éléments pour une théorie du champ politique", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1981; *La délégation et le fétichisme politique*, id., 1984; *Ce que parler veut dire*, Fayard 1982.

Cf. também SINDZINGRE, N., loc. cit.: "L'usage qu'on fait de cette notion [les rites de passage] pour expliquer de si nombreux faits sociaux se fonde sur des critères purement formels, sur la présence ou non de traits structuraux. Ce formalisme a été fécond, car il a rapproché des phénomènes qui autrement auraient été difficiles à comprendre; il a permis aussi de dépasser la dichotomie entre sociétés 'primitives' et sociétés historiques européennes, en relevant ici et là la présence de rituels analogues. Mais, avec une telle extension, le concept aboutit à perdre toute valeur explicative et à niveller des différences fondamentales entre les dispositifs rituels et entre les systèmes sociaux."

## Parte II – Da herança menosprezada

- 41) FUKUYAMA, F., *The End of History and the Last Man*, Free Press, 1992.
- 42) GRIMAL, Pierre, *Le théâtre antique*, Paris, PUF, 1978: "Na tragédia grega clássica [...] toda a peça se desenrola entre o *párodos* e o *exodus* e está dividida em episódios separados por estásimos. Estes variam de número, geralmente entre dois e quatro. Temos aqui a origem da moderna divisão em *actos*."
- 43) HORÁCIO, *Arte Poética*, [v. 189-193]: "Que a peça tenha cinco actos, nem mais nem menos: é a única maneira de a ver re-solicitada e outra vez representada. Nada de intervenção divina, a menos que o desenlace exija um deus. Em cena, três personagens, no máximo. O coro tomará parte na acção; os seus cantos não serão meros interlúdios; [...] O coro terá o seu papel e será verdadeiramente uma personagem."

A título de curiosidade, eis a exposição de Horácio sobre personagens (caracteres) [156-175]: "É preciso marcar com exactidão os traços de cada idade e pintar de cores convenientes os caracteres que mudam com os anos. A criança, quando já repete o que lhe ensinaram e anda com passo seguro, só pensa em brincar com os companheiros; encoleriza-se e acalma-se sem motivo, muda a cada instante. O adolescente imberbe, liberto do preceptor, ama os cavalos, os cães, a pista solarenga do Campo de Marte; como cera mole, molda-se ao vício, responde às advertências, demora a pensar no que é útil, gasta sem limite, é orgulhoso e tem desejos extremos; depressa abandona o que amou. Quando

chega a idade adulta os gostos e o carácter mudam: procura-se crédito, relações, sacrifica-se tudo pelas honras. Tenta-se evitar o erro, para não se ter de recuar. O velho sofre de inúmeros males; junta, e depois, ó piedade! guarda o dinheiro e não ousa usá-lo, administra os seus bens cautelosa e timidamente, adia para amanhã, tem pouca esperança, pouca actividade, gostaria de controlar o futuro, [...] gaba o tempo em que foi criança, não pára de criticar e repreender os jovens. Os anos trazem consigo vantagens, e depois roubam-nas no caminho do regresso. Por isso não confies a um jovem o papel de um velho, a uma criança o de um homem, e dá a cada idade a vida exterior e o carácter que lhe convém.”

- 44) DREYFUS, R., *Tragiques grecs*, Bibliothèque de La Pléiade, t. I, *Introduction*.  
 45) STEINWEG, C., *Racine*, Halle, 1909.  
 46) PFISTER, M., *The Theory and Analysis of Drama*, [1977], Cambridge University Press, 1988.  
 47) STEINER, George, *The Death of Tragedy*, A. Knopf, 1965.

### Parte III – Do *Big Game Closed Plot*

- 48) VATTIMO, Gianni, *La Fine della Modernità – Nichilismo ed Ermeneutica nella Cultura Post-Moderna*, Garzanti ed., 1985.  
 49) KUHN, Thomas, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.  
 50) ZIZEK, Slavoj, numa das versões do seu artigo “Welcome to the desert of the real” (2001, reescrito um bom par de vezes na sequência dos atentados de 11 de Setembro), e cujo título glosa a frase que Morpheus diz a Neo no *Matrix* (1999), inverte a avaliação corrente da hegemonia de Hollywood: “Hollywood tem pelo menos o mérito de destilar a mensagem ideológica real, desembaraçada do seu calão pretensamente sofisticado. A atitude hegemónica actual é a da ‘resistência’, como testemunham as poéticas das dispersas minorias sexuais, étnicas, os modos de vida das multidões (*gays*, doentes mentais, prisioneiros...) ‘resistindo’ a um misterioso Poder Central [...]. Dos *gays* e lésbicas aos sobreviventes da direita, todos resistem – e nesse caso, porque não concluir logicamente que o discurso da ‘resistência’ é hoje a norma que, enquanto tal, se tornou no principal obstáculo à emergência de um discurso que interrogaria realmente as relações dominantes?”  
 51) BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*, Knopf, NY, 1976, trad. port. *Psicanálise dos Contos de Fadas*, Bertrand, 1998.  
 52) SHKOVSKY, Viktor, [1919] “On the Connection Between Devices of Syhuzet Construction...”, in *Twentieth Century’s Studies 7/8*, Dec. 1972; TOMASHEVSKY, Boris, “Thematics”, in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lee T. Lemon ed al., Un. of Nebraska Press, 1965).  
 53) O modelo narrativo que mais simplesmente exprime e relação entre *fabula* e *syhuzet* é o da *detective story* em que um investigador vai somando indícios dispersos, como peças de um *puzzle*, para reconstituir e resolver a história oculta de um crime. A reconstituição do crime a partir dos indícios é um quebra-cabeças, uma charada. Mas, à medida que a solução se desenha, por detrás do *syhuzet* – do *plot*, da história da investigação – vai sendo desvendada a articulação dos factos, a *fabula* que, em princípio, fica completa no final. Numerosos exemplos ilustram este modelo narrativo, a começar pela maioria dos clássicos policiais, de Conan Doyle e Agatha Christie a Raymond Chandler, Dashiell Hammet e Ross McDonald, entre muitos outros. Tome-se por exemplo *Love Lies Bleeding* (*Crime no Colégio*), de Edmund Crispin, 1948: os dois capítulos finais explicam a metodologia seguida pelo investigador para reconstituir os factos, e reconstituem-nos na sua cronologia. Neste caso, o *syhuzet* é o longo caminho que conduz à *fabula*.  
 54) KRISTEVA, Julia, *Séméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.  
 55) Cf. também BAZIN, A., e RIEUPEYROUT, J.L., *Le western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Éd. du Cerf, 1953; BAZIN, “Étude sur le western”, *Cahiers du Cinéma* n.º 54, e *Qu’est-ce que le cinéma*, t. III, Éd. du Cerf; RIEUPEYROUT, *La grande aventure du western*, Éd. du Cerf, 1964.

- 56) RORTY, Richard, in *Deconstruction and Pragmatism*, ed. Chantal Mouffe, Routledge, 1996.
- 57) DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
- 58) VALE, E., *Technique of Screen and Television Writing (Revised Edition)*, Focal Press, Boston, 1998.
- 59) *Id. ibidem*.
- 60) EGRI, Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Touchstone, 1946, 1960.
- 61) VALE, *op. cit.*
- 62) A tradição da *canonic story*. Para uma crítica da *canonic story* de Hollywood, v. BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. V. também, sobre o paradigma de Syd Field e o *Outline* de Jon Franklyn, MENDES, J. M., *Por quê ... É muito vasta a bibliografia que comenta a construção do I Acto*. MCKEE, R., WALTER, Richard (*The Whole Picture*), VALE, E., EGRI, L., FIELD, S., FRANKLYN, J., e BLUM, R., são, aqui, referências bastantes.
- 63) HARRISS, J., et al, *The Complete Reporter*, MacMillan, NY [1942] 1981.
- 64) CAMPBELL, VOGLER, *op.cit.*
- 65) V. Prometeu, Jasão, Eneias, in CAMPBELL, *op. cit.*, e MENDES, J. M., *Por quê...*
- 66) A saga de *Gilgamesh* é uma das mais antigas histórias ficcionais que, à data, conhecemos, escrita em doze tablets de barro em caracteres cuneiformes (Suméria). Um dos seus dois protagonistas é o rei de Uruk, que terá reinado algures entre 2750 e 2500 a. C. ou mais cedo. Existem versões da saga em diversas línguas da região – o que destaca a sua popularidade desde os alvares da civilização mesopotâmica.
- 67) BROOKS, Peter, *Reading for the Plot*, Harvard Univ. Press, 1992; MENDES, J. M., *op. cit.*
- 68) ONDAATJE, Michael, *The Conversations – Walter Murch and the Art of Edting Film*, Alfred A. Knopf, 2002.

#### Parte IV – Dos “modernos” e contemporâneos

- 69) CASTORIADIS, Cornelius, “Y a-t-il des avant-gardes?”, *op. cit.*
- 70) WEISS, Peter, *apud Pfister, op. cit.* Entre muitos outros autores, leia-se também, contra a ideia de *plot*, TURNER, Sarah, *Story, Script, and the Spaces in Between*, 2005 ([www.studycollection.co.uk/storiescripts/spaces.html](http://www.studycollection.co.uk/storiescripts/spaces.html)): “Embora seja encorajador que muito do cinema contemporâneo procure novos enfoques da complexidade narrativa, há um continuum que se mantém do financiamento à educação. No seu livro *Scriptwriting Updated* (AFTRS, 2000), Linda Aronson discute em profundidade as novas formas narrativas, e demonstra que estruturas aparentemente complexas como o *multiplot*, o *tandem*, narrativas sequenciais, paralelas, multi-protagonísticas, não-lineares e cheias de *flashbacks* ainda dependem dos nós e dos laços da estrutura em três actos [...]. A dominação crescente de novas formas narrativas é uma inevitabilidade pós-moderna [...]. As audiências são alimentadas por uma dieta de dramas episódicos pelas *soaps* televisivas. Mas também é verdade que estas formas marcam um salto das preocupações de género com o *plot* para outras, talvez mais novelísticas, com o tema. O princípio da construção temática e da variação está na génese do *multiplot*, que não tem *plot* principal para unificar estruturalmente a narrativa.”
- 71) LEVY, Shimon, *Samuel Beckett’s Self Referential Drama: The sensitive Chaos*, Sussex Ac. Press, 2002.
- 72) PANOFSKY, Erwin, *Style and Medium in the Motion Pictures*, 1934.
- 73) SONTAG, Susan, *Styles of Radical Will*, 1966, 1969.
- 74) KRACAUER, Siegfried, *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, The Princeton University Press, Princeton, 1947.
- 75) ECO, U., *Opera Aperta*, Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, 1962-1968. Sobre as relações entre o filmico e o literário, v. também “Cinema e literatura: a estrutura do enredo”, de 1962 (onde Eco aborda a temporalidade e a presentificação no filme e no romance), e “Um balanço metodológico”, de 1963, ambos incluídos em *La Definizione dell’Arte*, U. Mursia & C., 1968, 1972, tr. port. *A definição da arte*,

Ed. 70, 1981. Em “Um balanço metodológico”, evocando a influência da crítica anglo-saxónica no seu próprio percurso, escrevia Eco: “... Foram para mim preciosas as análises [...] do *plot* romanesco ou dramático (poderia citar os nomes de Francis Ferguson, Warren Beach, Mark Schroerer ou Joseph Frank e, naturalmente, todos os estudiosos das estruturas narrativas em Joyce). Em todos eles encontrava motivação para uma atitude *aristotélica*, para aquele tipo de análise retórico-estrutural de que um dos primeiros exemplos que conheci foi a *Philosophy of Composition* de Poe. No fundo, Aristóteles afigurava-se-me como o primeiro mestre de uma análise estrutural do *plot*: ele tinha especificado um género artístico capaz de comunicar uma emoção típica, a catarse trágica; mas não tinha procurado esclarecer as razões profundas dessa emoção, que se perdiam nas origens do folclore mediterrânico, nos ritos dionisíacos e nas lucubrações da medicina grega; tinha construído um *modelo descritivo* para compreender com base em que estratégia de elementos formais entrava em acção o mecanismo da emoção trágica.”

- 76) ADORNO, Th., e HORKHEIMER, M., *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947, ed. ing. *Dialectic of Enlightenment*, NY, Herder and Herder, 1972.
- 77) BARTHES, R., *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 e “La mythologie aujourd’hui”, in rev. *Esprit*, Abril 1971.
- 78) BAUDRILLARD, J., *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, *Critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.
- 79) MORIN, E., *L'esprit du temps*, Paris, Grasset, 1962.
- 80) BALLE, F., *Médias et Société*, Éd. Montchrestien, 1980.
- 81) BOGART, L., *The Age of Television, A Study of Viewing Habits and the Impact of Television on American Life*, NY, Ungar, 1956.
- 82) MORIN, E., *op. cit.*.
- 83) *Id. ibidem.*
- 84) MARCUSE, H., *The Unidimensional Man*, Boston, Beacon Press, 1964.
- 85) BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film* [1985], Routledge, London, 1988.
- 86) KOVÁCS, András Bálint, *Screening Modernism, European Art Cinema 1950-1980*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2007.
- 87) ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. de Minuit, 1963.
- 88) DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.
- 89) REES, A.L., *A History of Experimental Film and Video*, BFI, 1999.
- 90) ROBB, David, *Operation Hollywood: How the Pentagon Shapes and Censors the Movies*, 2004.
- 91) BOLTER, Jay David, e GRUSIN, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 1998.
- 92) GAULDREAU, André, *Du Littéraire au filmique, Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
- 93) BAILLET, Florence, *Heiner Müller*, Paris – Berlin, 2003.

## Parte V – Dois estudos de casos

- 94) Outra bibliografia (não exaustiva) relacionada com *Matrix*: IRWIN, William (ed.), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Chicago, Open Court, 2002; HABER, Karen (ed.), *Exploring the Matrix: Visions of the Cyber Present*, NY, St. Martin's Press, 2003; KURZWEIL, Ray, *The Age of Spiritual Machines*, NY, Viking, 1999; PROBST, Christopher, “Welcome to the Machine”, in *American Cinematographer*, vol. 80, n.º 4, Abril 1999; PARTRIDGE, John, “Plato's Cave and the Matrix”, <http://whatisthematrix.warnerbros.com>; CHALMERS, David, “The Matrix as Metaphysics” (mesmo site); BOSTROM, Nick, “Are you living in a computer simulation?”, <http://www.simulation-argument.com>; FORD, James, “Buddhism, Christianity and The Matrix: The Dialectic of Myth-Making in Contemporary Cinema”, in *Journal of Religion and Film*, vol. 4, n.º 2; YEFFETH, G., (ed.), *Taking the Red Pill: Science, Philosophy and Religion in The Matrix*, Chichester, Summersdale, 2003; “Baudrillard decode Matrix”, entrevista, *Le Nouvel Observateur*, n.º 2015, Junho, 2003.

- 95) Os subcapítulos relativos a Truffaut condensam um artigo editado no jornal *Público*, no âmbito de uma homenagem ao realizador. Para um melhor retrato de Truffaut, v. De Baecque, A., e Toubiana, S., *François Truffaut*, Paris, Gallimard (Biographies), 1996.

## Parte VI – Do purgatório de projectos

- 96) BARTHES, R., “La préparation du roman: de la vie à l’œuvre”, *Œuvres Complètes* t. V, Seuil, 2002.
- 97) ABBOT, Chris, *Ten Minutes to the Pitch*, Tallfellow Press, 2005; KOCH, Jonathan & KOSBERG, Robert, c/MEURER, Tanya, *Pitching Hollywood*, QuillDriver Books, 2004.
- 98) EGRI, Lajos, *op.cit.*, *Premise*, pags. 1-31): “Webster’s International Dictionary says: Premise – a proposition antecedently supposed or proved; a basis of argument; A proposition stated or assumed as leading to a conclusion. Others, especially men of the theatre, have had different words for the same thing: theme, thesis, root idea, central idea, goal, aim, driving force, subject, purpose, plan, plot, basic emotion. For our own use we choose the word ‘premise’ because it contains all the elements the other words try to express and because it is less subject to misinterpretation.”
- “Fernand Brunetière demands a ‘goal’ in the play to start with. This is premise. John Howard Lawson: ‘The root idea is the beginning of the process.’ He means premise. Professor Brander Matthews: ‘A play needs to have a theme’. It must be the premise. Professor George Pierce Baker, quoting Dumas the Younger: ‘How can you tell what road to take unless you know where you are going?’ The premise will show you the road. They all mean one thing: you must have a premise for your play [...]. A good premise is a thumbnail synopsis of your play. Here are a few [...] premises: “Bitterness leads to false gaiety. Foolish generosity leads to poverty. Honesty defeats duplicity. Heedlessness destroys friendship. Ill-temper leads to isolation[...].”
- “One more thing should be remembered. No one premise is necessarily a universal truth. Poverty doesn’t always lead to crime, but if you’ve chosen this premise, it does in your case. The same principle governs all premises.”
- 99) BLACKER, Irwin R., *The Elements of Screenwriting*, MacMillan Publishing Company, NY, 1986, Chapter 2, *Conflict*, pags. 6, 8:
- “The premise is the basis of the conflict. The premise must be clear to the writer before he begins to write the script, although it will not be stated in the script. The concept of the premise can usually be described in one sentence. If it takes two or more, it may be about too many things and confused.”
- “What is the premise of King Lear? ‘Blind trust leads to destruction’. What is the premise of Macbeth? ‘Ambition leads to its own destruction’. What is the premise of a typical Hollywood story? ‘Virtue is its own reward’. ‘Take off your glasses and you are beautiful’. ‘Don’t jump into the wrong bed and you’ll marry rich’.”
- “The writer should ask himself what he is trying to say. Is it worth saying? Is it freshly said? Is it a significant statement that an audience will care about? Is it about life, death, love, or suicide, or is it about a character worrying about getting a date?”
- 100) VALE, Eugene, *op. cit.*, p. 142: “In developing his basic idea towards a goal, the writer finds that the final form foreshadows its demands upon the earliest stages of growth. On the one hand, the primary concept remains the seed around which the crystal conglomerates; it continues to be the mainspring which powers the story and script. On the other hand, we must soon ask ourselves which direction to take in order to reach the objective of the particular form we have selected, if indeed the fundamental idea lends itself to that objective. As the various outlets for the writer’s creative efforts change in nature, it becomes increasingly important for him to learn how to evaluate the potential of his idea at the earliest possible stage.”
- 101) FIELD, Syd, *Screenplay*, pags. 67-68 (a propósito das dez primeiras páginas de um *script* de longa metragem ficcional): “You’ve got ten pages to establish three things: 1), who is your main character? 2)

- what is the dramatic premise – that is, what’s your story about? and 3), what is the dramatic circumstances surrounding your story?”
- 102) ROSS, R, *Short Stories I, II*, Cilect, 1995-96.
- 103) DANIEL, Frank, *Cilect Newsletter*, Junho 1989. O autor ensinou na School of the Arts da Columbia Univ., NY.
- 104) VALE, E., *op. cit.*, e Blum, Richard A., *op. cit.*
- 105) FREUD, S., "Le moi et le ça" [1922/1923], trad. J. Laplanche, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, trad. colect. in *Oeuvres complètes*, XVI, Paris, Presses Universitaires de France, 1991: o sujeito tem inevitavelmente de percorrer, no decurso das suas escolhas objectais, um percurso povoado de imagens parentais. V. também LACAN, Jacques, "Le stade du miroir, L'agressivité en psychanalyse, Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse", in *Écrits*, Seuil, 1960 e 1966.
- 106) MERLEAU-PONTY, M., "Les sciences de l'homme et la phénoménologie", in *Maurice Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Éd. Cynara, 1988.
- 107) VALE, *op. cit.*
- 108) *Id. ibidem.*
- 109) Sobre Leni Riefenstahl leia-se o artigo de Susan Sontag "Fascinating Fascism", publicado na *New York Review of Books* de 6 de Fevereiro de 1975, e republicado in *Under the Sign of Saturn*, da mesma autora, NY, 1980.
- 110) MEUNIER, Jean-Pierre, "La médiation socio-sémiotique", in *Recherches en Communication* n.º 4, *La médiation des savoirs*, Univ. Cath. de Louvain, 1995.
- 111) CAVAZZA, M., "Modèles mentaux et sciences cognitives", in *Les modèles mentaux, approche cognitive des représentations*, Paris, Masson.
- 112) AUGÉ, Marc., *La guerre des rêves, exercices d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, 1997.
- 113) FRANKLYN, Jon, *op. cit.*

## Parte VII – De um epílogo entre outros

- 114) BARTHES, "La lutte avec l'ange: analyse textuelle de 'Génèse' 32.23-33" [1972], in *Œuvres complètes*, t. IV, Seuil 2002. A bibliografia sobre "a luta de Jacob contra o Anjo" é extensa, quer no domínio ficcional quer no da exegese bíblica e da hermenêutica. BÉNARD DA COSTA, João, dedicou-lhe um curioso texto, "Jacob: o anjo e a escada" in *Público*, 24/07/2005.
- 115) FERRY, Luc, *Homo Aestheticus – L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1990.
- 116) Na passagem da idade moderna à contemporânea, mutiplicámos os géneros e sub-géneros das histórias: comédia romântica e "negra", policial, ficção científica, *thriller*, guerra, terror, contos "góticos"...
- 117) VATTIMO, Gianni, *op. cit.*
- 118) STEPHENSON, W., *The Play Theory of Mass Communication*, University of Chicago Press, 1967.
- 119) DAYAN, Daniel, e KATZ, Elihu, *MediaEvents: The Live Broadcasting of History*, Harvard Univ. Press, 1992.
- 120) UNESCO, Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, Paris, Novembro de 2001.

## Parte VIII – Segundo epílogo no outro lado do espelho

- 121) É muito extensa a filmografia directamente relacionada com Alice e Carroll, e ela atravessa toda a história do cinema. Num festival organizado pela Lewis Carroll Film Society e pelo colectivo Side Cinema, de Newcastle, em Maio de 2005, foram exibidos, por exemplo (sem pretensão de exaustividade), os seguintes filmes, que sugerem a dimensão do fenómeno: *Alice in Wonderland* (Cecil Hepworth, 1903, RU, 8 minutos, primeira adaptação); *Alice in Wonderland* (W.W. Young, 1915, EUA, 52 m.,

- terceira adaptação); *Betty in Blunderland* (1934, EUA, 7 m., com Betty Boop, *cartoon adaptation*); *Alice in Wonderland* (1951, EUA, 75 m., adaptação da Disney); *Alice in Wonderland* (Jonathan Miller, 1966, RU, 72 m.); *Alice in Wonderland* (Hanna-Barbera, 1966, EUA, 75 m., *cartoon adaptation*); *Jabberwocky* (Jan Svankmajer, 1971, Checoslováquia, 145 m.); *Dreamchild* (Denis Potter, RU, 1985, 94 m., com a já idosa Alice Lidell participando no centenário de Charles Dodgson/Lewis Carroll); *Jabberwocky* (RU, 105 m., com os Monty Python); *Alice* (Jan Svankmajer, 1988, Checoslováquia, 86 m.); *Alice Through the Looking Glass* (1988, RU, 83 m., com Kate Beckinsale no papel de Alice adulta contando a história à filha); *The Original Alice* (1989, RU, 25 m., documentário sobre a escrita das aventuras de Alice); *Jabberwocky* (Michael Sporn, animação desenhada à mão, EUA, 1989); *Alice in Wonderland* (1999, RU/EUA/Alemanha, 129 m., primeira adaptação que usa extensivamente efeitos especiais da era digital); e *Sincerely Yours* (Andy Malcolm e George Pastic, 2004, Canadá, 24 m., documentário sobre um ano de vida de Carroll).
- 122) DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Ed. de Minuit, 1969; tr. port. do Brasil *Lógica do sentido*, Ed. Diversos, col. Estudos, reimp. 2006.
- 123) DELEUZE, G., e GUATTARI, F., *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Éd. de Minuit, 1980: “Por oposição a uma estrutura que se define por um conjunto de pontos e de posições, de relações binárias entre esses pontos e de relações biunívocas entre essas posições, o rizoma é só feito de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia e muda de natureza. Não se confundam tais linhas, ou lineamentos, com as linhagens de tipo arborescente – meras ligações localizáveis entre pontos e posições. Ao contrário da árvore, o rizoma não é objecto de reprodução: nem externa como a árvore-imagem, nem interna como a estrutura-árvore. O rizoma é uma anti-genealogia. É uma memória curta, uma anti-memória. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picadela. Ao contrário do grafismo, do desenho ou da foto, o rizoma reporta a um mapa sempre em produção, em construção, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com entradas e saídas múltiplas, com as suas linhas de fuga. [...] O rizoma é um sistema a-centrado, não hierarquizado e não significante, sem general, sem memória organizadora nem autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados.”
- 124) DERRIDA, Jacques, "Cogito et histoire de la folie", 1963; "La Différance", conferência na Société française de philosophie, Janeiro de 1968, in *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (Julho-Setembro 1968); reed. *Théorie d'ensemble* (col. Tel Quel), Seuil, 1968.
- 125) É Klossowski que é, aqui, citado por Deleuze, no seu "Oubli et anamnèse dans l'expérience vécue de l'éternel retour du Même", in *Nietzsche, Cahiers de Royaumont*, ed. de Minuit, 1967.
- 126) As edições portuguesa e inglesa que aqui utilizamos são, respectivamente, as seguintes: *Alice do Outro Lado do Espelho*, Relógio d'Água, Lisboa 2007, Biblioteca Editores Independentes n° 22, trad. por Margarida Vale de Gato; e *Through the Looking Glass and what Alice found there*, in *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*, Chancellor Press, Londres, 1993 (texto conforme a edição de 1896). Ocasionalmente, em vez da edição portuguesa citada, usamos a nossa própria tradução.
- 127) TROTIGNON, Pierre, "Condillac", in *Universalis, corpus*, vol. 6, 1989: "Percebe-se, assim, que todos os 'espiritualismos' e todos os 'humanismos' se tenham concertado para desconsiderar ou silenciar uma filosofia tão escandalosa: Maine de Biran julgou-se obrigado a restaurar a actividade e o mistério do *Eu* contra os herdeiros de Condillac."
- 128) CASTORIADIS, "Les significations imaginaires", *loc. cit.*
- 128) GIL, José, *O Imperceptível devir da imanência*, Relógio d'Água, 2008.
- 129) DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*. Paris, PUF, 1969; *Logique du sens*. op.cit., mesmo ano.
- 130) DELEUZE, Gilles, *L'anti-Édipe* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1972; *Kafka - Pour une littérature mineure* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1975; *Rhizome* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1976; *Dialogues* (com Claire Parnet), Paris, Flammarion, 1977; *Superpositions* (com

- Carmelo Bene), Paris, Éd. de Minuit, 1979; *Mille Plateaux* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1980; *Spinoza - Philosophie pratique*. Paris, Éd. de Minuit, 1981; *Francis Bacon: logique de la sensation*, Paris, Éd. de La Différence, 1981; *Foucault*, Paris, Éd. de Minuit, 1986; *Périclès et Verdi: La philosophie de François Châtelet*, Paris, Éd. de Minuit, 1988; *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988; *Pourparlers*, Paris, Éd. de Minuit, 1990; *Qu'est-ce que la philosophie?* (com Felix Guattari), Paris, Éd. de Minuit, 1991; «L'épuisé», in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Éd. de Minuit, 1992; e *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.
- 131) MELO, A., *Velocidades contemporâneas*, Assírio e Alvim, 1995.
- 132) ILLICH, Ivan, *Une société sans école*, Seuil, 1971 (original, *Deschooling Society*); *La Convivialité*, Seuil, 1973 (original, *Tools for conviviality*).
- 133) DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 - L'image-mouvement*, Paris, Éd. de Minuit, 1983; *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1985.
- 134) KRISTEVA, Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1993. Cf. também PIGEAUD, Jackie, *La maladie de l'âme: étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

