

“Transvase: quando a ficção invade a realidade”

Fátima Chinita

Abstract

*Adopting the concept of metalepsis, as explained by Gérard Genette, I intend to tackle the miscegenation of ontological worlds as practiced in metacinematic films dealing either with the creator or the spectator and made famous with Woody Allen’s film *The Purple Rose of Cairo* (1985, EUA).*

Assuming the existence of two adjoining fictional universes, one of them intrafilmically projected onto a screen and the other positioned in front of it so as to create or observe the other, one realizes that, in fact, they both communicate in a more intense way. That is, they both can cross the barrier that separates them and function, literally, as communicating vessels thrusting themselves onto the other side of fiction.

*The use of this screen passage technique – which I call ‘spilling narrative’ – although it takes place inside the film, at an intradiegetic level, cannot be considered a simple comic effect. In actuality, it is a very serious affair, denoting the authorial intervention as a reflexive practice of *écriture* by means of a *mise en abyme*, according to Lucien Dällenbach. Therefore, the fictional spilling over of worlds which totally blends together both sides of the twice artificial universe of the *fabula*, represents the emotional and intellectual involvement of the creator with his/her creation and of the spectator with the world watched. Both illustrate the desire of fusion inherent in the acts of creation and reception.*

*My approach will be based on Gabriele Salvatores’ *Happy Family* (2010) and Wojciech Marczewski’s *Escape from the ‘Liberty’ Cinema* (1990).*

Keywords

Metacinema, Filmic narrative, Screen passages, Auteur, Spectator.

O desejo de fusão

Nalgumas obras, da literatura ao cinema, passando pela pintura, fotografia e teatro, o espectador é confrontado com certas coexistências impossíveis: personagens ficcionais convivem, lado a lado, num mesmo plano de existência, com figuras supostamente reais. Foi para explicar estas situações que o narratologista Gérard Genette criou o conceito de metalepse, a qual consiste na junção, em termos exclusivamente diegéticos, no interior de uma mesma realidade artística, de dois níveis ontológicos diferentes. O mesmo é dizer que dentro de uma *história*, há figuras que se desempenham do papel de “personagens” e outras se incumbem do papel de “criadores”, mas, no fundo, todas elas são inteiramente ficcionais, pois

que não coexistem *connosco*, os leitores ou espectadores que as recebemos. Gérard Genette frisa que na metalepse se verifica uma dupla relação de coincidência impossível, mesmo a nível exclusivamente diegético. Por um lado, o filme do “autor” e o filme intradiegético da personagem que o primeiro concebeu coincidem no espaço e no tempo. Por outro, um universo extradiegético e o universo intradiegético da sua ficção surgem compactados no interior de uma mesma obra. Assim fica perfeitamente expresso que a fronteira entre mundos artísticos se pode diluir, o que acaba, em última instância por reforçar o carácter ficcional da obra e a criatividade do respectivo autor biológico, cuja actividade serve de modelo à dos autores internos ao filme.

No cinema é possível discernir diversas variantes deste fenómeno, todas elas de teor metacinematográfico. Aqui refiro as três principais ocorrências desta situação: (1) *cameo appearances* fugidias ou presença de actores interpretando-se a “si mesmo” (facto que surge assinalado no genérico como “*as himself*”/“*as herself*” para que não subsistam dúvidas quanto à identidade das pessoas em causa); (2) personagens diegéticas que passam a integrar um mundo intrafílmico, num processo que Christopher Ames designa como “*screen passages*” (“transposições ecrânicas”); (3) o “autor” relaciona-se, a um nível intradiegético, com as personagens da sua própria criação. O primeiro caso ocorre num mesmo nível de acção diegética, o segundo pressupõe encaixamentos intrafílmicos e o terceiro põe em marcha o dispositivo aporético (em que a obra criada intradiegeticamente é a própria obra por nós recepcionada¹). Esta tendência dominante de cada categoria pode conjugar-se com as outras duas. Em todas elas, no entanto, é muito notória a enunciação autoral, pois este artifício narrativo é alvo de uma decisão estética esclarecida que pretende pôr em evidência o falseamento relacional entre cinema e realidade, aproveitando ao mesmo tempo para realçar a construção narrativa de acções e personagens.

Segundo Gérard Genette, existe metalepse autoral (“*métalepse de l’auteur*”) sempre que o autor é ligado à sua obra de uma forma transgressiva, ultrapassando os limiares de um encaixamento por ele próprio estabelecido. Quando, dito de outro modo, o produtor diegético de um universo narrativo encaixado se une, de alguma forma, à sua própria produção. Este esbater de fronteiras pode ocorrer em relatos verbais, em recordações ou antecipações diegéticas, em sonhos, fantasias e efabulações ou até na presença de obras pictóricas dentro da obra. Genette subdivide a metalepse autoral em duas categorias: a “metalepse figural” (“*métalepse figurale*”) e a “metalepse ficcional” (“*métalepse fictionnelle*”).

Na modalidade figural, o autor presentifica-se de modo literal na sua obra: “*Une fiction n’est en somme qu’une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif [...] ou de fictionalité plus évidente, parce que d’effet moins plausible*” (Genette, 2004: 20). O autor pode presentificar-se quer como narrador (autor implícito tornado explícito e que interrompe a história para fazer uma digressão ou um aparte), quer como personagemⁱⁱ. O movimento transgressivo diametralmente inverso a este, o qual consiste na intromissão das personagens no mundo/nível do seu criador, colhe de Genette a designação de “anti-metalepse”

(“*antimétalepse*”), mas não se distingue da sua congénere em nenhum aspecto formal. As personagens percorrem, de forma aporética, o universo (espaço e tempo) em que o autor está em processo de as criar, do mesmo modo que o autor se pode imiscuir numa história que ele próprio ainda não concluiu. Refira-se que neste último caso tanto pode ser uma história que já está em curso, mas que se encontra ainda incompleta, como uma narrativa que ainda não foi sequer começada e não passa de um projecto, um mero desígnio. O processo pode ainda complexificar-se se as transgressões ocorrerem dentro de um universo diegético que contempla um subencaixamento, como seja o caso de um universo artístico em que as personagens são actores a representar uma peça (processo que corresponde a uma *mise en abyme* de enunciação, tal como formulada por Lucien Dällenbach).

A divisionária economia espacial é o garante da colaboração do vidente como tal, mas também a causa da sua necessária frustração face ao compromisso assumido *com* o filme, o qual radica na ideia de *sintonia*. Como realidade distinta do filme que à sua frente se desenrola, o espectador de cinema – logo, extradiegético - permanece para sempre, em termos físicos, fora do espectáculo a que assiste, mas irremediavelmente desejoso de o integrar. A dualidade suscitada pelo contacto de dois objectos (a tela e o espectador, na experiência cinematográfica) e de duas instâncias (o universo do filme e o vidente abstracto, na experiência fílmica) esbate-se aqui na procura de uma unicidade primeva. A sedução mútua do par filme/espectadorⁱⁱⁱ, porque exercida e fruída à distância, resume-se ao acto de comunicação e nunca ao *conteúdo* dessa correspondência. Ou seja, ocorre independentemente de as imagens fílmicas comportarem ou não um teor de natureza sexual. Porém, como se viu, o espectador almeja cruzar fisicamente a barreira do ecrã e a inserir-se de modo corpóreo no filme – o que equivaleria a “ver-se a si próprio a ver” -, do mesmo modo que anseia pela imersão do filme em si, ou seja, pela transferência do universo ficcional para a esfera do seu quotidiano – o que equivaleria a tornar-se ele próprio uma ficção. O vidente aspira, portanto, a uma relação de teor mais nuclear, visando desesperadamente o conteúdo, anseio legítimo face à esmagadora preponderância dos filmes de carácter figurativo sobre os de natureza abstracta, experimental. Em ambas as tentativas de fusão, porém, o universo fílmico resiste ao invasor, desencadeando fenómenos de resistência e repondo a dualidade, que neste caso é verdadeiramente uma dialéctica. A penetração no “outro lado” do filme existe, contra toda a lógica aparente, mas não é jamais total nem definitiva, revestindo-se antes de uma formulação de “faz de conta” que apenas tende a salientar o ilusório substrato da sétima arte.

A travessia do ecrã - aspecto que me proponho designar como “*transvase*”, autêntica trânsfuga para território ontológico inimigo – integra o processo de metalepse genettiana e todas as ramificações do mesmo que tendem a mesclar o espectador e obra por ele vista. Dois exemplos concretos ajudam a compreender melhor esta problemática.

A trãnsfuga do espectador

O filme *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen, 1985, EUA), que aborda a questão de modo peregrino e muito imaginativo é considerado a matriz deste subgénero, de tal modo que a obra *Ucieczka z kina 'Wolnosc'* (conhecido em inglês como *Escape from the 'Liberty' Cinema*, 1990, POL), escrita e realizada pelo cineasta polaco Wojciech Marczewski, lhe faz referência directa, integrando-a, inclusive, na sua própria enunciação autoral.

O filme de Allen escolhe como pano de fundo a década da Grande Depressão nos Estados Unidos (anos 30), para advogar o poder da fantasia sobre as vítimas sociais desse fenómeno; a obra de Marczewski, realizada na senda das revoluções de 1989 que emanciparam o país do comunismo, serve de libelo ao poder libertador da fantasia numa perspectiva política. O primeiro filme apadrinha uma ideia centrípeta do cinema como escapismo (para o interior do ecrã), o segundo reconhece o valor da ficção como fórmula possível de libertação ideológica, em que a ficção transborde do ecrã e contamine a realidade (para fora do próprio cinema). No entanto, ambos os filmes, reconhecem o poder da fantasia cinematográfica e inscrevem estas ideias sobre um discurso metacinematográfico explícito. A sétima arte não é aqui um pretexto, mas sim o móbil dos acontecimentos que envolvem as personagens e o alvo de uma interrogação sobre a própria natureza do cinema.

No filme de Allen problematiza-se o conceito de realidade, a fórmula escapista do cinema americano e a relação emocional do espectador com o filme; na obra de Marczewski interroga-se o conceito de liberdade artística, a natureza “séria” do cinema polaco e a relação do Estado com as obras. Em ambos os casos é através da travessia do ecrã intrafílmico nos dois sentidos (metalepse e anti-metalepse genettiana) e da mediação de personagens intra-intra diegéticas que a mensagem de cada realizador é transmitida numa única enunciação fílmica. Há, contudo, uma grande diferença entre os dois filmes: em *The Purple Rose of Cairo* as personagens intradiegéticas são isso mesmo, personagens, e mantêm-se como tal – seres de papel nas páginas de um guião – mesmo quando a figura “Tom Baxter” atravessa o ecrã e o rumo do argumento é, conseqüentemente, interrompido. Já em *Escape from the 'Liberty' Cinema* quando o enredo se interrompe, as figuras humanas do lado de lá do ecrã, no filme intradiegético, não se comportam como personagens, assumindo, ao invés, a sua verdadeira identidade de actores, cujas carreiras debatem. Dito de outra forma: ambos os filmes são metalépticos mas são-no de modos diferentes. A obra de Marczewski é um drama, o filme de Allen uma comédia.

A obra de Marczewski em causa equaciona, desde o início, arte com censura para ir minando aos poucos esta relação e negá-la em definitivo na última cena. O filme abre com o protagonista, um censor - ex-poeta, jornalista e crítico teatral - a dar uma palestra onde observa: “*Censorship is necessary. Censorship is an art. The good censor should be regarded as an artist. Besides, it's a game. A game of skills*”. Segue-se o título do filme sobre uma curta cena em que um pintor de *placards* cinematográficos ilustra a protagonista feminina do próximo

filme a projectar no cinema “Liberdade”. O filme prossegue, daí para a frente, por alternância de sequências relativas ao censor e sequências ocorridas no cinema, acabando os dois caminhos por se encontrar inevitavelmente no decurso da história.

Durante a projecção para os alunos de uma escola, o filme intradieético *Jutrzenka* (“*Daybreak*”), que versa as desventuras de uma invisual casada com um cirurgião apostado em fazê-la ver de novo, desfoca por completo. O projeccionista, ele próprio míope em elevado grau, como se pode comprovar pelas grossíssimas lentes que usa, reajusta o foco, com uma inusitada consequência. A personagem cega, que fora operada por um método revolucionário mas ainda não consegue ver, é retratada na cena seguinte como tendo adquirido essa capacidade. De certo modo, é como se tivesse sido a intervenção do projeccionista a desencadear o milagre. É o primeiro momento em que as fronteiras entre “realidade” e “ilusão” se esbatem durante a obra. Instantes depois, o pai da cega, que é professor de música no Conservatório ou outra instituição semelhante afirma não se importar com o quarto lugar obtido por um aluno seu no concerto de Chopin. A observação é desmotivada e proferida com vulgaridade: “*I don’t give a fuck*” (recorde-se que as obscenidades são eliminadas por todas as censuras). Posteriormente, a mesma personagem recusa-se a morrer no filme de acordo com as indicações do guião: “*I won’t hear of it! I won’t die like that!* [sem dignidade] [...] *Either you allow me to be a man again, or you can fuck yourselves!*”

A alteração do curso dos acontecimentos no interior do filme provoca um ajuntamento à porta do cinema e uma epidemia sónica que leva as pessoas a exprimirem-se subitamente em canto operático, vocalizando em particular o “Requiem de Mozart”, transformado, como diz uma das figuras da obra intradieética, no “Requiem de um Censor”. Culpabilizado pelos acontecimentos intradieéticos no cinema “Liberdade”, o Censor, que habita à esquina da referida sala de espectáculos, o que reforça a natureza dialéctica do filme e a dicotomia cinema/realidade social (representativa do “lá fora”), decide ver pelos seus olhos o que se está a passar. Encontra uma sala cheia abraçando com entusiasmo um espectáculo diferente, no qual o actor Pai da cega/Professor se recusa a morrer e remove a barba postiça e parte do figurino. As outras personagens deixam de seguir o guião e a Invisual afirma a sua intenção de se divorciar do marido cirurgião. O público ri com o descarrilar do enredo e aplaude o acto de “boicote” da personagem Pai.

O que torna este filme tão especial não se reduz, no entanto, a esta ordem de acontecimentos. A obra, na melhor tradição da categoria de produtos híbridos, exhibe por inteiro o dispositivo e nos moldes habituais: cabine de projecção; foco do projector a sair da cabine e a atravessar o espaço da sala; plano aberto da sala com espectadores intradieéticos sentados nas cadeiras e o filme dentro filme a ver-se projectado ao fundo no mesmo enquadramento; contracampo só dos espectadores, captado a partir do proscénio; filme intradieético ocupa agora a totalidade do filme visto (coincidência absoluta do ecrã primeiro e do ecrã segundo). As personagens intradieéticas interpelam os videntes na sala, incluindo o próprio censor, mas acusam muito mais a presença de um quadro separador de realidades. Com efeito, inclinam-se

um pouco sempre que falam com alguém do outro lado do ecrã, como se a sala de cinema fosse mais pequena do que o “seu” mundo e o ecrã fosse um mero quadro televisivo. Por outro lado, num filme sobre a censura, esta ocorrência acusa igualmente os limites impostos ao campo visual pela planificação do realizador. O mesmo sucede sempre que, por repetidas vezes, os actores dentro do filme projectado se sentam de costas voltadas, total ou parcialmente, para as cadeiras da sala de cinema (estejam elas ou não ocupadas). Este acto rompe por completo com o paradigma artístico da quarta parede. Ao contrário de *The Purple Rose of Cairo*, onde as personagens desejam – no essencial – retomar a história e nunca voltam o dorso aos espectadores (mesmo quando a sala está vazia), em *Escape from the ‘Liberty’ Cinema* as figuras da *fabula* querem ser livres.

Esta liberdade intrafílmica ocorre em três etapas: na derradeira delas, após terem assumido uma alteração das suas biografias ficcionais, começam a comportar-se como os actores que realmente são. A “cega”, a actriz intradieética Malgorzata, que já encontrara o censor no decurso de um festival, dialoga com ele no interior da sala vazia, dando azo a um comentário que revela uma outra mistura ontológica inviável: “*Since when have actors started consorting with censors?*”. As personagens passam todas a agir como “actores”, à excepção do médico que se recusa a abrir mão do seu papel de director da clínica. Neste ponto da obra não só o filme no filme desencadeia uma rebelião no mundo social do protagonista, como também o próprio universo intra-intradiegético é percorrido por um espasmo de revolta: três pacientes cegos começam subitamente a ver. Os dois mundos, dentro e fora da tela, duplicam-se numa mesma intenção e confraternizam fisicamente (Malgorzata ajuda o assistente do censor a contornar um problema de dicção).

Um comité de censores de Varsóvia e um crítico cinematográfico deslocam-se ao cinema “Liberdade” e põem em movimento uma nova camada metaléptica revestida de novo sedimento discursivo duplo. O crítico, que é adepto incondicional do filme de Allen, cuja cópia leva consigo, expõe aquilo que poderia ser o credo do metacinema na óptica do espectador: “*Trick? Art is about tricks. Sitting in a cinema, I’m so happy to be duped*”. Ao mesmo tempo lança uma venenosa seta ao cinema polaco, num dos melhores confrontos intradieéticos de *praxis* estéticas. Classificando o cinema polaco de provincial e demasiado entediante para ganhar festivais, o crítico pretende ilustrar a sua posição com o visionamento de *The Purple Rose of Cairo*, mas, inadvertidamente, os dois projectores da cabina são ligados ao mesmo tempo e a personagem do explorador Tom Baxter penetra no mundo intrafílmico de *Daybreak* no exacto momento em que, no filme de Allen, profere a frase “*I’m free!*”. Desta feita, não temos apenas duas ordens ontológicas em comunhão impossível, temos quatro: as personagens do mundo “real” do filme *Escape from the ‘Liberty’ Cinema* (entre as quais se encontra o Censor); figuras da obra intradieética *Daybreak*, primeiro na sua dimensão de personagens e depois enquanto “actores” pseudo reais; a personagem Tom Baxter, provinda de um outro universo ficcional. Esta mestiçagem serve para ironizar em torno das condições institucionais do cinema polaco, porquanto a personagem Tom Baxter, que fala em inglês, sendo as suas falas legendadas na cópia trazida pelo crítico cinematográfico, leva consigo

essas condicionantes para dentro do filme no filme e respectivo universo. De modo absurdo, as suas falas continuam a ser legendadas dentro do filme no filme, como parte do mesmo.

O comité de censores debate o problema e decide queimar o filme para o erradicar de vez. Numa tentativa de salvar os actores intradiegticos, o censor protagonista tenta – e consegue – penetrar no mundo intrafílmico, atravessando a fronteira do ecrã para o “lado de lá”, facto que deixa o seu assistente profundamente comovido e o crítico de cinema à beira de um ataque de êxtase artística, com a qualidade de tamanha inovação. Dirigindo-se à sala de cinema, a partir do interior do filme, o Censor comenta: “*You look so unreal*”. Ao som do *Requiem de Mozart*, o Censor junta-se a Malgorzata, ao “Pai” e ao “Médico” (que finalmente aceitara desprender-se do papel interpretado em *Daybreak*). Acede aos telhados da cidade (intradiegtica), onde, percebe-se, se juntam os actores cujas personagens foram eliminadas pela censura. Numa cena de rara beleza, que faz lembrar *Der Himmel über Belin / As Asas do Desejo* (Wim Wenders, 1987, RFA/FRA), o Censor é confrontado por uma personagem que ele próprio erradicara de um filme.

O protagonista acaba por conseguir sair desta espécie de Zona, correspondente ao mundo dos actores/papéis sacrificados e reentrar na sala de cinema e no seu universo “real”, atravessando de novo os limites da tela. Porém, desta vez nenhum ser humano o aguarda na plateia. Em casa, à noite, confrontado com a sua consciência, mercê da metalepse e contraepse dupla a que fora sujeito nesse dia, o Censor medita e corre as cortinas negras da vasta janela do seu apartamento. Aprendida que foi a lição (ficção ideológica a correr paralelamente a uma ficção narrativa), o Censor corre o pano sobre o ecrã aparentado, colocando um ponto final na narrativa. *Fade out*, seguido de genérico corrido (sem música). Talvez pense que o mais prudente seja, doravante, não interferir de novo com a ficção porquanto ela é demasiado real; na verdade, é um mundo equivalente ao nosso, ficcionais que somos também nós (sobretudo num regime sem liberdade).

O criador e as suas personagens

O filme *Happy Family*, de Gabriele Salvatores (2010, ITA), que também co-assina o guião, é o exemplo mais completo de metalepse que encontrei. A obra, com a duração total de 90 minutos, encontra-se dividida em três partes, correspondendo aos três actos que Syd Field considera as “fundações” da escrita de qualquer argumento clássico. Cada uma delas é introduzida por um cartão com um intertítulo em letra floreada, denunciando o propósito meta-enunciativo do filme. A primeira, relativa às “Personagens e Intérpretes” apresenta-nos aquelas que vêm a ser sete das oito figuras humanas que compõem o filme e dura um pouco menos de meia hora. A segunda, intitulada “Confidências”, constitui o corpo do enredo e dura aproximadamente uma hora. A terceira, cujo título remete, em inglês (“The Family”), para o próprio título fílmico da obra de Salvatores, serve de desenlace aos destinos das personagens e quiçá do próprio “autor”.

A obra principia com a imagem de uma cortina de teatro vermelha ao som do afinamento de instrumentos musicais. É sobre este pano de fundo literal que são impressas as primeiras legendas do genérico (o nome das empresas produtoras). Após as típicas pancadas de Molière, denunciando uma representação teatral, a cortina abre e vê-se um cenário clássico que, rapidamente, se revela ser uma maquete. Um olho surge ao fundo, através de um arco arquitectónico, e fala directamente para a câmara, numa interpelação directa do espectador. Esta prática mantém-se durante todo o filme. Não há criatura humana nesta obra que não fale para o que parece ser uma invisível equipa de gravação de um *reality show*. Sempre em *off*, mas sempre assumida, a câmara de registo, serve de *interface* ao mundo do espectador e ao universo da obra, em mais do que um nível. Por duas vezes personagens esbracejam à frente da objectiva, tentando romper o fluxo de gravação de um *cameraman* oculto no fora de campo à frente (e dentro) do filme.

O olho que vemos através da maquete revela-se no corpo de Ezio Colanzi, 38 anos, que comenta pretender ser *auteur* de filmes: “*I want to write a film, or rather, an art film [un film d’auteur], a box-office draw. It’s gotta be a fine film. If you’ve got nothing to do, writing is the greatest thing in the world*”. Estamos claramente no domínio daquilo que Genette considera ser a metalepse autoral, ainda que este escritor seja um perfeito estreado na matéria.

O escritor Ezio percorre, em bicicleta, as ruas da cidade de Milão, enquanto em voz *off* enumera, rapidamente, uma enorme lista de medos possíveis. A estrutura da sequência, a câmara lenta das imagens e a voz *off* (inteligentemente urdida) fazem pensar numa efabulação diferente, porventura fazendo já parte do guião a escrever. Vemos Ezio chegar e abandonar o velocípede à porta do seu prédio; no plano seguinte, já frente ao seu computador, volta-se para nós e comenta: “*That’s why this film is dedicated to those who are afraid*”. A sequência faz lembrar, intencionalmente um filme de Nanni Moretti (sobretudo o *Caro diário*, 1993, ITA/FRA), numa piscadela de olho intertextual que reforça ainda mais a dimensão metacinematográfica da obra de Salvatores. O recurso a *jump cuts*, muito apreciados por Moretti, vai igualmente ser utilizado ao longo do filme de Salvatores.

Estamos, pois, a acompanhar um filme que tem como protagonista um aspirante a autor que, em percurso de escrita, vai copiando um estilo preexistente. No entanto, as imagens que vemos, em directo, só podem ser imputadas aos argumentistas e ao realizador do filme *Happy Family* e a nenhum outro. Enunciação autoral dentro e fora do enquadramento fílmico, portanto. Eventualmente para facilitar a compreensão das várias práticas metalépticas que o filme de Salvatores põe em movimento, o título do filme intradieético de Ezio não é indicado. Segue-se, dentro do guião de Ezio, a apresentação das personagens que compõem o seu filme. Ao contrário da obra-prima de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d’autore* (estreado no palco em 1921), cujo modelo cómico de absurdo existencial e relacionamentos artísticos meta-teatrais decalca, o filme de Ezio tem, logo de entrada, sete personagens principais e não apenas seis. Uma a uma vão-se apresentando, sempre a olhar directamente para a objectiva da câmara (e, por extensão, para nós): Filippo, 16 anos, um jovem que várias das outras

personagens definem como “especial” (“*particolare*”, em italiano); Marta, igualmente com 16 anos e suposta noiva de Filippo; o Pai de Marta (que só muito mais tarde saberemos chamar-se Ugo), perpétuo *hippie* fumador de charros, 53 anos; Mãe de Marta (o filme nunca lhe dá nome); Padrasto de Filippo, Vincenzo, advogado de 55 anos, a quem foi diagnosticado um tumor maligno em estado avançado; Avó de Filippo, Anna, cozinheira de mão cheia mas sofredora de Alzheimer, o que justifica o seu comportamento perfeitamente errático e absurdo; igualmente chamada Anna é a segunda (e actual) mulher de Vincenzo e Mãe de Filippo; por último, a Meia-irmã de Filippo, Caterina, 27 anos, ruiva, solteira, pianista exímia e atormentada por um complexo odorífero (julga cheirar mal).

A natureza das personagens reforça o tom de comédia absurda do filme (da personagem Ezio, mas também do enunciador-mor, o cineasta Salvatores), na continuidade do tom impresso por Pirandello à sua peça. Veja-se a gaivota que lança dejectos sobre a radiografia de Vincenzo, o acidente que vitimou a primeira mulher deste, igualmente chamada Anna (como a sua segunda esposa e a mãe), mas sobretudo os inúmeros planos de *flashback* em que vemos acontecimentos anteriores da vida de cada uma das personagens. Estes planos servem, no filme de Ezio, de ilustração visual canhestra dos antecedentes das suas figuras humanas, mas no de Salvatores contribuem para preparar as metalepses de que é feita a obra primeira (no sentido que lhe atribui Christian Metz). Os ditos planos imprimem igualmente um ritmo elevado ao filme, aspecto corroborado por uma câmara que efectua muitos movimentos, sobretudo *travellings* à frente de aproximação às personagens. Assim, ou o aparelho se chega às criaturas humanas ou estas se viram para a câmara sempre que esta muda de colocação, num processo de autoconsciência fílmica e interacção permanente que denuncia desde logo a compreensão do seu estatuto actancial.

Em determinado momento, a andar novamente de bicicleta pela cidade, Ezio dá conta (em voz *off*) de uma anomalia: uma gaivota sobrevoa Milão, que é uma cidade sem mar. Aí as letras pretas em fundo branco do seu computador portátil desaparecem, primeiro, ficando o monitor a preto, e depois caem literalmente, como se antes se encontrassem suspensas por fios invisíveis. Ecrã fílmico a negro total. Surge então, entrando pela esquerda do enquadramento do portátil, meio a medo, a “personagem” Caterina, que começa a falar com o escritor Ezio, indicando-lhe que não percebe a validade das cenas anteriores escritas por ele (onde se inclui a ida a uma massagista chinesa que, efectivamente, não faz parte do núcleo de sete personagens anteriormente apresentadas). Uma a uma, as outras sete personagens nucleares aparecem na imagem e todas se queixam da condução da “história”. O escritor manifesta-se mais agastado (com a intromissão no seu acto artístico) do que surpreendido (com a mistura ontológica de seres). Quando a Avó Anna pergunta “*Who’s Ezio?*” (as outras personagens sabem o nome dele), o escritor responde, ligeiramente exaltado, “*I’m the author! [auttore]. I’m the one who’s writing this movie and the one who decides, if you don’t mind*”. Recomeça a escrever sobre o plano de conjunto das suas personagens projectadas em fundo negro no seu portátil. O suposto enredo fílmico retoma e com ele a voz *off*. Temos agora a certeza de que as sequências pautadas pela voz *off* de Ezio correspondem a sequências

intrafílmicas no seio da obra de Salvatores e que, do mesmo modo, temos dois Ezios no mesmo filme: um deles é o “autor” intradieético que escreve no seu portátil; o outro a “personagem” Ezio, também ele escritor mas visto a actuar ao lado das outras figuras. Há, pois, na prática oito personagens no filme de Ezio-autor, sendo que ele próprio – qual *alter ago*, interpretado pelo corpo próprio – é uma delas. Este desdobramento remete-nos para os níveis de narração apontados por vários autores e sobretudo Edward Branigan (1992).

Esta metalapese do autor possui um forte cariz figural, correspondendo integralmente à teoria de Genette. Ezio tanto é personagem como é narrador. As suas interpelações do espectador são claramente digressões narrativas (fala directamente para a câmara tal e qual como as restantes personagens). Por outro lado, o seu desdobramento, serve para reforçar a enunciação autoral. Com um pé dentro da ficção e outro fora dela, Ezio é, no entanto, um duplo fantoche do enunciador-mor Salvatores. Mesmo no nível extradiegético do *seu* filme, encontra-se dentro da diegese do filme daquele.

Ezio inventa uma cena em que a personagem “Escritor Ezio” se cruza com Anna num cruzamento da cidade e atropela-a com a sua bicicleta. A mulher escapa incólume mas ele é hospitalizado. Para se redimir de ter atravessado no vermelho e de ter provocado o acidente, Anna convida Ezio para um jantar em sua casa, o qual é, simultaneamente, destinado a comemorar o aniversário de Vincenzo e o anúncio do noivado de Filippo e Marta. A contragosto, Ezio acaba por aceder. Começa, então o desenvolvimento da intriga, na qual, para fazer o favor a Caterina, Ezio vai escrever uma história de amor em que aquela se apaixona e é correspondida. Decide escrever-se a si próprio nesse papel, transformando-se em galã improvável. Apresenta-se ao jantar com o seu cão Gianni e uma sobremesa. No elevador conhece Caterina, que tem uma cadela muito parecida com o cão de Ezio e igualmente leva uma sobremesa. É amor à primeira vista, que se revela saudavelmente no som, em duas vozes *off*, correspondentes, respectivamente a Ezio e Caterina, para benefício e gáudio do espectador.

A música do duo Simon e Garfunkel vai pontuando o filme intradieético escrito por Ezio, sobretudo os seus momentos românticos. É esta a escolha para fundo sonoro de várias *montage sequences* onde vemos a interacção entre as várias personagens. Já à mesa, durante a refeição, Ezio revela que é escritor e é desafiado a inventar ali uma história, o que faz, relatando algo que, alegadamente, acontecera a uma amiga, mas cuja “realidade” ou “invenção” ele deixa em aberto. Mais à frente inventa outra pequena narrativa que funciona como uma pequena declaração a Caterina, comprovando que o filme de Salvatores é sobre o regime da ficção cinematográfica: “*So, you can make up stories at will?*”. Neste momento há três níveis de *storytelling* a ocorrer em simultâneo. Quando Ezio e Caterina estavam prestes a beijar-se, Ezio-personagem diz “*No, no!*” e verifica-se uma panorâmica em *fillage* que nos conduz a um plano de Ezio-autor a baixar a tampa do portátil e a afirmar que a obra está terminada. Faz um pequeno discurso a favor das obras de final aberto e termina afirmando: “*I thank the characters for allowing me to manipulate them, and all those who told me their stories.*”

Not all the characters are the fruit of my imagination. I dedicate this film to my father and mother, because they deserve it". Tanto parece uma dedicatória de livro como um discurso de aceitação de um prémio fílmico. É um modo de reforçar o estatuto "autoral" que a personagem vem a defender desde o início, conciliando a sua capacidade de criar finais com as liberdades permitidas às obras de *auteur*.

Contudo, as personagens do filme de que Ezio se diz ser "autor" não aceitam o rumo dos acontecimentos. Ezio sai de casa e fecha a porta. Fundido a negro. O genérico fílmico começa a passar. Pela segunda vez, no filme de Salvatores, vemos o título *Happy Family*, desta vez acompanhado do nome do verdadeiro realizador (Gabriele Salvatores). Quando tudo parece estar concluído, eis que se trata apenas de um recomeço. Vemos a película cinematográfica do genérico a começar a arder no projector e a música a ser igualmente interrompida. Isto significa que o que nos encontrávamos a ver não era a escrita do argumento fílmico, mas sim a projecção do filme já pronto. Logo, Ezio-autor é personagem ao mesmo nível de Ezio-escritor intradieético apaixonado por Caterina, porquanto ambos figuram, embora em níveis narrativos diferentes, na película fílmica que agora parece ter ardido, o que corrobora por inteiro a dimensão ficcional do todo e ilustra na íntegra os encaixamentos pressupostos pela teoria de Genette sobre a metalepse. O fim duplamente acidentado deste filme não corresponde, uma vez mais, ao fim da obra de Salvatores. Findo o desenvolvimento, falta ainda o desenlace narrativo e falta, claro está, provar a dimensão da metalepse, criando o que Genette considera ser uma anti-metalepse: as personagens a imiscuírem-se no universo do autor.

Com efeito, com o ecrã fílmico ainda a negro, começamos a ouvir, em *off*, as vozes das sete personagens do "filme" de Ezio-autor, em conversa umas com as outras. Acende-se um fósforo e vemos Gianni, o "homem dos cães" que, segundo o próprio é uma *cameo appearance* (e assim se completa a teoria de Genette). O advogado Vincenzo olha para a câmara e diz: *"Convince him. A film can't be dumped like that. It's not nice towards colleagues and crew"*. Aí toda uma suposta equipa técnica, situada no fora de campo dentro do filme, dá-lhe razão (em *off*). Vemos assim confirmadas as nossas suspeitas de que havia um operador de câmara invisível no interior do próprio filme, mas apercebemo-nos agora de que não era um *reality show* aquilo que ele registava. Se a mistura ontológica do argumentista com a história já era uma impossibilidade, muito mais o é a da equipa técnica da rodagem com as personagens. Na verdade, só em teoria, porque na prática a "equipa técnica" é tão diegética quanto as "personagens", fazendo parte do universo ficcional de Salvatores.

Quando Ezio-autor reentra em casa é confrontado com a presença, em carne e osso, das sete personagens do seu filme, instaladas no seu apartamento. Para que não haja dúvidas sobre a aporia e as raízes da mesma, Ugo exclama: *"Guys, Pirandello's back!"* Todos o aplaudem à entrada, como sucede quando um autor teatral é chamado ao palco no final da representação. Apesar desse reconhecimento respeitoso, as "personagens" reclamam um fim

condigno para a sua história e, sobretudo, bem fechado. Comportam-se como seres humanos e debatem com o seu “autor” a natureza da obra artística:

Ezio: It's a director's choice. It's called an open ending.

Caterina: My shrink says there are no directors in life. Actors are the most we can be.

Ezio: In fact this is a film, not life!

Vincenzo: There's no difference!

Tirando as divergências artísticas, a relação entre os dois níveis ontológicos não é problemática, acontecendo com a maior das naturalidades, como se fosse habitual alguém entrar em casa e deparar-se com as suas próprias criações.

Contrariado, Ezio-autor decide escrever um fim adequado para o filme, o qual faça justiça às pretensões das suas criaturas. Concebe um recital de piano em que Caterina é solista e ao qual ele próprio comparece enquanto Ezio-escritor apaixonado por Caterina. No decurso da sonata de Chopin, o filme de Salvatores brinda-nos novamente com imagens a preto e branco, mas desta vez de uma natureza completamente diferente da anterior. São imagens de cunho documental, profundamente realistas da vida na “verdadeira” cidade de Milão àquela hora da noite, mas apresentadas em câmara lenta ao som de Chopin, o que lhe incute uma belíssima dimensão lírica. É uma terceira referência intertextual, agora ao estilo de documentários sinfónicos sobre grandes cidades, cujo modelo é *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Walter Ruttmann, 1927, ALE). É o único momento do filme não pautado pelo absurdo pirandelliano.

No final imaginado por Ezio-autor, Caterina e o seu *alter ego* ficcional, Ezio-escritor iniciam uma relação que conduz a uma gravidez desejada; Vincenzo parte em viagem de iate com Ugo, rumo ao Panamá, mas sucumbe à doença e acaba por morrer em frente a uma vasta janela que dá para o oceano, rodeado por toda a família (as sete outras “personagens” “diegéticas), que se reúne de novo para o funeral, já em Milão. Encerrada a trama, encontrado um destino satisfatório para cada uma das suas criaturas, Ezio-autor está finalmente sozinho em casa. As “personagens” desapareceram. Virando-se para a câmara, declara: “*That's the story I wanted to tell you. I hope you liked it. It's not real. Nothing I wrote really happened. But I've always liked making up stories*”. Enquanto toma duche, em *off*, a câmara efectua uma panorâmica pela casa de Ezio e vai mostrando vários objectos que estão presentes, de uma forma ou de outra no “filme” que o “autor” acabou de escrever e que terão, inclusive, servido de inspiração (provando, caso houvesse necessidade, que um autor não inventa nada no vazio).

Ezio sai de casa. À porta do seu prédio, em vez de uma bicicleta (a sua) encontram-se duas, uma de cada lado da fachada. A ruiva Caterina, que descobrimos ser vizinha de Ezio e objecto do seu interesse romântico, convida-o para dar uma volta de velocípede. Ele acaba por aceder, timidamente. No céu, a gaivota ficcional que por duas vezes fora vista a sobrevoar Milão, uma cidade sem mar, faz o seu anómalo volteio. A intriga é relançada para mais uma

hipótese narrativa, em que Ezio é o autor “real” de uma *persona* mais assertiva, o Ezio-autor, que, por sua vez, cria o Ezio-personagem, escritor apaixonado. Assim consegue Salvadores criar o final aberto que a personagem “autor” tanto desejava, mas dentro de uma estrutura fechada e inteiramente metaléptica. As cortinas de teatro são cerradas e novo genérico começa, desta vez sem qualquer interrupção até ao fim. Acabámos de ver três níveis narrativos com um falso princípio e fim e com misturas ontológicas em todos eles, mas, como se isso não bastasse, o genérico final apresenta os actores do filme servindo-se de imagens da própria rodagem. Os bastidores do filme servem assim para dotar aqueles seres de um novo estatuto: “actores”, despidas que foram as suas peles reptilíneas de uma história vagamente camaleónica.

A comunicação entre vasos

Os dois exemplos fílmicos anteriores não são casos isolados em matéria de “transvase”. Aliás, Christopher Ames (1997: 109) faz remontar o fenómeno a um romance de 1933, escrito pelo britânico J.B. Priestley, onde o herói do mundo “real” percorre vários universos “fictícios”, entre os quais a Rússia bolchevique e o Faroeeste americano. Na opinião de Ames, que não diverge essencialmente da minha, estas obras fílmicas são metáforas do poder onírico do cinema. O “transvase” é assim sinónimo de penetração num mundo de fantasia, que muitas vezes pode corresponder a desejos do vidente. É o que sucede em *Sherlock Jr.* (Buster Keaton 1924), e *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen 1985), mas também em *Pleasantville* (Gary Ross 1998) e *Illusion* (Michael A. Goorjian 2004), o primeiro dos quais encena a mesma questão mas no meio televisivo. Todas estas obras, por conterem diegeses internas (ou seja, filmes no filme) podem igualmente funcionar como representar a obra de arte em geral como uma espécie de mundo. Outra segunda utilização de transvase referida por Ames (1997: 116) é mais nefasta do que a anterior. Neste segundo caso de figura, a obra fílmica, quer seja projectada em sala de cinema, quer num ecrã televisivo^{iv} - dado que os mecanismos psíquicos e ópticos do espectador são os mesmos em ambas as situações - remete para a dimensão capciosa do *medium* audiovisual na sua generalidade. Neste caso a metáfora é outra, reportando-se ao perigo que o cinema e a televisão podem conter, porventura de forma dissimulada. Um dos riscos, por exemplo, é o de viciarem o espectador; outro será o de o manterem aprisionado naquele mundo de hipnótica suspensão. É o que ocorre em *Stay Tuned* (Peter Hyams 1992) e em *Midnight Movie* (Jack Messitt 2008), o último dos quais é um filme de terror, o que diz bem da natureza mágica mas igualmente perigosa do *medium*. No filme de Hyams a questão é acentuada pelo facto de a acção se reportar a um transvase catódico em que o objecto de tentação, um vendedor de equipamento televisivo de ponta, é o próprio demónio disfarçado, em busca de vítimas para alienar.

O universo intradieético com o qual o nível de “realidade” fílmica comunica pode ter, portanto, duas valências, mas em ambas podemos vislumbrar o magnetismo do cinema como filme e *medium*, ao mesmo tempo que, aos nossos olhos, se torna mais pronunciada a

natureza criativa da metalepse. Uma obra, em particular, consegue exprimir bem, esta dupla validade da fusão e a natureza dos universos fusionados. Refiro-me a *Ladri di saponetti* (1989), realizado por aquele que é considerado o Woody Allen italiano, Maurizio Nichetti. Nesta obra o transvase ocorre em ambos os sentidos, mas com um enredo actualizado para as circunstâncias existenciais dos anos 80. Onde *The Purple Rose of Cairo* (Woody Allen 1985) representa a miséria através do ambiente da Grande Depressão norte-americana; Nichetti recorre à atmosfera dos clássicos neo-realistas, criando um sócia fílmico de *Ladri de biciclette* (Vittorio De Sica 1948). Na obra de Allen o herói aventureiro do filme no filme, começa por penetrar no universo “real” da personagem Cecilia; na obra de Nichetti é a modelo de um dos anúncios que interrompem, a espaços, a difusão continuada do filme do cineasta “Nichetti” que se introduz, por acidente, qual curto-circuito, na obra a preto e branco. No filme de Allen, a personagem “real” segue, num momento posterior, o herói de fantasia para dentro do filme no filme; no *opus* de Nichetti, o cineasta intradieético, procurando resgatar a idoneidade artística do seu filme, penetra no mesmo para extrair de lá a modelo e repor a ordem.

Em última análise, o que todos estes filmes provam é que o poder da ilusão é mais forte do que o da realidade, sendo que esta é, efectivamente, uma das mensagens passíveis de ser transmitidas nos metafilmes, aquelas obras cinematográficas que manifestam uma reflexão sobre a natureza do cinema ao mesmo tempo que permitem que este se manifeste ele próprio como discurso (ou seja, enunciação autoral plena).

Bibliografia:

AMES Christopher (1997) - *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*, Lexington, The University Press of Kentucky, ISBN 0-8131-0938-8, 254 pp.

BRANIGAN Edward (1992) - *Narrative Comprehension and Film*, London and New York, Routledge, ISBN: 0-415-07512-2.

DÄLLENBACH Lucien (1977) - *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, ISBN 2-02-004556-7, 248 pp.

FIELD Syd (1979) – *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, New York, Dell, ISBN 10: 0-385-33903-8.

GENETTE Gérard (2004) - *Métalepse: De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, ISBN 2-02-060130-3, 132 pp.

METZ Christian. *O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema*. Traduzido do francês por António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, (1980 [1977]), 311 p. – sem indicação de ISBN.

WAUGH Patricia (2003 [1984]) - *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London and New York, Routledge, ISBN 0-415-03006-4, 176 pp.

Filmografia:

Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt (1927), Dir. Walter Rutmann, GER.

Caro diário (1993), Dir. Nanni Moretti, ITA/FRA.

Der Himmel über Belin (1987), Dir. Wim Wenders, FRG/FRA.

Escape from the 'Liberty' Cinema (1990), Dir. Wojciech Marczewski, POL.

Happy Family (2010), Dir. Gabriele Salvatores, ITA.

Illusion (2004), Dir. Michael A. Goorjian, USA.

Ladri di biciclette (1948), Vittorio De Sica, ITA.

Ladri di saponette (1989), Dir. Maurizio Nichetti, ITA.

Midnight Movie (2008), Dir. Jack Messitt, USA.

Pleasantville (1998), Dir. Gary Ross, USA.

Sherlock Jr. (1924), Dir. Buster Keaton, USA.

Stay Tuned (1992), Dir. Peter Hyams, USA.

The Purple Rose of Cairo (1985), Dir. Woody Allen, USA.

ⁱ O exemplo típico desta situação é *8 ½* (Federico Fellini, 1963), obra em que o criador diegético procede a várias *démarches de preparação* de uma obra que, todavia, acabará por desistir de executar. Ao terminar este visionamento, o espectador assistiu a 138 minutos de filme concreto (o de Fellini). Se bem o projectado intrafílmico tenha sido abortado pela personagem “realizador”, o mesmo não sucedeu com o seu correlato humano, Fellini.

ⁱⁱ “*La figure est cette fois prise à la lettre, et du même coup convertie elle-même en événement fictionnel*” (Genette, 2004: 31).

ⁱⁱⁱ Em *O Significante Imaginário*, Metz defende que o filme é exibicionista porque se dá a ver e sabe-se visto (embora finja, através dos códigos linguísticos, como a convencional quarta parede, que não se passa nem uma coisa nem outra. Inversamente, na opinião de Metz, o espectador funciona como um *voyeur* que, a coberto da escuridão da sala, vê o filme como se espreitasse por um buraco de fechadura.

^{iv} E por extensão, em todos os pequenos ecrãs individuais actualmente ao dispor do utente cinematográfico.