

# Variações Fílmicas de Uma *Fabula*: *Flirt*, de Hal Hartley, como Narrativa Fraturada

---

Fátima Chinita

---

Escola Superior de Teatro e Cinema – Av. Marquês de Pombal, 22 B, Amadora

---

chinita.fatima@gmail.com

---

## RESUMO

A partir do conceito de ‘narrativas bifurcadas’, tal como usado por Jorge Luis Borges, o presente artigo pretende abordar uma categoria de filmes na qual o ato de enunciação é tão importante quanto a história enunciada. Com efeito, o realizador/argumentista tanto manipula as coordenadas narrativas do filme como a resposta dos espetadores ao mesmo, através daquilo a que chamo o ‘princípio de mudança na permanência’, em que numa história dotada de um forte e imutável eixo dorsal se introduzem algumas variações. No caso do filme *Flirt* (Hal Hartley, 1995), o objetivo primeiro reside numa tomada de posição metanarrativa sobre a importância da manipulação extradiegética empreendida pelo ‘autor’. Analiso o modo pelo qual pequenas alterações na *fabula* podem fazer toda a diferença no padrão narrativo global, atentando no significado dramático implícito a esta abordagem para cada uma das três histórias em causa, bem como à relação intrínseca entre elas.

## PALAVRAS CHAVE

Enunciação; Variações narrativas; Caminhos bifurcados; Metanarrativa; Hal Hartley, *Flirt*.

---

## DA CONTEMPORANEIDADE DAS NARRATIVAS FRATURADAS

Alguns estudiosos (Bordwell, 2002; Cameron, 2008; Halvatzis, 2011; entre outros) entendem a narrativa fraturada como um tipo de *storytelling* em que existe um padrão estrutural múltiplo. Não existe uma teoria homogênea sobre esta multiplicidade narrativa, mas todas as formulações tendem a evidenciar o ato ficcional. Estas modalidades são consideradas “narrativas complexas”, pois articulam os diversos componentes numa ordem sequencial que diverge da narrativa tradicional de pendor classicizante, com isso exigindo do espetador uma relação mais exigente com a obra em termos cognitivos. A maior parte destas modalidades narrativas, que se têm vindo a estabelecer desde os anos 90, aposta na recombinação de elementos internos.

Contudo, embora as teorias atuais abordem aspetos relevantes da natureza capciosa das narrativas contemporâneas, baseadas na fragmentação, ausência de linearidade e evidência do artifício enunciativo, elas não cobrem todo o território das narrativas fraturadas, sendo por isso inadequadas para explicar, por exemplo, a tripartição de um núcleo central de acontecimentos em três versões diferentes, interpretadas por diferentes atores, em contextos geográficos e temporais distintos e sem qualquer relação diegética entre si, como acontece em *Flirt* (Hal Hartley, 1995). Este filme, que corresponde a um dos tipos de narrativa fraturada, consiste na transmissão de diferentes versões *alternativas*, e estanques, de uma mesma história (ou *fabula*). Esta estrutura tende a salientar a escrita como mecanismo de enunciação autoral. Neste caso as personagens são manipuladas pelo enunciador mor (o argumentista e/ou realizador) a um nível bastante elevado e autoconsciente para, desse modo, divulgar no próprio filme a sua filosofia narrativa e a importância atribuída à ficção como forma de pensar o mundo e a arte.

### ***FLIRT*: VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO MOTE**

Em *Flirt* o enunciador mor não elabora preferencialmente em torno de acontecimentos mas sim de uma ideia: a influência do meio sobre a conduta humana no parâmetro afetivo. As três versões narrativas que a obra comporta são completamente estanques e protagonizadas por uma diferente galeria humana em três cidades distintas (algo inerente ao conceito de variante geográfica). A situação é basicamente a mesma nas três histórias (ou versões), mas os protagonistas não têm livre arbítrio para alterar o rumo dos acontecimentos, até porque desconhecem os dois desfechos diegéticos que se articulam com o seu próprio núcleo narrativo. O facto é ainda mais acentuado pela disparidade de tempos cronológicos: as três narrativas não ocorrem em simultâneo, encontrando-se desfasadas umas das outras em vários meses e tendo, inclusive, lugar em diferentes anos civis. Para que este mecanismo funcione é necessário que os diálogos e certos momentos chave da *fabula* se repitam de versão para versão. É precisamente na estabilidade que esse reconhecimento proporciona ao espetador que se jogam as implicações das variantes, quando elas ocorrem.

Nenhuma introdução diegética interliga as três narrativas: a primeira ocorre em Nova Iorque, em fevereiro de 1993; a segunda em Berlim, em outubro de 1994; a terceira em Tóquio, em março de 1995. Somos informados desta cronologia por meio de intertítulos com letras brancas sobre fundo negro. Significativamente, porém, o filme não começa com a primeira narrativa, mas sim com o genérico de início, o qual afecta todas as diegeses de forma metacinematográfica, como textos de um enunciador mor cineasta. Este genérico consiste no som *off* do espaço da produção fílmica sob o texto escrito dos créditos habituais numa obra cinematográfica. Ouve-se mesmo o diretor de som identificar uma bobina, cuja data corresponde, efetivamente, à indicação temporal que vai surgir pouco depois em intertítulo. O filme reata este mecanismo no final, durante o genérico de fecho. Trata-se assim de uma espécie de moldura extradiegética *dentro* do filme, a qual serve para unificar todas as histórias no âmbito de um objetivo superior e eminentemente ficcional, reforçando cada história (ou narrativa) como uma *versão*.

Em Nova Iorque, Bill (Bill Sage), namoradeiro confesso (*'flirt'*), está há seis meses envolvido numa relação com Emily (Parker Posey), mais jovem do que ele. Esta encontra-se a poucas horas de embarcar num avião

rumo a Paris, onde reside um seu antigo namorado com quem ela não terá rompido inequivocamente. Bill sabe que a ausência de Emily durante três meses, nesta deslocação laboral, pode implicar o fim da relação de ambos, mas hesita em comprometer-se quando a rapariga lhe solicita uma resposta direta:

- Bill: O que queres que te diga?
- Emily: Quero que me digas se há um futuro para nós os dois.
- Bill: Como queres que responda a isso?
- Emily: Com 'sim' ou 'não'.
- Bill: Eu não consigo ver o futuro.
- Emily: Não precisas de o ver, se souberes que ele existe.<sup>[1]</sup>

Bill oferece-se para conduzir Emily ao aeroporto e promete-lhe uma resposta definitiva quando regressar com a viatura que vai pedir emprestada, para o efeito, a um amigo. Entrementes dirige-se a uma cabine telefónica e liga a outra mulher, Margaret, que não vemos nunca na imagem durante toda esta narrativa. Faz-lhe exatamente a mesma pergunta que Emily lhe colocara a ele. Bill tem esperanças de prosseguir um envolvimento romântico com Margaret, mulher de um amigo seu, Walter (Martin Donovan), a qual beijou recentemente. Marca encontro com ela daí a dez minutos num bar habitualmente frequentado por ambos, bem como por um grupo de amigos dos dois. Aí é informado de que Margaret abandonou Walter e é incentivado a tentar esclarecer o que ela sente por ele, Bill.

No mesmo bar, enquanto aguarda pela chegada de Margaret, Bill conversa com uma outra mulher que deduzimos nutrir por ele um interesse amoroso, dado que reage com despeito ao comportamento do protagonista mas não hesita em beijá-lo. É esta personagem quem acusa Bill de não ser emocionalmente responsável e verbaliza pela primeira vez no filme o conteúdo do título.

Mulher: Não és um indivíduo sério. ... Isso não é motivo para ter uma relação com um namorado sem objetivos de vida como tu. ... Tu não tens sorte, Bill. És um folgado.

Bill: Qual é o problema? Estás aborrecida?

Mulher: Os teus problemas são triviais! <sup>[2]</sup>

Momentos depois, nos lavabos do bar, Bill interroga três circunstantes sobre o rumo a tomar perante o ultimato a que foi sujeito por Emily, confessando-lhes a sua insegurança afetiva. Os três auscultados pronunciam-se com três opiniões completamente diferentes e que cobrem todas as hipóteses de atuação: (1) as pessoas são o que são (logo, é possível que ele perca Emily); (2) o amor não necessita de provas (logo, tudo correrá bem e a relação subsistirá à prova da distância); (3) o mundo é o que é (opinião cínica que não

---

<sup>[1]</sup> Bill: 'What do you want me to say?' / Emily: 'I want you to tell me if there's a future for me and you.' / Bill: 'How can I answer that?' / Emily: 'With "yes" or "no" '. / Bill: 'I can't see the future.' / Emily: 'You don't need to see it if you know it's there.'

<sup>[2]</sup> Mulher: 'You're not serious. ... It's no reason to take up with an aimless flirt like you ... You're not lucky, Bill. You're loose.' / Bill: 'What's the matter? You upset?' / Mulher: 'Your problems are trivial.'

se compromete ativamente com nenhum rumo). Bill regressa à sala principal do bar, onde, entretanto, chegara Walter, munido de um revólver. Walter força Bill a ligar para Emily a fim de a pedir em casamento, numa tentativa de o afastar da sua própria mulher. O número está ocupado e o propósito gora-se. Bill abraça Walter e é acidentalmente alvejado no rosto pelo revólver que aquele empunhava.

No hospital, aonde é conduzido pelos clientes habituais do bar (em cena que não vemos), Bill é atendido por uma médica e uma enfermeira. A primeira procede ao doloroso curativo a que o protagonista tem de se submeter, enquanto a segunda procura ajudá-lo a suportar as dores, desviando a sua atenção para outras coisas: ‘algo específico’ que interesse a Bill. Este opta por pensar em mulheres, a fonte do seu desejo, e efetua um relato verbal de momentos vividos com o sexo feminino. O relato, cuja nitidez prende a atenção da médica e da enfermeira, é, a dado momento, personalizado pela introdução de um artigo pessoal de 2ª pessoa do singular, como se Bill estivesse a falar com Emily: ‘Estamos deitados lado a lado, tu de costas para mim’ [3]. O relato é efetuado em *off* sobre a cara da enfermeira, enquadrada em grande plano, o que acentua ainda mais a sua reação ao ‘tu’. À saída do hospital, com a roupa ensanguentada e meia face oculta por um penso cirúrgico, Bill apanha um táxi e avisa o condutor que vai para o aeroporto.

A segunda narrativa percorre exatamente o mesmo diálogo e a esmagadora maioria das ocorrências vividas pelas mesmas personagens (ou figuras diegéticas), mas vividas por outros corpos, noutra situação. O local é Berlim e a triangulação, desta vez, é homossexual. Os dois amantes são Johann (Dominik Bender), alemão mais velho do que o seu parceiro, e Dwight (Dwight Ewel), afro-americano. Algumas situações repetem-se face à versão anterior: a cena da cabine telefónica, onde uma mulher anónima protela o telefonema que o *flirt* deseja fazer ao ‘outro’ objeto do seu afeto; a cena do bar, onde um leitor absorto lê, em voz alta, excertos de um livro célebre e onde o *flirt* confessa ter beijado outrem (neste caso, um homem chamado Werner); a cena do hospital, onde o curativo é efetuado e há lugar a um relato de imagens amorosas, por parte do *flirt*. Ocorrem, todavia, cinco alterações de peso relativamente à primeira narrativa (para além de micro variações sem importância para o desfecho).

Na mais premente de todas as alterações, Dwight interroga três circunstantes relativamente ao rumo a tomar mas não espera pela resposta que eles lhe possam fornecer. Os opinantes, que neste caso são operários da construção civil, ficam a conversar entre si sobre o assunto e a discutir as opções de que dispõe Dwight para resolver o seu dilema. É um momento de autorreferencialidade pura, onde o discurso autoral do enunciador mor é emitido pelos mais improváveis conversadores:

Operário 1: ‘A acreditar no que nos conta, a ideia do realizador [*sic*] foi a de comparar as diversas dinâmicas da mesma situação em diferentes meios.’

Operário 2: ‘E não achas que consiga?’

Operário 1: ‘Talvez seja cedo para dizer, mas não, acho que vai falhar.’

Operário 3: ‘Pois vai. Até acho que já falhou.

Mas neste caso o falhanço até tem interesse ...”

---

[3] ‘We lay side by side, you back to me.’

É normal que o meio altere a dinâmica das situações [4]

Neste ponto, o filme todo manifesta um profundo conhecimento narrativo interno: os operários conhecem, de antemão, a natureza instável de Dwight e as suas semelhanças com o protagonista da narrativa anterior ('Sim, o Dwight, tal como o Bill em Nova Iorque, é um *flirt*'), bem como o beijo que Dwight deu a Werner. Os três homens funcionam nesta instância como um coro grego, fazendo o ponto da situação, emitindo esclarecimentos para benefício do espetador ('Não está em causa o *flirt*, mas sim a sedução / O sentido etimológico de "sedução" é desencaminhar, fazer alguém ir por mau caminho') e pronunciando-se sobre a natureza do protagonista ('Dwight devia saber o que sente. Está a agir de má fé'). No entanto, cumprem, da mesma forma que os outros três auscultados da primeira narrativa, a função de veicular três opiniões opostas: uma de sentido positivo, outra de sentido negativo e uma terceira que não se compromete com nenhum dos dois lados. Tal como naquela narrativa, constituem igualmente uma inversão cômica da seriedade do momento e do problema que nele se coloca. Observe-se que os três utentes dos lavabos no bar em Nova Iorque são mostrados a alvitrar em poses nada condizentes com a natureza filosófica das opiniões que veiculam: um urina, de lado para a câmara; outro está sentado numa sanita a ler um jornal de escândalos com uma manchete de teor sexual; outro ainda, vestido de executivo e com uma pasta a condizer, encontra-se injustificadamente sentado a um canto, no chão.

A conversa entre os três operários prolonga-se por três cenas, interrompendo o acompanhamento feito ao protagonista. Por causa deste hiato, a cena em que Dwight é alvejado ocorre noutra local: mais concretamente em casa de Werner, aonde é narrativamente plausível que ele se deslocasse à procura daquele. Ali encontra a mulher de Werner, sem o marido. Ela alveja-o (desta vez no nariz), após um importante excerto do diálogo tipo:

Dwight: 'As pessoas mudam.'

Greta: 'Eu não quero mudar.'

Dwight: 'Talvez venhas a mudar.'

Greta: 'Eu não quero mudar.' [5]

Por causa desta dispersão geográfica, a ação que ocorre no bar desta segunda narrativa é redimensionada e diminuída. A terceira grande diferença consiste na vocalização do diálogo sobre a natureza de *flirt* do protagonista. Aqui é um amigo *gay* de Dwight que profere, num grito eventualmente despeitado, a invetiva: 'Os teus problemas são triviais'. Nenhum beijo é trocado de lábios nesta cena; em contrapartida Dwight beijará Greta em casa daquela pouco depois, o que já indica uma tendência que será exponenciada na terceira narrativa: a deslocação, aparentemente, injustificada, de pequenos atos de um local para outro, de

---

[4] O diálogo, que no filme ocorre em alemão, é aqui apresentado em português na tradução da versão fílmica em que foi visionada a obra.

[5] Dwight: 'People change.' / Greta: 'I don't want to change.' / Dwight: 'Maybe you will.' / Greta: 'I don't want to change.'

uma personagem para outra, de um tempo para outro – como se fossem simplesmente *leitmotives* obrigatórios e não peças indispensáveis de um enredo que progride logicamente. Esta troca de palavras com o amigo não ocorre no bar, como na primeira narrativa, mas sim num edifício arquitetónico espaçoso onde decorre uma sessão fotográfica que esta personagem, fotógrafo profissional, regista com o apoio de uma pequena equipa técnica. Verifica-se aqui a intromissão de um universo artístico, totalmente ausente da primeira narrativa, e que será prosseguido e acentuado na terceira.

A quarta grande diferença é ditada pela orientação sexual do protagonista, com influência direta na articulação das três versões narrativas entre si. Com efeito, no hospital, quando incitado a pensar em ‘algo específico’, Dwight pensa em homens e verbaliza o que está a ver mentalmente, com a mesma introdução do pronome “tu”, mas numa ligeira variação de *mise-en-scène* no que à disposição dos corpos diz respeito: ‘Estamos deitados lado a lado, tu de costas para mim’. Neste ponto a câmara fica sobre o médico (enquadrado em plano americano) e não sobre a enfermeira. A quinta e última grande diferença é o final propriamente dito, o qual tem um desfecho oposto ao da narrativa anterior. Neste caso Dwight falha Johann no *rendez-vous* combinado, mas não se desloca ao estrangeiro para ir professar o seu amor àquele; fica junto a uma *roulotte* de comida, onde um homem, aparentemente *gay*, lhe empresta o seu casaco. A troca de sorrisos entre ambos tanto pode implicar um novo começo para Dwight, como podemos optar por nos centrarmos no previsível falhanço da sua relação com Johann. O filme sustenta as duas leituras.

A terceira e última narrativa, a de Tóquio, é a que mais se afasta da primeira. Embora nenhum diálogo existente nesta narrativa seja diverso do já ouvido (tirando o excerto da obra literária lida, que aqui é um texto sobre o amor, proferido em japonês, pela protagonista numa livraria), muitas falas são, pura e simplesmente, elididas. No entanto, a situação principal mantém-se inalterada e as variações são, em parte, justificadas pela introdução de um contexto cultural não ocidentalizado. Aliás, a mutação cultural serve de justificação sobretudo artística, uma vez que o universo do espetáculo é reforçado e alargado aos três vértices do triângulo: Miho (Miho Nikaido) é estudante numa academia de artes onde ensaia um espetáculo encenado por um seu professor, Sr. Ozu (Toshizu Fujiwara) e coprotagonizado pela mulher daquele, Yuki (Chikako Hara). O espetáculo é uma obra de dança moderna, mas os intérpretes atuam de cara esbranquiçada, como os mimos na cultura ocidental e como os intérpretes do teatro kabuki japonês. A referência a esta última dominante é explícita, porquanto a narrativa abre logo com o ensaio do bailado ao som de música tradicional japonesa (aqui emitida por instrumentos de percussão). A terceira cena desta história é um excerto do bailado, que constitui abertamente uma *mise en abyme* narrativa da situação principal do filme (a triangulação amorosa).

O resto da terceira narrativa fílmica afirma-se como uma continuação parcial do espetáculo. A mulher de Ozu surge sempre em maquilhagem de palco, que lhe dá uma cambiante artificial, e só fala por uma vez, num grande plano em *two shot* dela e de Miho. Numa outra situação a mulher esbofeteia o marido, que reage sempre de modo rígido e teatral e não fala, em direto, durante todo o filme.<sup>[6]</sup> O cônjuge desejado (Ozu) torna-se, nesta versão, muito presente, apesar de não falar, verificando-se aí uma progressão nítida. Dois outros aspectos são fundamentais nesta gradação: (1) a presença marcante do namorado que faz o

---

[6] Exceção feita ao momento em que dirige os bailarinos, em japonês, falas que não são sequer traduzidas no filme.

ultimato pontua o filme em três momentos importantes, entre os quais se encontra o final da história; (2) o relato verbal da personagem ferida enquanto é tratada no hospital. Relativamente ao primeiro aspeto, o metacinema marca diretamente presença nesta versão. O namorado é realizador cinematográfico, de nacionalidade norte-americana, e está a trabalhar num projeto intitulado *Flirt* (como podemos ler numa lata de película). Mais significativamente ainda, é interpretado pelo próprio Hal Hartley, apesar de o seu nome não figurar (por opção) no genérico final da obra. Deste modo, o bar, local estratégico na primeira narrativa, e ainda importante na segunda, é substituído, quer por um laboratório cinematográfico (é aí que o empregado do estabelecimento profere a frase ‘Deves-me dinheiro’ [7], quer pela academia onde estuda Miho e o espetáculo é ensaiado. No hospital Miho pensa ‘especificamente’ em situações românticas em que esteve envolvida com homens, mas o relato é visto em imagens pelo espetador, funcionando como um filme no filme (intercalado com planos do tratamento hospitalar). Quando a protagonista pensa no ‘tu’, o filme *mostra-nos* o seu namorado realizador e o som direto do hospital, ouvido em *off*, extingue-se.

Contrariando o final das narrativas 1 e 2, nesta terceira - e mais extensa - versão, a protagonista não tem de se deslocar até ao namorado (versão 1) ou arriscar perdê-lo por não poder ir atrás dele (versão 2), já que é o próprio namorado que se desloca até ela, encontrando-se adormecido na sala de espera do hospital quando Miho sai da pequena cirurgia. Ironicamente, é uma lata de película do ‘seu’ filme [8] que provoca o seu atraso, o ferimento facial de Miho e o reencontro de ambos no hospital. Ou seja, deparamo-nos com uma terceira hipótese de desfecho que não é nem positiva, nem negativa, mas sim muito pragmática. Escusado será referir as grandes circunvoluções que a estrutura ditada nas duas primeiras narrativas sofre nesta terceira versão, até porque a presença do enunciador mor enquanto ‘autor’ (coincidente, pelo menos em corpo, com o autor real) contamina também a nível semântico os dados da enunciação.

Refira-se o quanto a técnica de escrita do argumento e a variabilidade da *fabula* são suportadas por uma *mise-en-scène* específica em cada narrativa. A despeito das consonâncias, o que impera nesta enunciação é a variabilidade de efeitos técnicos. A marca enunciativa da primeira exprime-se através de *jump cuts*, fora de campo e planos de tronco (PAT); a da segunda reside em movimentos fluidos de câmara com mais do que uma personagem no quadro, enquadramentos dentro do enquadramento e planos de escala mais aberta; na terceira versão a técnica assenta na influência teatral, no uso ostensivo do foco seletivo em imagens organizadas em vários planos de profundidade e na artificialidade de certos enquadramentos. Consequentemente, a primeira narrativa transmite uma sensação de estatismo, ao passo que segunda já é visualmente muito mais dinâmica. A terceira é o somatório das duas anteriores: misto de gestualidade rígida (típica da técnica da máscara) e de fluência dramática, onde pontuam uma arma, uma esquadra de polícia e agentes da lei (em suma: uma dinâmica de filme policial à americana).

## **A MULTIPLICIDADE ESTRUTURAL COMO FORMA DE RESCRITA**

O filme de Hartley subsiste como um verdadeiro exercício de rescrita por parte do enunciador mor, que assim se detém sobre os mecanismos da ficcionalização (relativos à *fabula*) tanto quanto da narratividade

---

[7] ‘You owe me money’. A frase é dita desta vez ao namorado e não à protagonista.

[8] E aqui o epíteto é apropriado porquanto, não o esqueçamos, a primeira história está sintonizada com o espaço da produção em *off*.

(inerentes ao *suyzhet*). Esta prática de narrativa fraturada carece de uma abordagem centrada nas relações transtextuais, neste caso não entre obras diferentes, mas sim entre fragmentos ou intertextos da mesma obra. Nicola Dusi (2005) abre a porta a este tipo de abordagem ao salientar que *Lola rennt* (*Corre, Lola, Corre*, Tom Tykwer, 1995) funciona, ao mesmo tempo, como um autorremake e uma sequela paradoxal *dentro* do próprio filme, pois cada variante diegética enunciada tanto reformula, em termos formais, aspetos da narrativa anterior (*remake*) como a continua, dado que o conhecimento que Lola e os espetadores possuem dos factos visionados na(s) história(s) precedente(s) transforma as narrativas seguintes em algo que decorre daquela(s).

Trata-se de uma espécie de *transfilmicidade* genettiana de sentido restrito e quiçá invertido. Recorde-se que entre as várias relações transtextuais propostas por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982, p.18) se encontra o fenómeno da ‘hipertextualidade’, que inclui o *remake* e a sequela. Todas estas manifestações são uma forma de derivação de *um texto* noutra, seja por transformação ou imitação (lúdica, satírica ou séria). Segundo Genette, um texto B (hipertexto) surge a partir de um texto A (hipotexto), que o precede e do qual ele pode ser considerado um ‘texto em segundo grau’. Cada um destes ‘textos’ pode ser, ao mesmo tempo, lido de forma autónoma ou em relação com o seu hipotexto, o que lhe confere uma maior riqueza semântica.<sup>[9]</sup> Além disso, Genette afirma que estas obras geram um duplo prazer no leitor, quer por serem dois textos num só, quer por comportarem uma noção de jogo, um uso imprevisível e, portanto, ‘indevido’ do texto (1982, p. 145). Parece estar aqui em causa uma melhoria estética do original. Com efeito, Genette realça que nestes casos a sequela difere da continuação, pois pretende lançar uma obra para além do que era originariamente o seu fim e não simplesmente dar-lhe continuidade para a terminar. Logo, a ideia de sequela perde a conotação negativa que muitas vezes lhe é atribuída.

Creio que todas as formas de rescrita são, no fundo, uma repetição com variações. No caso concreto de *Flirt*, a um conjunto de elementos estáveis vem juntar-se um reposicionamento do valor da totalidade por meio da rescrita das suas partes. Se entendermos cada um dos segmentos desta obra como um filme de pleno direito – e recorde que a rodagem do todo ocorreu com grandes interregnos, devidamente assinalados nos intertítulos -, o raciocínio de Dusi é válido também aqui. Cada segmento narrativo pode ser encarado como uma curta metragem, sendo que a primeira estabelece a situação, a segunda rescreve aquela e a terceira rescreve as duas anteriores (as quais, somadas, constituem um único contexto cultural e as duas possibilidades mais comuns de relacionamento sexual entre indivíduos).

Na medida em que o *remake* é a rescrita de uma história com as mesmas personagens, esta solução parece não ser aplicável à obra *Flirt*. Com efeito, de Nova Iorque para Berlim a narrativa nuclear de *Flirt* sofre uma mutação importante e agora os atores são outros, envolvidos numa relação diegética homossexual. No entanto, esta é uma falsa questão, pois numa dada perspetiva, as personagens são ainda as mesmas, contidas em corpos diferentes: o *flirt*, a/o namorado/a, o objeto de desejo. Só interessa verdadeiramente o que representam, uma vez que são dotadas de traços psíquicos mínimos, considerados indispensáveis à validação da teoria que o enunciador mor pretende aplicar-lhes. A diferença estilística de *mise-en-scène* em

---

[9] Genette desenvolveu esta teoria a pensar na literatura, mas ela é igualmente aplicável a todo o cinema ficcional.

cada narrativa corrobora esta ideia de que cada parte do filme é uma curta que se articula necessariamente com as outras duas, numa espécie de trilogia autocontida.

Por outro lado, se entendermos as narrativas 2 e 3 como sequelas, estaremos a fazê-lo na aceção de Genette, pois ‘chegar ao fim’ não é o certamente o objetivo de *Flirt*. Se esse fim é inevitável, a obra não o apressa. Pelo contrário, mal o espetador começa a assistir à história de Berlim constata a repetição de situações e frases, não sobrando dúvidas sobre o caminho a percorrer pelas personagens; resta apenas apurar o desenlace e usufruir das variações intermédias. Dito isto, é inegável que o efeito de segmentação em *Flirt*, inteiramente rebatido sobre a sua estrutura fraturada, suscita um fenómeno de curiosidade espetatorial que não é menos prazeroso do que reconstituir um puzzle espaço-temporal. Percebemos agora que a tese social aparentemente defendida pela obra – a intervenção do social sobre os atos dos indivíduos – não é a sua verdadeira razão de ser. Os ‘resultados’ dessa suposta análise foram concebidos pelo realizador numa perspetiva eminentemente estética e ficcional. A verdadeira tese de *Flirt* é outra: provar e confirmar o estatuto metanarrativo do cinema ficcional, erguendo alto o trabalho do enunciador mor e realçando a natureza metanarrativa do seu empreendimento.

## REFERÊNCIAS

- Bordwell, D. (2008). Film Futures [2002], *The Poetics of Cinema*. New York and London: Routledge, pp. 171-187.
- Cameron, A. (2008). *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke and New York: Palgrave-Macmillan.
- Dusi, N. (2005, August-May). The internal variant. Modularity and repetition in audiovisual epitexts, *Cinemascope*, 2 (maio-agosto 2005). Acedido no site *Academia.edu*, 14/5/2015, em [file:///C:/Users/Proprietario/Documents/Downloads/Run\\_Lola\\_Run\\_Dusi%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Proprietario/Documents/Downloads/Run_Lola_Run_Dusi%20(2).pdf)
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature de second degré*. Paris: Éditions du Seuil. Acedido em versão brasileira: *Palimpsestos. A literatura de segunda mão* (C. Braga et al, Trads.), s/d, a 12/5/2014, em <https://pt.scribd.com/doc/170706514/Palimpsestos-Gerard-Genette-ver-brasileira-VIVA-VOZ>
- Halvatzis, S. (2011). *Multiform and Multistrand Narrative Structures in Hollywood Cinema*”, PhD. Thesis, University of Southern Queensland. Acedido a 14/2/2013, em: [http://eprints.usq.edu/au/20763/2/Halvatzis\\_2011\\_whole.pdf](http://eprints.usq.edu/au/20763/2/Halvatzis_2011_whole.pdf)
- Hartley, H. (dir.) (1995). *Flirt*. [DVD]. Lisboa: Midas Films.