

Sentidos figurados

João Maria Mendes

Sentidos figurados

Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa

VOLUME 2

DA LITERATURA AO AUDIOVISUAL:
AS HISTÓRIAS-MÃES-DE-HISTÓRIAS E O MUNDO
FORMATADO COMO NARRATIVA.

TÍTULO

Sentidos figurados

VOLUME 2

Da literatura ao audiovisual: as histórias-mães-de-histórias e o mundo formatado como narrativa.

AUTOR

João Maria Mendes

EDITOR

Instituto Politécnico de Lisboa

DESIGN DA CAPA

Pedro Antunes

EXECUÇÃO GRÁFICA

Gráfica 99

© Instituto Politécnico de Lisboa, 2018



Todos os direitos reservados

Julho de 2019

ISBN

OBRA COMPLETA: 978-989-98774-6-7

VOLUME 2: 978-989-98774-9-8

DEP. LEGAL N.º 457821/19

NOTA SOBRE A PRESENTE EDIÇÃO

Devido a imperativos editoriais, o conjunto de ensaios a que dei o título *Sentidos figurados: Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa* foi aqui dividido em quatro volumes, cada um dos quais recebeu, por esse motivo, um subtítulo autónomo que o distingue dos restantes.

VOLUME 1: *Da magia de Lascaux ao animismo cinematográfico e à sociedade do espectáculo.*

VOLUME 2: *Da literatura ao audiovisual: as histórias-mães-de-histórias e o mundo formatado como narrativa.*

VOLUME 3: *A figuração das ideias. Pensamento, filosofia e cinema. Utopia, eucronia e distopia.*

VOLUME 4: *Facializações cinematográficas. Especificidades portuguesas e estudos de casos.*

O volume 1 publica o índice geral da obra. Os índices dos restantes listam apenas os conteúdos de cada um. A bibliografia final, que inclui a totalidade dos autores e obras citadas, é publicada no volume 4.

JOÃO MARIA MENDES

ÍNDICE

VOLUME 2

*Da literatura ao audiovisual: as histórias-mães-de-histórias
e o mundo formatado como narrativa.*

5. Narratividades do cinema e suas cercanias	15
Canudo e as sete artes	18
Walter Benjamin, cinema e narrativas	22
Arnold Hauser e Guido Aristarco	25
Ficções verdadeiras, ficções falsas: o futuro do Céu, Inferno e Purgatório	30
Desvio pelas “espécies de ficções” de Marc Augé	33
O mundo posto no que a narrativa conta	37
Quando queremos crer: as narrativas dos outros e as nossas	39
<i>History, stories</i> : as memórias de Lise London	41
Ética e estética • singular e universal • relativo e absoluto	44
A ideia de transferência	47
Que “espécies de ficções” queremos contar?	48
Êxitos e inêxitos narrativos: Franz Kafka	51
Somerset Maugham e as duas doutrinas da novela	54
Factos, ficção e ideologia em <i>Guerra e Paz</i> de Tolstoi	56
Viagens, desvios, estadias em margens e em “mundos especiais”	60
A facialização dos lugares ficcionais	65
Livros sócias e diegese no <i>Quarteto</i> de Durrell	69
A escrita dos filmes	73
Dois andaimes pedagógicos	75
Império & empório dos três actos	79

Contra os três actos: a diversidade das estruturas	85
A estrutura episódica de <i>Saraband</i>	88
Remapeamentos narrativos	92
Possível • impossível • compossível • impossível	94
O regaço e a voz de Dafne	103
A obra e o seu “precursor sombrio”	105
Métricas, maneirismos e amaneirados	108
Stanley Kubrick, compulsivo adaptador	111
<i>Eyes Wide Shut: much ado about nothing?</i>	113
<i>Apocalypse Now</i> : a epopeia onde a estrada é o rio	125
Os três (ou quatro) actos de <i>Na Via Láctea</i>	128
Elogio dos mestres de sete ofícios	132
O desenvolvimento de projectos	134
Sinopse, caracterização de personagens, nota de intenções	138
A nota de intenções de <i>Chronique d’un Été</i>	140
Boccaccio: Nastagio e a Traversari	142
Constelação proppiana e resiliência dos géneros	145
Heróis, heróis relutantes e anti-heróis	148
Personagens e “seus” enredos	152
Histórias mães de histórias	156
Os regressos do mesmo	161
Os gregos e a repetição trágica	162
— O novo herói trágico	164
— O trágico: sentimento e género	166
— Atenas na sua idade de ouro	170
— Deuses e homens: a dupla causalidade	175
— Dioniso e os alvares do género	177
— Outra vez as personagens e “seus” enredos	179
— Patético, tragédia, melodrama	186
— A repetição trágica no cinema	190
— O trágico nos <i>media</i> informativos	192
— A tragédia “morreu”?	193
Muitas histórias vão voltar	196
O método Calvino: <i>Se una notte...</i>	200
Adaptações, <i>remakes</i> e sequelas	203
Rohmer, da escrita aos filmes	207
<i>No Home Movie</i> : dos brutos ao filme	209
Relações com o <i>script</i>	212

A relação com o tempo: <i>Inland Empire</i>	214
<i>If I Forget Thee, Jerusalem (The Wild Palms)</i>	217
J. L. Borges, sua mãe e o Faulkner censurado	219
Outro desvio: a Lucrecia de Klossowski	224
Resíduos narrativos em Julião Sarmento	230
Outras repetições canónicas	237
O espectáculo do dispositivo nos <i>blockbusters</i> pós-clássicos	240
<i>Foreshadowing, Plant & Payoff, MacGuffin</i>	241
O “programa” clássico...	244
... e o moderno	249
Importância de <i>L'Année dernière à Marienbad</i>	250
Traços da herança moderna	253
Palco e filme: a metamorfose dos objectos	258
A falsa dicotomia documentário-ficção	265
<i>Cinéma-vérité</i> e <i>Direct Cinema</i>	269
Etnoficções e docuficções	273
Morin e o documentário “romanesco”	275
Os semi-híbridos poéticos de José Luis Guerín	278
Poetas e cineastas	281
Deleuze e as “duas eras” do cinema	283
Autor e narrador	288
O <i>unreliable narrator</i> e o <i>Mateus</i> de Pasolini	290
Estado do mundo e conteúdos narrativos	293
Multiculturalidade, nomadismo, exílio	299
Simplificação do <i>plot</i> , redução ao banal	304
Novas virtudes da lentidão	308
Anexo 1: Metacinema, metafilmes, metaficções	315
Anexo 2: Figuração e narrativa na <i>Traumdeutung</i> de Freud	321
“O poeta faz como a criança”	325
O que e como fazem eles	329
O trabalho do sonho	331
Condensação e “pessoas colectivas”	332
Deslocação e fuga à censura	334
Procedimentos da figuração	335
O jardim e/ou o quarto	336
Reversões figurativas e temporais	337
Interrupção e <i>mise en abîme</i>	339

Elaboração secundária	339
Desconstruções/reconstruções narrativas	342
Anexo 3: Italo Calvino e o que vale a pena ver	345
Leveza e rapidez	347
O anel escondido na morta	349
Exactidão e multiplicidade	351
Começar e acabar	354
<i>Last, not least</i> : visibilidade	355
Como salvar a imaginação icástica	358
<i>Le chef-d'œuvre inconnu</i>	360
Anexo 4: O <i>Fail better</i> e o cinema: pequeno <i>requiem</i> por Beckett	363
Uma drástica redução de meios	365
De onde escreve ele?	
Tresleituras fortes	368
Metáfora do trabalho criativo	372
Anexo 5: O motor dos <i>Scandi Noirs</i> aberto na oficina	375
Novos <i>Laokoons</i>	378
Moldes e decalques de estruturas narrativas	381
Mal-estar e sintomas de mudança	388
Notas	391

“...A literatura, oral ou escrita, é sempre filha da mitologia e herda as suas funções: conta as aventuras, o que se passou de *significativo* no mundo. (...) Toda a narração (...) prolonga as grandes histórias contadas pelos mitos, que explicam como o mundo veio a ser o que é e como a nossa condição é a que hoje conhecemos. Ela responde à necessidade de ouvir o que se passou, de ouvir o que os homens fizeram e o que podem fazer: os riscos, aventuras, provações de todo o tipo. Não estamos cá imóveis como pedras, nem como flores e insectos cuja vida está pré-determinada. Somos seres de *aventura* e nunca deixaremos de escutar histórias”.

Mircea Eliade, *L'Épreuve du Labyrinthe, entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, 1978

“Estamos longe de presentir o carácter da narrativa quando vemos nela o relato (...) de um acontecimento (...) que ocorreu e que alguém tenta reproduzir. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde ele é chamado a produzir-se.”

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, 1959.

“Há filmes que começam e que acabam, que têm um princípio e um fim, que conduzem uma história desde a sua premissa até que tudo volte a estar em ordem e em sossego, haja neles mortes, um casamento, ou a descoberta de uma verdade: há Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. E há filmes onde não há nada disso, que procuram o tempo como os rios procuram o mar e que, no fim, nos propõem apenas as imagens mais banais: rios que correm, multidões, exércitos, sombras que passam, cortinados que se agitam infinitamente, uma rapariga que dança até ao fim dos tempos: há Renoir e Rossellini”.

Jacques Rivette, «Lettre sur Rossellini»
in *Cahiers du Cinéma*, n.º 46, Abril de 1955.

“Hoje, um rapaz ou uma rapariga de 20 anos não farão um filme que não tenham escrito; no meu tempo era diferente: os autores completos eram raros (...). Não filmo romances porque não quero uma história que o espectador já conheça. Por isso o argumentista deve estar verdadeiramente comprometido com a produção.”

Alain Resnais, entrevista no *Nouvel Observateur*
com Pascal Merigeau, 1997.

Narratividades do cinema e suas cercanias

EXISTEM REGRAS PARA CONSTRUIR HISTÓRIAS? *Não*. Mais precisamente: *Não, mas*. Em vez de regras, existe a imensa experiência acumulada de mil formas narrativas e outras tantas tradições, por vezes multi-milenares, que desde Homero e desde os contos tradicionais sedimentaram morfologias e modos de as conceber e contar. Sempre vivemos, ao mesmo tempo, sob o peso das tradições e a compulsão do novo, ora glosando formas antigas ora desconstruindo-as e demolindo-as para testarmos novas arquiteturas do contar. Por vezes, academias tomaram essas tradições por regras, tentando impô-las como “boas práticas” normativas e únicas aceitáveis: os italianos da segunda metade do séc. XVI, por exemplo, transformaram os ensinamentos da *Póetica* de Aristóteles sobre a tragédia num cânone intemporal e indiscutível, que não podia nem devia ser superado. Mas, como logo a seguir percebeu Shakespeare, os modos e as formas de contar histórias dependem, em primeiro lugar, do que cada autor experiencia livremente em contacto com o seu público. E na modernidade todas as artes narrativas, saturadas de normas e espartilhos, desafiaram os seus públicos, fazendo tábua rasa do já exaustivamente experimentado e testando novos *graus zero* de escrita. Em alguns destes casos, autores desistiram igualmente de contar histórias: substituíram as narrativas convencionais por figurações libertas de laços internos, virando costas aos teares onde outros as urdiam.

No *Enquadramento* inicial destes textos recordei, a propósito das relações entre realidades e ficções, que Watzlawick descreveu (1976, 1984) três tipos de realidade: a de primeira ordem, feita de *res extensa*, empiricamente irrecusável, onde todos os dias nos movemos materialmente; a de segunda ordem, a dos *valores*, onde o ouro, por exemplo, deixa de ser visto como um metal entre outros e passa a ser considerado pelo seu excepcional valor de troca ou sumptuário; e a de terceira ordem, a do *simbólico* e do *imaginário*,

onde não exigimos às coisas que a integram (as nossas ficções, fantasmas e *imagines*) que satisfaçam o predicado de existência factual tal como o entendemos aplicado às coisas da realidade de primeira ordem. O que é, neste contexto, uma ficção? É, originalmente, a imagem inventada de entes, coisas ou lugares que não correspondem, a não ser por eventual alegoria, a nada de existente na realidade de primeira ordem: cíclope, sereia, cavalo alado, deuses, anjos e demónios, Avalon, Hogwarts, *Land of Oz*. Uma narrativa ficcional é, assim, o relato de acontecimentos imaginários que não ocorrem *nessa* realidade de primeira ordem (ocorrem nas duas outras), mas que pode usar todos os meios dos relatos de factos “reais”, deles se indistinguindo.

Mais genericamente, o que é uma narrativa? É o que dá sentido(s) ao Mundo e ao que nele ocorre. As coisas a que os gregos chamavam *natureza* (*physis*) nunca se contaram a si mesmas: repetem-se mudamente devido à necessidade (ao sistema de causalidades e de ligações) e ao acaso, incluindo nessa repetição acidentes e catástrofes, comportamentos predadores e adaptativos que ora geram novas espécies ora extinguem outras, sem esquecer os “cisnes negros” (Nassim Taleb, 2007), improváveis que destroem paradigmas estabilizados (a descoberta de cisnes negros na Austrália do séc. XVII anulou a ideia, então universal, de que só existiam cisnes brancos). Essa natureza e suas ocorrências não são sencientes nem explicam o seu sentido ou sentidos: existiram durante muitos milhões de anos sem serem *contadas*. Nem o mundo dos artefactos que com ela se misturou e a altera, o dos diques dos castores ou o dos favos das abelhas, nem as alterações nela provocadas por acção de utensílios, máquinas e construções humanas, que levaram Moscovici (1968: 122) a listar três “idades” da natureza (a “orgânica”, a “mecânica” e a “cibernética”), viveram essa necessidade. Tanto quanto sabemos, também as inúmeras formas de comunicação animal não são narrativas, antes satisfazem a necessidade de sinaléticas funcionais, por vezes de enorme complexidade, ao serviço da sobrevivência de cada espécie.

A excepção é a que tornou idiossincrático o animal humano: ao descobrir-se mortal, precisou que mundo e coisas fizessem sentido, e por isso inventou e inventa narrativas porque só nelas se fixa e é transmissível o sentido que para o mundo ele foi e vai criando. Do mesmo modo que, devido ao tipo de

*O animal
narrador*

consciência que adquiriu de si mesmo, começou a sepultar conspécíficos e a pintar os animais de que dependia, o homem, inicialmente organizado em tribos predadoras, recolectoras e defensivas, inventou histórias para dar sentido à sua existência entre as demais e para transmitir esse sentido de geração em geração, tornando-se, assim, no único

animal narrador. Com que grau de rigor ou de justeza essas narrativas correspondiam ou correspondem à realidade de primeira ordem é outra questão; mas rigor e justeza não são, aqui, de importância capital – todas as épocas e culturas os perseguiram com os meios de que dispunham e respectivas margens de erro. A minha interrogação de há vinte anos atrás: *Por quê tantas histórias?*, mantém, assim, a centralidade que então lhe atribuí: *que fazem* e como o fazem as narrativas? Que fio de Ariadne as trouxe de Heródoto e Homero a Joyce e Beckett?

E o que é a narrativa cinematográfica? É obviamente a que, adoptada uma resposta à primeira questão genérica, está em exercício no cinema, que *conta mostrando* por projecção de imagens em movimento. O cinema entendeu-se a si mesmo como o dispositivo que permitiria reciclar, transformar e relançar a infinitamente variada tradição narrativa e, ao mesmo tempo, como ponto-de-não-retorno que separava, doravante, dois tempos: o anterior à invenção das imagens em movimento projectáveis em ecrã e o que estas inauguravam e prenunciavam. Narrativa e figuração disputavam-se no seu seio. Qual seria a sua vocação principal? Essa dupla percepção de si mesmo revelou-se fundamentalmente acertada: o cinema, primeiro “mudo”, depois “sonoro”, amanhã “háptico”, antecipou a televisão e o vídeo e constituiu o ponto de partida e a referência fundadora do universo audiovisual figurativo-narrativo que, depois dele, se desenvolveu até adquirir a expressão hegemónica que hoje o caracteriza. Abordar a narrativa cinematográfica obriga-nos, assim, a ter em conta a teia diacrónica das narrativas que a precederam e a observar sincronicamente a diversidade de percursos por elas experimentadas. Para reflectirmos sobre as narratividades no cinema temos, portanto, de alargar o horizonte dessa reflexão à vasta paisagem onde proliferaram adaptações, importações, glosas e *ekphrasis*, fusões e misturas de técnicas oriundas das mais diversas artes e *media*. Ao nascer no final do séc. XIX e ao metamorfosear-se ao longo dos seus primeiros anos num dispositivo que cedo foi percebido como arte, por um lado, mas também como indústria, por outro, o cinema sempre oscilou entre a vocação do *entertainment* generalista e a inovação artística, experimental e de ensaio. E os exercícios narrativos no seu seio diferenciaram-se desde cedo em função dessa dupla identidade: simplicidade linear e acessível a todos para a indústria; complexidade, erudição e endereçamento a nichos cultivados para o cinema de arte e ensaio, suas vanguardas e posteriores *undergrounds*.

Hoje, mais de 120 anos depois da sua invenção, a questão de saber se o cinema foi e é um “novo meio para contar histórias” ou uma “nova forma

de arte liberta de histórias” permanece em aberto: o cinema e os seus filmes tornaram-se ambas as coisas – figuração e narrativa. E a narrativa invadiu-os como antes tinha invadido as outras artes, por ser ela que dá sentido ao mundo e ao que nele acontece. Manteve-se actual o que Barthes escreveu na abertura do número especial da revista *Communications* (1966, n.º 8: 7) dedicado à *Analyse structurale du récit*:

“Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há primeiro a variedade prodigiosa de géneros, eles próprios dispersos por substâncias diferentes (...). A narrativa pode ser suportada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias. Está presente no mito, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, no quadro pintado (...), no vitral, no cinema, na banda desenhada, nos *faits divers*, na conversa. Mais (...): houve narrativa em todos os tempos, lugares e sociedades. Ela começa com a própria história da humanidade”.

Falada, cantada, escrita, representada em cena, num filme ou fotonovela, desenhada, pintada ou esculpida em qualquer suporte, a narrativa é vulgarmente entendida como o relato de acontecimentos reais ou inventados, no primeiro caso passados e presentes, no segundo podendo incluir acontecimentos futuros. Mas ela é igualmente o lugar onde, como sugeriu Blanchot (1959), o que é narrado volta alucinatoriamente a acontecer, devido à presentificação que a caracteriza. E falar de acontecimentos reais e inventados supõe uma definição prévia do que seja o real, definição em torno da qual historicamente se opuseram realismos e idealismos, até confluir na descrição das três ordens de realidade de Watzlawick.

Canudo e as sete artes

QUANDO RICCIOTO CANUDO publicou o seu «Manifesto das sete artes» (versão de 1923, no n.º 2 da sua *Gazette des Sept Arts*), as seis que, segundo ele, precediam o cinema eram a arquitectura, a pintura, a escultura (artes do espaço), a música, a poesia e a dança (artes do tempo). Para Canudo, que recuperava a ideia de *obra de arte total* (a *Gesamtkunstwerk* do romantismo alemão retomada pelo Wagner de 1849), o cinema, *sétima arte*, era a síntese de todas elas. Escrevia ele: “Precisamos do cinema para criar a arte total

para a qual todas as outras tenderam desde sempre”. Curiosamente, nem teatro nem romance eram por ele considerados precursores do cinema – drama e narrativa não contavam para a definição da sua “essência”. Depois de Canudo nunca mais houve acordo sobre a identificação das seis primeiras artes nem sobre o seu ordenamento. Mas o cinema continuou a considerar-se a si mesmo “a última das artes tradicionais”, como ainda Cavell (1971, ed. 1979: 219) sustentou. Para além da proposta de Canudo, pensar as modalidades narrativas que o cinema praticou e pratica exige que tenhamos presente a rede de conexões que sempre existiu entre ele e outras práticas, designadamente o teatro e demais artes de cena e os diferentes géneros literários. Tais conexões fazem parte da história do cinema desde Méliès, ou seja, estão historialmente inscritas nas sucessivas metamorfoses que ele foi conhecendo; os filmes aprenderam com os caminhos percorridos pelas artes e literaturas envolventes, desde a epopeia aos minimalistas contemporâneos. A transferência de conteúdos e de formas (se nos é permitido usar estes termos hoje sob suspeita) do teatro, da ópera, da dança, da novela, do conto e da poesia para o cinema começou por se inscrever no processo de autonomização do novo *media* inventado pelos Lumière (que, na altura, ainda ninguém designava assim), mas desenvolveu-se a par da discussão (nos anos 20 e 30 do séc. XX) sobre o cinema como espaço de confluência das artes ou como arte que, precisamente, devia emancipar-se das narrativas herdadas da cena e da literatura. 25 anos depois da invenção do *cinématographe*, parte da intelectualidade europeia considerava que a propensão do cinema para imitar histórias antes contadas pela novela ou encenadas pelo teatro era um atavismo que ameaçava destruir as virtualidades da nova arte.

Qualquer grande história do cinema nos recorda que o cinema primitivo se apropriou e inscreveu em si conteúdos, expressões e técnicas características de outras práticas. Georges Sadoul (1949) abriu a sua evocando as sombras chinesas e a lanterna mágica, para logo acrescentar que estas não foram mais importantes, para o cinema, do que “a literatura, o teatro, a pintura ou qualquer outra arte nobre, ou as *images d'Épinal*, os almanaques, as marionetas, a caricatura e qualquer outra arte popular ou desprezada”. E pouco depois, no capítulo «La mise-en-scène: Georges Méliès», explicava como este prestidigitador e fabricante de autómatos, encenador e abastado proprietário do *Théâtre Robert Houdin*, passou a vida, desde 1896, a transferir para o cinema o que melhor conhecia do teatro: “guião, actores, roupa de cena, maquilhagem, cenários, maquinaria, divisão em cenas ou em actos” – o que, dizia Sadoul, marcou o cinema “até hoje”. No

Sadoul

mesmo sentido registou Cook (1996: 14-15) que o modelo de construção dos filmes de Méliès foi “a cena dramática representada do princípio ao fim” e filmada por uma câmara fixa cujo ponto de vista era “o do espectador de teatro sentado no centro da orquestra”; tal espectador não encontrava, vendo um Méliès, “mais manipulação narrativa do que numa peça de teatro que mostrasse a mesma acção”. E René Clair (1951) evocou a socialização da nova arte autónoma anotando como, ao mesmo tempo, os filmes envelheciam depressa, tornando-se rapidamente datados, e isso ainda antes do surgimento do sonoro:

“Em 1925, quando pela primeira vez o cinema se voltou para o passado, os espectadores modernos, acompanhados por senhoras vestidas por Chanel ou Lanvin com vestidos curtos de cintura baixa e que, depois de saírem da exposição das Artes Decorativas, vinham às Ursulinas nos seus cinco cavalos, riam-se dos filmes feitos quinze anos antes, que lhes pareciam saídos de velhos álbuns de família animados por um caricaturista” (loc.cit.: 189).

O espectro das histórias pairou sobre os filmes desde Méliès e deu origem à cultura que dominaria o novo *media*: a do cinema narrativo, que se sobrepôs às suas outras definições. E o cinema foi sempre um omnívoro voraz, devorando todo o tipo de histórias: adaptou-as de novelas e romances, do teatro e da ópera, de memórias e biografias; aprendeu a condensá-las e a distorcê-las para lhes dar a duração padrão imposta pela exploração comercial das salas; separou-as em géneros adoptando taxonomias herdadas (comédia, drama, melodrama...) e criou géneros próprios (*western*, filme de *gangsters*, *film noir*, *thriller*, filme de guerra, musical...). Apropriou-se das formas do teatro expressionista alemão e do *chamber theatre*. Os soviéticos tornaram-no num meio de persuasão. A meio do séc. XX, na Europa, apaixonou-se por temas político-sociais (neo-realismo italiano, *kitchen sink* britânico), mas pouco depois preferiu voltar a ser uma arte *descomprometida*, uma “arte pela arte”: com a *nouvelle vague* francesa, com os pós-neorealistas italianos e com o cinema *moderno* europeu, desconstruiu a gramática narrativa que o *studio system* americano tinha edificado desde Griffith até aos anos 50.

Prenunciado por Astruc (1948) e pela sua ideia de *caméra-stylo*, o cinema *de autor* equiparou o realizador de filmes ao romancista, ao poeta e ao intelectual. Depois do *nouveau roman*, o cinema passou a namorar a *rêverie* acrónica e os *puzzles* mentais. Rejeitou a obediência a géneros e reciclou-os.

Cansou-se de sagas lineares baseadas em jornadas proppianas ou em ritos de passagem e optou pelo *multiplot* ou pelo anti-*plot*. Hoje disputa à literatura todas as formas narrativas, das mais clássicas às mais experimentais. E sobre a importância da “técnica narrativa” no cinema escrevera já Bazin em 1948 (1985: 274):

“Como no romance, é sobretudo a partir da técnica narrativa que a estética implícita da obra cinematográfica pode revelar-se. O filme é sempre uma sucessão de fragmentos de realidade (...) cuja ordem e duração da visão determinam o *sentido*.”

Anote-se a veemência com que o mesmo Bazin, em «Por um cinema impuro» (1952), preconizava a adaptação cinematográfica de “bom” teatro e “bom” romance, reconhecendo que “tudo se passa como se o cinema tenha 50 anos de atraso face ao romance” (1985: 91) e elogiando as adaptações de Shakespeare por Laurence Olivier ou a do *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos, por Bresson. Para ele, romance, teatro e cinema só teriam a ganhar com tais adaptações: o cinema, “grande arte popular”, devia emular a qualidade dos dois primeiros; e estes veriam os seus públicos ampliados pelo cinema: “Não é concorrência nem substituição, mas adição de uma nova dimensão que as artes foram perdendo pouco a pouco desde o Renascimento: a do público. Quem se queixará?” (1985: 106).

Movendo-se, entre outras, neste território “impuro” das promiscuidades interartes, as narratividades cinematográficas herdaram o património das experiências acumuladas ao longo da sua própria história, mas também de todo o passado literário e poético, das artes da cena (teatro, ópera, dança, *vaudeville* e *cabaret*, performance, circo) e da música. Primeiro, enquadramento, plano (fixo ou depois com a câmara em movimento, plano-sequência) e seu agenciamento na montagem foram os seus elementos fundadores. Depois juntou-se-lhes o som – a palavra em primeiro lugar, mas também os ruídos e a música. Com elementos tão simples como estes, o cinema tornou-se numa formidável máquina de contar e recontar histórias, mesmo se com os pedidos de indulgência do René Clair de 1951 (ed. port.: 89), que repescava um seu outro texto de 1926 sobre a dupla vocação figurativa/narrativa dos filmes:

“...Gostaria de pedir aos intelectuais, tantas vezes os críticos mais severos, que não julguem um filme pelo valor do argumento, como tantas vezes se faz. O cinema, arte que só tem três décadas, nem sempre se ocupa de assuntos

‘profundos’. Acontece até que o valor literário do argumento não conte para o valor do filme. Muitas vezes, bons filmes são feitos de ideias que dariam maus romances. Veja-se *Broken Blossoms* [D.W. Griffith, 1919] ou *Visages d’enfants* [Jacques Feyder, 1925]: banais do ponto de vista literário, foram ótimos temas cinematográficos. Muitos espectadores, apesar de cederem ao encanto do ecrã, pretendem resumir as suas impressões numa história a que falta o encanto da imagem. Ora, só a imagem conta”.

Bem depois escreveria Stan Brackage (1989), a propósito do *Nosferatu* de Murnau (1922) e referindo-se ao filme como uma espécie de conto de fadas transformado em história de terror deliberadamente *camp* (exagerada, esotérica e artificiosa):

“O que o salvou foi a fábula como arte. De certo modo, não existe arte da fábula – nunca ninguém tomou o ‘partido’ estético da arte narrativa (...). Apenas existe a arte de *contar uma história* – não sendo a ‘narrativa’ de qualquer obra senão a estrutura (...) que dá às possibilidades ‘exteriores’, criadoras, do realizador, os seus limites”.

Mas também essa questão, a de saber se existe uma arte da fábula, permaneceu e permanecerá sem resposta definitiva. O cineasta bem pode fugir da narrativa como o diabo da cruz: o espectador inventará inevitavelmente, para a sequência de figurações que vê, a narrativa que eventualmente lhe falta, porque é ela que dá *sentido* às imagens (Mendes, 2001, 2009) e o espectador precisa desse *sentido*. Tipicamente, cinéfilos e alunos de cinema discutirão interpretações, eventualmente divergentes, de uma cena difícil de justificar no contexto do filme a que pertence: “porque filmou o realizador aquela cena, aquele plano, porque os montou ali, que quer aquilo dizer, que pretendeu ele?” A resposta a estas questões satisfaz, melhor ou pior, o desejo de coerência narrativa, produtora de sentido(s). E assenta na abordagem holística que cada artefacto artístico requer para si: que novo todo se insinua e vem à tona, sobrenadando a soma das suas partes?

Walter Benjamin, cinema e narrativas

EM CONTINUIDADE com a riqueza das discussões dos anos 20, muitos autores discutiram, na primeira década do sonoro e na seguinte, o lugar do cinema entre as artes: Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Jean Epstein, René Clair, Adorno

e Horkheimer, toda a escola de Frankfurt e a sua *Kulturkritik*, toda a *intelligentzia* francófona, outros. Entre eles, Walter Benjamin (1892-1940), filósofo, *literator* e pensador das artes e da cultura, deixou três textos cruciais (1) – escritos nessa primeira década do cinema sonoro – para a reflexão sobre narrativas e cinema:

O primeiro é *O Narrador* (*Der Erzähler*, 1936), centrado na distinção entre a narrativa vinda da tradição oral (onde o *story teller* interage presencialmente com o seu público); o romance (onde o autor, procurando “o sentido da vida”, se isola para escrever para leitores igualmente solitários); e géneros jornalísticos nascidos para satisfazer necessidades de comunicação e informação (o relato ou a reportagem, que, por definição, fornecem todas as explicações “necessárias” à compreensão dos factos narrados, renunciando ao *gosto do segredo* e ao *não explicado* que tanto marcara as narratividades). Apoiando-se na tradição vinda de Heródoto, Benjamin fez, ali, a defesa do contador de histórias arquetipalmente representado pelo agricultor (que conhece “o seu país, a sua história e tradições”) e pelo marinheiro (porque “quem faz uma viagem traz sempre algo para contar”), que contavam sem explicar a causa do que ocorria no seu conto, obrigando o ouvinte ou o leitor a um exercício de intelecção do que era contado. Neste escrito ele trabalhava o exemplo de Lesskov, narrador russo que, para Benjamin, foi um claro exemplo de respeito por essa tradição. E sobre o romance escrevia ele:

“Na origem do romance está o indivíduo na sua solidão; ele já não tem autoridade para se apresentar como um exemplo quando aborda os seus interesses mais prementes, e já não recebe nem sabe dar conselhos. Escrever um romance significa levar o incomensurável aos seus últimos limites na descrição da vida humana. No meio da plenitude da vida (...), o romance exprime a profunda perplexidade de quem a vive. O primeiro grande livro do género, *Dom Quixote*, mostra, aliás, como as magnanimidades da alma, ou da audácia, ou a caridade de um nobre (...), não visam aconselhar nem contêm a menor centelha de sagesa” (tr. J.M.M.).

*Romancistas
e story tellers*

O segundo texto é *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-39), onde Benjamin discutiu a novidade e as idiossincrasias do cinema face às restantes artes, sobretudo face ao teatro e à pintura, sublinhando como a operação da câmara, o grande plano microscópico, o retardador ou

o acelerador de imagens associados à montagem, etc., produziram abordagens do real inacessíveis a qualquer outra arte. No inventário que propõe das inovadoras idiossincrasias do cinema, são particularmente relevantes as passagens onde ele compara o operador de imagem ao cirurgião, porque também este suprime a distância entre si e o sujeito/objecto que opera. Mas *A Obra de Arte...* é também o texto onde Benjamin comenta a desterritorialização, no cinema, do antigo actor de teatro, que representa, já não em palco e para o seu público, mas apenas para dispositivos técnicos de captação e gravação de imagem e som, e a quem é roubada a continuidade da performance no espaço cénico, dado o modo fragmentado como, devido à *découpage*, as filmagens são conduzidas e decorrem, implicando desconstrução e deslinearização da acção. Como já para Epstein e mais tarde para Bresson, o actor torna-se, no cinema, um “acessório”.

Aqui, Benjamin desenvolve igualmente uma sua outra ideia central: a de que, na reprodutibilidade inerente à fotografia e ao cinema, perde sentido a ideia de *original* (quantas cópias de um filme estreiam em simultâneo?), o que acarreta a perda da *aura* que antes marcava o *hic et nunc* e o carácter único do artefacto artístico (fosse ele catedral, escultura, quadro pintado). Mas outro tipo de reprodutibilidade aflora ainda nesta reflexão, resultante da necessidade que o cinema teve de canibalizar todo o tipo de histórias para se tornar numa indústria narrativa, digerindo-as na “herança cultural”:

“Em 1927, Abel Gance exclamou entusiasmado que ‘Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, darão filmes (...). Todas as lendas, mitologias e mitos, todos os fundadores de religiões, sim, todas as religiões (...) esperam ressuscitar em forma de filmes, e os seus heróis acotovelam-se às nossas portas’. Dizendo isto ele estava, provavelmente sem o desejar, a fazer um apelo a uma liquidação total” (tr. J.M.M.).

Entenda-se aqui “liquidação total” como metáfora da venda ao desbarato de mercadorias pelo comércio: crítica recorrente da Escola de Frankfurt às “indústrias culturais” e em particular ao cinema (vejam-se Horkheimer e Adorno, 1947) foi a de que elas acabariam por ser o lugar onde as grandes artes viriam extinguir-se, abastardando-se em *remediações* indignas delas.

O perigo de
“liquidação
total”

O terceiro e mais antigo dos três textos é *Pequena História da Fotografia* (*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931), onde Benjamin analisou as relações entre a pintura e o dispositivo inventado por Niepce e por Daguerre,

que proporcionou um novo tipo de *retrato*, antecipando o efeito de realidade que o cinematógrafo, com as suas fotografias em movimento, mais tarde acentuaria. Nestes três textos, Benjamin intervém e toma posição nas controvérsias suas contemporâneas, mas a originalidade do seu pensamento liberta-o da sua época e projecta-a num futuro – o nosso presente – onde, a oitenta ou mais anos de distância, ainda surpreende pela sua pertinência e actualidade (veja-se o que escreveu, em *A Obra de Arte...*, sobre o grande plano no cinema); estes seus textos são um dos pilares em que assentou o pensamento posterior sobre a modernidade.

Arnold Hauser e Guido Aristarco

MAIS TARDE, a fechar o seu ambicioso *The Social History of Art and Literature* de 1951 (tr. port. *História Social da Arte e da Cultura*, 1955), Arnold Hauser (1892-1978) – outro marxista não ortodoxo, discípulo de Bergson em Paris, amigo de Theodor Adorno e que em Budapeste privou com György Lukács, Karl Mannheim, Béla Balázs, Béla Bartók e Zoltán Kodály – escrevia um último capítulo, intitulado «A Era do Filme» (1955, II: 487-523), inscrevendo-se na tradição que considerava o cinema a última grande arte e o séc. XX o século do cinema. Mas, para enquadrar a sua abordagem da “sétima arte”, começava por uma panorâmica sobre a paisagem social e política internacional desde o fim da primeira Grande Guerra, antes de caracterizar o anti-impressionismo, “típico dos modernismos” e de se ocupar de expressionismo, cubismo, construtivismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo: precisou de descrever o estado das sociedades, a “crise da burguesia” e a situação das artes e literaturas modernas para poder, a fechar a sua *História*, ocupar-se de cinema. E sobre essa arte moderna escrevia (loc. cit.: 493):

“A arte moderna, anti-impressionista, (...) é uma arte fundamentalmente *feia*, que foge à euforia, às formas fascinantes, às tonalidades e às cores do impressionismo. Na pintura destrói os valores pictóricos, na poesia sacrifica cuidadosa e consistentemente as imagens, na música prescinde da melodia e da tonalidade. Implica uma fuga angustiada de tudo o que é agradável e dá prazer, de tudo o que é puramente decorativo e atraente”.

Para se ocupar do que fazem os cineastas, ele precisou ainda de se referir a artistas e escritores como Picasso, Proust, Kafka e Joyce. *O tempo de Bergson*

E só 14 páginas depois de iniciado esse capítulo final entra marginalmente em cena o cinema, a propósito do conceito de tempo desenvolvido por Bergson, a imanência do passado no presente, a presentificação anamnésica dos sucessivos períodos da vida, a nova relatividade espaço-temporal e seus corolários, alguns destes narrativos. Eis como surge essa primeira referência tardia aos filmes no texto de Hauser (loc. cit.: 502):

“Neste novo conceito [bergsoniano] de tempo convergem quase todos os fios da textura que forma o material da arte moderna: o abandono do enredo, a eliminação do herói, a ‘escrita automática’, e acima de tudo a montagem técnica e a interpretação das formas temporais e espaciais do filme. O novo conceito de tempo, cujo elemento fundamental é a simultaneidade e cuja natureza consiste na espacialização do elemento temporal, em nenhum outro género se exprime tão bem como nesta arte, de todas a mais jovem, que data do mesmo tempo que a filosofia do tempo de Bergson.”

Hauser aborda o cinema e os seus filmes com instrumentos herdados dos anos 20 e 30 e que desde então marcavam a reflexão sobre a sua *diferença* e *autonomia*: o que os distancia do teatro, a relevância do *close up*, dos truques de dispositivo (*fade ins*, *fade outs*, *dissolves*) e das reversões diegéticas, a apresentação sucessiva ou sobreposta de séries simultâneas de acontecimentos, a intermitência de duplos enredos, o retardar e o acelerar das imagens, o jogo com os padrões cronométricos, o *long cutting* e o *short cutting* – já parcialmente observados pelo Benjamin de 1936 (na primeira versão de *A obra de Arte...*, que Hauser cita).

Também a narratividade no cinema interessa Hauser, e é curioso como ele a apresenta, em 1951, como estando “em crise”, crise de que dá testemunho o difícil encontro entre autores literários – designadamente os romancistas, solitários e solipsistas – e a escrita e a concepção de filmes, como parte do que adiante designamos por desenvolvimento de projectos cinematográficos (loc. cit.: 510):

“A crise do filme, que parece estar a tornar-se numa doença crónica, é devida, mais do que tudo, ao facto de ele não estar a encontrar os seus escritores ou, para ser mais exacto, ao facto de os escritores não estarem a encontrar o caminho que leva ao filme. Habitados a fazer o que lhes apetece dentro das suas quatro paredes, exige-se-lhes agora que tomem em consideração realizadores, produtores, *script writers*, fotógrafos, directores artísticos e técnicos de toda a espécie,

ainda que não reconheçam a autoridade deste espírito de cooperação, nem mesmo qualquer tipo de cooperação artística”.

Essa “doença crónica” parecia enraizar-se na diversificação dos núcleos de experiência narrativa – o do *story teller*, o do romancista, o do jornalista – a que, sem mencionar o cinema, Benjamin se referira em *O Narrador*. No tempo de Hauser, porém, não faltavam exemplos de boa cooperação entre escritores e realizadores: Graham Greene, no curto prefácio de *The Third Man*, a novela que escreveu para servir de base ao *script* do filme homónimo de Carol Reed (1949; eles já tinham trabalhado juntos em *The Fallen Idol*, 1948), explicava que ela “não foi escrita para ser lida mas para ser vista” e dava conta da sua dificuldade em abordar uma história directamente na forma *script*, dada a economia narrativa e o carácter depurado deste, que renuncia à retórica literária:

“É-me quase impossível escrever um argumento para um filme sem primeiro escrever uma história [uma novela]. Até um filme depende, além do enredo, de uma certa dose de caracterização, disposição e atmosfera; e estas parecem-me quase impossíveis de captar directamente em forma de *script*. (...) *O Terceiro Homem*, embora não escrito para ser publicado, teve de começar como uma história, antes das aparentemente intermináveis transformações de um tratamento para outro. Nestes tratamentos, Carol Reed e eu trabalhámos em conjunto, calcorreando quilómetros de alcatifa por dia e representando cenas um para o outro.”

Assim, antes do *script*, Greene escreveu a novela (que só publicou anos depois, em 1963): “o filme encontrara o seu escritor”, que aceitou partilhar com Reed as sucessivas alterações a que ela foi sujeita. Comparando novela e filme, essas alterações revelam pequenas e grandes reorientações do texto inicial – incluindo supressão de cenas e de episódios inteiros – a que, de comum acordo, ambos procederam. Concluía Greene:

“O leitor notará muitas diferenças entre a história [a novela] e o filme e não deverá pensar que essas alterações foram forçadas ou feitas contra a vontade do autor, como também é provável que não tenham sido por ele sugeridas. O filme, na verdade, é melhor que a história, porque, neste caso, é o estado acabado da história”.

Outros autores, sobretudo de *detective stories*, foram também guionistas de cinema. Um dos mais adaptados e mais adaptador foi, entre outros, Raymond Chandler (1888-1959), criador de Philip Marlowe e que deixou novelas tão marcantes como *The Big Sleep* (1939), *Farewell, My Lovely* (1940) ou *The Long Goodbye* (1953), tornando-se num autor de culto. Mas Chandler e Greene não estavam na mira de Hauser, que, apostado em abordar o cinema como grande arte do século, ignorou “géneros menores” e a *pop culture* de Hollywood.

Curioso, do ponto de vista da metodologia da sua exposição, é que, no seu capítulo final sobre o cinema, Hauser tanto tarde a citar filmes concretos; há uma menção genérica (loc. cit.: 507) aos desenlaces dos primeiros filmes de Griffith, outra a Chaplin (511), que contra a cooperação técnica tipicamente cinematográfica tendeu a “fazer tudo” (a ser realizador, autor do *script*, actor principal, autor da música). Só na meia dúzia de páginas finais vem a jogo um par de russos (o Eisenstein do *Couraçado Potemkine*, *Outubro* e *A Greve*, o Pudovkin de *O fim de S. Petersburgo*), mas apenas para sublinhar o modo como entre o jovem estado soviético e a sua *intelligentzia* cinematográfica houve desde cedo forte entendimento – “o filme ajustava-se perfeitamente ao bolchevismo, com o seu romanticismo da máquina, o seu feiticismo da técnica e a sua admiração pela eficiência”. Conclui Hauser a este respeito, sem ter perdido tempo com estudos de casos ou análises de filmes (loc. cit.: 519-520):

“O filme é a única arte em que a Rússia Soviética alcançou importantes e justificados êxitos. A afinidade entre o jovem Estado comunista e a nova forma de expressão é evidente. Ambos são fenómenos revolucionários que seguem caminhos novos, sem passado histórico, sem tradições que peiam e paralisam, sem pressupostos de natureza cultural ou de rotinas de qualquer espécie”.

Típico, também, da mesma época de reflexão sobre o cinema: no mesmo ano (1951) em que Hauser publicava *The Social History of Art*, Guido Aristarco publicava o seu *Storia delle teoriche del film*. Mas o teórico italiano fez do livro, em 1960, uma nova edição revista e aumentada (que em Portugal viria a tornar-se obra de referência para a cinefilia filo-comunista agrupada em torno da revista *Seara Nova*: tr. port. *História das Teorias do Cinema*, vol. I 1961, vol. II 1963), a que acrescentou um longo prefácio de quase 80 páginas. Ora, esse prefácio retoma literalmente, em longas citações, «A Era do Filme» de Hauser: as suas primeiras 20 páginas resumem as

ideias, temas e argumentos do autor húngaro que, nove anos depois, ainda delimitavam o campo de reflexão do italiano. E este também abordava, desde as suas primeiras páginas (1961: 10-11), a “crise” das narrativas, tanto literárias como cinematográficas, referindo-a nos seguintes termos:

“Depois de ter renunciado à trama – escreve Hauser – o romance moderno renuncia também ao protagonista. Em vez do fluir dos acontecimentos, Joyce descreve o fluir dos pensamentos e das associações; em lugar do herói único, o fluxo da consciência: um interminável e contínuo monólogo interior. Insiste-se sempre na continuidade do movimento, no ‘*continuum* heterogêneo’, na imagem caleidoscópica de um mundo desintegrado. Apresenta-se uma nova interpretação do conceito bergsoniano do tempo, que é simultaneamente uma purificação e um desvio desse conceito. Insiste-se sobretudo na simultaneidade dos conteúdos da consciência, tanto para o indivíduo como para a classe e a humanidade; insiste-se no constante confluir dos diversos tempos, no fluir amorfo da experiência interior. (...) E a concordância entre os meios técnicos do filme e as características do novo conceito de tempo é tão perfeita que somos levados a julgar os modos temporais da arte moderna como nascidos do espírito da forma cinematográfica e a ver no filme a forma de arte típica do momento histórico actual [‘actual’ refere-se a 1960, J. M. M.]”

Duas constatações se impõem diante das reflexões de Hauser e do seu posterior decalque por Aristarco. A primeira é a de que, para se ocuparem de cinema, ambos desenvolvem previamente um amplo périplo pelo estado das artes e da literatura, reconhecendo a intimidade dos laços e das contaminações existentes entre elas e os filmes. No que toca à literatura, não se trata apenas de relacionar o cinema com a moderna – a de Proust, Kafka, Joyce: anotava Hauser, citando o Marx da *Introdução à Crítica da Economia Política* (loc. cit.: 519), que a epopeia grega e Homero ainda hoje nos satisfazem esteticamente e fazem figura de “norma ou modelo inatingível.” Segunda constatação: a centralidade do conceito de tempo de Bergson na literatura e no cinema modernos não foi sublinhada em primeira instância pelo Deleuze de *L’image mouvement* de 1983 e de *L’image temps* de 1985, apesar da relevância que aqui adquiriu; Hauser propô-la em 1951 evocando o Jean Paulhan de dez anos antes e Aristarco repetiu-a em 1960.

Ficções verdadeiras, ficções falsas: o futuro do Céu, Inferno e Purgatório

A NARRATIVA TEM, como escreveu Barthes, a idade do homem: o *sapiens / demens/ludens* que somos precisa que o Mundo faça sentido. Para entendermos o que se passou e passa no Mundo e na História criamos narrativas. E por vezes fazemo-lo, como disse Morin (1981), tomando por “realidade absoluta” o que não é senão “alucinação perceptiva ou ideológica”, dando “mais realidade à ideia do que ao real”, preferindo a “coerência” do que narramos à “experiência” vivida, ignorando “dados irrecusáveis” e o que condiciona o nosso próprio pensamento. Se entrevêem o futuro, as narrativas acrescentam, à compreensão e interpretação do passado e do presente, um valor profético, que conhecemos desde a era testamentária. Hoje a *prospectiva*, apoiada em estatísticas, algoritmos e variáveis, identifica “tendências pesadas” e esboça cenários probabilísticos. Mas foram as narrativas fundadoras de religiões que começaram por instalar o *story shaped world* (o mundo formatado como narrativa), de que C. G. Prado (1984) descreveu a hegemonia e que comentei (Mendes 2001: 82-3). E foi ainda esse o papel das “grandes narrativas” cosmogónicas, ideológicas e políticas que dominaram o século XIX e de que o século XX se foi, lentamente, libertando: também elas interpretavam o passado e o presente e prenunciavam o futuro. Hoje em ruínas, tendem ainda a re-acordar de hibernações forçadas: os mitos regressam porque o *sapiens/demens/ludens* prefere “qualquer sentido” à “ausência de sentido” e evita, se pode, saltar para o desconhecido: mais facilmente regressa, por retropropulsão, a terrenos re-conhecíveis e a “valores seguros”, mesmo se eles estão contidos em narrativas que, resultantes de percepções enganosas, alimentaram longamente crenças e mundivivências mal fundadas. Ora, reconhecer a importância das narrativas fundadoras de religião no nosso *etos* significa, em primeiro lugar, questionar as fronteiras entre realidades e ficções.

Realidades e ficções confundem-se quiasmaticamente no nosso *Lebenswelt*. Observemos essa mistura à luz de um exemplo emergente da catolicidade. Na Páscoa de 2018 chegavam do Vaticano duas notícias que evidenciavam a sempre incerta distância entre umas e outras. A primeira: o papa Francisco teria dito ao decano dos jornalistas italianos (Eugenio Scalfari, 93 anos) que

O Story
shaped
World

“o Inferno não existe”. A conversa entre eles não foi uma entrevista formal, e Scalfari nem nestas gravava som ou tomava notas. “Nenhuma frase entre aspas [no relato publicado em *La Repubblica*, 29.03.2018]

deve ser lida como transcrição fiel das palavras do Santo Padre”, avisou a sala de imprensa do Vaticano, embora sem produzir desmentidos. Nesse relato, Scalfari perguntava ao papa para onde vão as “más almas” depois da morte, e este respondia: “Não são punidas. As que se arrependem são perdoadas por Deus e tomam o seu lugar entre as que o contemplam; as que não se arrependem e não podem ser perdoadas desaparecem para sempre. O Inferno não existe, mas o desaparecimento das almas pecadoras existe”.

Problemática declaração: se a fez, Jorge Bergoglio (Francisco) reinventou a narrativa e a topologia do Além: se o castigo das almas condenadas é o seu apagão definitivo, o Inferno é alvo de despejo total, ou nunca lá houve ninguém. Para Francisco o Inferno é, como Adão e Eva, uma alegoria literária: “A Igreja já não acredita num *Inferno literal* onde as pessoas sofrem, (...) incompatível com o amor infinito de Deus” – dissera ele anteriormente. Em vez de “vais para o Inferno”; dir-se-á: “serás apagado”. Mas nesse caso as almas dos condenados não são eternas... O catecismo oficial da Igreja, porém, mantém a existência dos Infernos: “As almas dos que morrem em pecado mortal descem, logo após a morte, para os Infernos, para sofrerem a pena do fogo eterno.” E Joseph Ratzinger (Bento XVI), antecessor de Francisco, reafirmou-o em 2008 contra Karol Wojtyła (João Paulo II), para quem Céu e Inferno também já não eram *lugares reais*; em 1999 dissera este: “Céu, Inferno e Purgatório não são lugares reais. (...) Mais que um lugar, o Inferno é a situação em que se encontra quem se afasta livremente e definitivamente de Deus”. Mas o mesmo Ratzinger que reafirmava a existência do Inferno extinguiu os Limbos em 2007, apoiado pela Comissão Internacional de Teologia. Livrando-se da *literalidade*, Wojtyła quis discutir o estatuto de Céu, Inferno e Purgatório, tornando-os aporias suspensas fora da “realidade”. Bergoglio retomou-o sobre o Inferno. Quanto aos Limbos, tinham sido alojamento das almas de não-baptizados – justos anteriores à ressurreição do Cristo, nados-mortos e crianças que apenas transportavam consigo, sem culpa própria, o pecado original. O *imbróglio Bergoglio*, como a imprensa lhe chamou, envolve, assim, uma *disputatio* herdada de dois papas anteriores. Mas o que diz o chefe da Igreja nem sempre a obriga: à margem das suas encíclicas e da doutrina feita *ex cathedra*, ele pode ter de se fazer ouvir por *samizdats* ou mensageiros de ocasião – os oportunos Scalfaris deste mundo. Um papa não é, em princípio, um heresiarca; mas pode discordar do que a sua intendência vai perpetuando. Sentir-se-á a falta de um Giuseppe Roncali (João XXIII), que em 1961 convocou um concílio (o Vaticano II) para arejar a casa e abrir portas ao *aggiornamento* da Igreja?

Para além de Inferno, Purgatório e Limbos, o nó górdio da questão é, porém, o Céu, recompensa dos justos que ali contemplam, em beatitude e para todo o sempre, a divina face: tal recompensa exige o Céu e sustenta a própria ideia de justiça divina. Inferno, Purgatório e Limbos foram criados, em alegorismo, como *u-topias* justicialistas que minorizavam o “amor infinito de Deus” e como *mundos paralelos* ao *mundo real*. Mas na narrativa bíblica o Céu é, naturalmente, um lugar – morada de Deus a que o Cristo ressuscitado corporalmente ascende – embora a sua *natureza* seja indefinida, por envolver *diastase* (separação) em relação à Terra. Estranhos “lugares” cuja “natureza” é indescritível, apesar das figurações de que foram objecto: só a história da sua criação narrativa e sucessivas figurações permite entender a persistência destas alegorias nos imaginários de quem nelas crê (e não crê). Leiam-se Minois (*Histoire de l’Enfer*, 1994) e Le Goff («La naissance du Purgatoire», 1985): Céu e Inferno são ideias bem anteriores ao cristianismo; o Purgatório foi criado pela patrística e por Agostinho mas a sua *imago* só estabilizou no séc. XII; Tomás de Aquino redesenhou-o, e aos Limbos, entre 1267 e 1274.

*Formação
para
exorcistas*

Segunda notícia: o Vaticano abriria, em 2018, cursos de formação para exorcistas, porque, sendo cada vez mais os que se declaram possessos ou endemoninhados (são aos milhares só em Itália, França, Reino Unido), há nesta especialidade muita concorrência desleal, exercida por independentes não acreditados por qualquer Ordem idónea (embora exista uma Associação Internacional de Exorcistas reconhecida pela Santa Sé) e que cobram 150 € à hora pelos seus serviços (*Público*, 31.03.2018). Mas, *a latere* da questão para-sindical das habilitações laborais, que incendeia o mato exorcista, a intendência vaticana sugeria implicitamente que os demónios não têm casa própria: habitam em nós – o que por si só resolve o problema do *locus* infernal e o da sua logística: somos nós, pobres diabos, as suas habitações principais, as suas residências secundárias e a sua rede hoteleira.

Eis o tipo mesmo de ocorrências – morosa extinção do Limbo, despejo do Inferno, criação de cursos de formação para exorcistas – que tornam inadequada a ideia de que a vida deve distinguir realidade e ficção: do que ela tem, de facto, precisado, é de uma diplomacia cordata, que garanta as boas relações entre ambas as narrativas e que vá dirimindo os conflitos entre elas com paciente e maleável retórica. Fechado o Limbo, encaminham-se Inferno, Purgatório e talvez Céu para uma heterodoxa “desrealização”? Se e quando tal ocorrer, talvez passemos a viver com nostalgia as narrativas

que os instalaram: sempre são mil e tantos anos de figurações eficazes, que os herdeiros dos seus ancestrais autores agora tentam arrumar como velharias inusáveis, embora ainda cá deixem, perdidos como cães sem dono, demónios, seus possessos e exorcistas. A questão *trazida a lume* pelas duas notícias é a seguinte: está a teologia romana a preparar-se, apesar do blindado labirinto de heranças dogmáticas que a sustenta, para admitir que Inferno, Purgatório e talvez Céu, anjos e demónios, são afinal, como o Limbo, entidades narrativas da realidade de terceira ordem de Watzlawick, a quem não exigimos, para com elas convivermos, a satisfação do predicado de existência?

Tais ocorrências induzem outra questão não menos pertinente: proliferando nas três ordens de realidade de Watzlawick, haveria assim *ficções verdadeiras* e *ficções falsas* (como quando os ícones se referiam a entes existentes e os ídolos a entes inexistentes, ou como quando *maravilhoso verdadeiro* e simulacros se impuseram à realidade): os Limbos foram *ficções verdadeiras* desde o séc. XIII até à sua extinção em 2007 (os interessados nestas questões lerão as 40 páginas de argumentos teológicos que a justificaram). E haveria ainda ficções aporéticas, que geram indecíveis porque pouco nos importa se são verdadeiras ou falsas e que usufruem, até ver, dos seus efeitos performativos. Desengane-se quem pensa que se trata, aqui, de meros jogos de linguagem: ficções só muito tardiamente tidas por *inadequadas* animaram iconoclasmas e tribunais do Santo Ofício e foram causa de muita História implacável e sangrenta. Perante tais passados, o jogo de Bento XVI, João Paulo II e Francisco (repare-se que se trata de três papas não-italianos) fala por si: o primeiro esperou mais de 20 anos pela intendência da Curia para descontinuar os Limbos, projecto que acalentou quando ainda era cardeal. Os dois outros, discorrendo sobre Céus e Infernos, fizeram circular (à margem da sua “infallibilidade em matéria de fé”, vinda de Pio IX) convicções que põem em causa *ficções verdadeiras* consagradas pelo aparelho.

Desvio pelas “espécies de ficções” de Marc Augé

O QUE SÃO, O QUE FAZEM E O QUE VALEM, então, as histórias que, de mil modos, há vinte e oito séculos contamos, como Homero e Heródoto, uns aos outros? Abordemos a questão discutindo *partes* do seu *todo* antes de voltarmos ao cinema. Por exemplo: em «A vida como narrativa» (1998:

39-74), Marc Augé, apoiado na sua experiência de etnólogo-antropólogo estudioso dos profetas-curandeiros da Costa do Marfim, diz que *os outros*, com quem interagimos e que observamos *no terreno*, “vivem numa espécie de ficção a que não aderimos, mas que estudamos” – tópico que já sugerira em *A guerra dos sonhos* (1997). “Espécies de ficções”: narrativas que contam e interpretam a realidade em função de crenças e convicções que talvez entendamos mas que não são nossas. Neste face-a-face há dois sujeitos: O autóctone é o objecto observado e escutado pelo etnólogo que regista e interpreta o que o primeiro lhe diz. E *vice-versa*? Dificilmente: só o etnólogo, acompanhado pelo seu informador-intérprete, se crê dotado do saber e da metalinguagem requeridos para traduzir o que o autóctone lhe conta. Augé bem o sabe: ele reconhece a unilateralidade do ponto de vista do observador visitante. O etnólogo ouve as “espécies de ficções” do autóctone (talvez aproximáveis das que se referem ao Céu e ao Inferno, ao Limbo e ao Purgatório, aos demónios e seus exorcistas) para compreender o *etos* que visita e poder recontá-las, interpretando-as, ao seu público, virtualmente laico e tolerante.

Mas, bem antes de falar com o seu visitante, como criou o autóctone, para si e para os seus, a sua narrativa? Decerto, ele herdou a tradição de crenças e convicções partilhadas que o precedem e o vocabulário que as exprime, de que passa a ser o veículo actual; pode limitar-se a repeti-las ou pode inovar, redescrivendo-as, mas tal redescrição tem de ser aceite pela comunidade a que pertence. Perguntando de outro modo: como se criam, se estabilizam e se mantêm narrativas? Responde Ricœur lido por Augé (*Temps et récit* I: 113): os “outros” do terreno geram as suas “espécies de ficções” porque elas já estão “previamente articuladas em signos, regras e normas”. As narrativas germinam num campo antigo e hiper-laborado; como as línguas e as suas gramáticas, os dispositivos narrativos precedem-nos, “já cá estavam”, pré-dispostos e disponíveis para serem apropriados por recém-chegados. Sobre a estabilização das narrativas míticas nas sociedades sem escrita, sugeriu Marcel Détienne (1989, vol. 15: 1052) que ela depende de conteúdos e formas que são recebidas ora como *estruturadas* ora como *probabilísticas*, articulando-se diversamente com o *habitus* e a *cultura* a que pertencem – ou, diria Foucault, com o *tido por verdadeiro* de um epistema:

“As palavras de um locutor inventivo, inovador, não se tornam factos de língua senão quando a comunidade que é o suporte dessa língua as sanciona e aceita

como ‘universalmente’ válidas. (...) Que se passa para que [uma narrativa] se torne (...) memorável? Podemos ter uma ideia deste processo distinguindo, por um lado, os seus níveis *estruturados*, e por outro os seus níveis *probabilísticos*. Os primeiros repousam sobre fundações comuns e permanecem estáveis. Os segundos dependem da aprovação [dos usuários da língua] e manifestarão uma variabilidade extrema em função da personalidade dos sucessivos narradores” (itálicos J.M.M.).

Os dispositivos narrativos pré-existentes referidos por Ricœur seriam, assim, os *estruturados* que garantem o sentido do que é contado; os *probabilísticos* esperam validação: de versão em versão, percorrem caminhos onde podem não vingar. Veremos que algo de idêntico ocorre nas sucessivas versões redigidas de contos destinados à infância e na limitada variabilidade das histórias que encontramos nos romances tradicionais. Nas suas narrativas, cada um adota pré-formatações correntes no seu *habitus*, não-questionando a mimesis herdada – e comum, quer ao discurso ficcional, quer ao que dá conta a realidade. Anote-se a dificuldade de Ricœur e Détiene na *nomeação* das significações que estão e não estão *garantidas* numa narrativa: o respeito de um modo de dizer, de convenções prosódicas e figuras de estilo partilhadas, oferece à recepção um terreno de re-conhecimento.

As formas e *conteúdos estruturados* de Détiene são o que o *lugar-comum* (*tópos koinós, locus communis*) foi para a antiga retórica: “peças-chave da arte de falar”, de chegar ao *auditorium* (Barthes e Bouttes, 1987: 266-277). O *lugar-comum* é o signo que assegura o re-conhecimento: quem o usa “não fala a surdos” (*id. ibid.*), fala a re-conhecedores da *imago* repetida. E o profeta-curandeiro de Augé é o seu mestre: não pode arriscar-se a não ser entendido, não pode ser o louco da aldeia que diz coisas extravagantes e irrecibíveis. A inovação autoral, pelo contrário, desafia a recepção e arrisca a demora ou a recusa da sua aprovação; Peter Greenaway, realizador reconhecidamente inovador, admitiu nunca arriscar mais de 20% de experimentação narrativa nos seus filmes, para não perder os seus públicos. Mas ao mesmo tempo é nesse terreno de risco que um autor experimenta, ou não, as “pequenas diferenças excessivas” que o tornam autónomo face à heteronomia dominante: cada autor espera ser entendido, mesmo se usa a “língua” da sua arte de modo incomum. Eis o dilema de tanta literatura e cinema contemporâneo, oscilantes entre conteúdos *estruturados* e *probabilísticos*.

Referindo-se, não aos *narradores* em geral, mas, no seu seio, ao núcleo de experiência dos *escritores*, escrevera Jean Paulhan em 1941 (e Arnold

Hauser retomou-o dez anos depois: 1951, tr. port. 1955, vol. II, 495-496) que eles se dividem em duas categorias: “terroristas” e “retóricos”. Os “terroristas” visam destruir a linguagem, rejeitando lugares-comuns, convenções e *clichés* e refundando, em tábua rasa, a capacidade de dizer novas coisas de novos modos. Paulhan diz que os “terroristas” (néo-românticos, simbolistas, surrealistas, equivalentes aos dadaístas das artes plásticas) renunciaram a qualquer forma de consolidação da escrita; fá-los depender de Bergson, do intuicionismo e da teoria do élan *vital* e acredita que o seu combate os levará a demolir, não só a *linguagem*, mas também a própria *cultura*. Os “retóricos”, pelo contrário, usam lugares comuns, convenções, *clichés* e *déjà vus* como preço a pagar para se fazerem entender; para estes é o recurso à tradição, às formas *usadas* e até *gastas* que garante a inteligibilidade do que escrevem. Paulhan prefere os “retóricos” aos “terroristas” porque “o terror em literatura” conduzirá “ao silêncio absoluto e ao suicídio intelectual” (veremos, em anexo a este capítulo, como um Samuel Beckett tentou construir toda a sua obra na ponte que estabelece uma frágil ligação entre uns e outros). Nos termos posteriores de Détienne, os “terroristas” de Paulhan arriscam tudo em formas e conteúdos *probabilísticos*, enquanto os “retóricos” inovam a partir de formas e conteúdos *estruturados*. Também Hauser lamenta que, por exemplo, a “escrita automática” dos surrealistas (probabilística) seja tão mais “insípida e monótona” do que o “estilo racional esteticamente controlado” (estruturado). O surgimento simultâneo, em 1922, de *Ulysses* de Joyce e de *The Waste Land* de T. S. Eliot, terá feito subir um novo patamar neste diferendo: conceptualmente eram ambos “intelectualistas”, mas Eliot alimentava-se da cultura herdada, enquanto Joyce cultivava a vivencialidade pura e nua. Sintetiza Hauser: em Eliot, “cultura histórica, tradição intelectual e herança de ideias e formas são a fonte de inspiração” (leiam-se as 50 notas em que Eliot identifica as fontes do seu poema); em Joyce, são-no “os factos directos da vida e a existência vivida”, mesmo se em parte “ilegíveis” como no seu posterior *Finnegans Wake*.

Ora, quer a narrativa (*estruturada* ou *probabilística*) de acontecimentos reais (ou “verdadeiros”), quer a de acontecimentos inventados (ou “falsos”) partilham os mesmos riscos e constrangimentos: a fronteira entre elas é dificilmente reconhecível porque narramos uns e outros *do mesmo modo*; conto um acidente que presenciei na rua *do mesmo modo* que outro que inventei. O que muda é a natureza do acontecimento narrado, não os meios ou a forma de o narrar: um ocorreu *de facto* na realidade de primeira ordem de

Watzlawick; o outro, imaginário, só ocorre *na narrativa* – na epopeia, na gesta, na saga, no conto e no romance, no filme ficcional, no folhetim televisivo. O que distingue a narrativa de acontecimentos reais e a de acontecimentos ficcionais é apenas o facto da primeira *garantir*, satisfazendo protocolos de verificação convencionados (que à pragmática da comunicação cumpre descrever), que se refere a ocorrências *de facto*, enquanto a segunda refere (sobretudo, mas não só) ocorrências imaginadas que poderiam ter acontecido: esta refere-se, tornando-os verosímeis, a *possíveis, prováveis, futuríveis*. Para referir ocorrências *de facto*, a primeira mimetiza-as por palavras; para referir ocorrências *imaginadas*, a segunda mimetiza a primeira. Ricœur identifica, a este respeito, três tipos de exercícios miméticos correntes. E escreve Augé (loc. cit.), sintetizando aquilo a que chamou as *três mimesis*:

“A *mimesis I* é uma ‘auto-*mimesis*’ – as diversas mediações simbólicas que, no seio de um mundo dado, tornam a acção possível e pensável; a *mimesis II* é o mundo da produção de enredos (*mise en intrigue*) e de narrativa – o das ‘configurações narrativas’ que põem o Mundo no que a História ou as ficções contam; a *mimesis III* é a interação do mundo do texto com o mundo do ouvinte ou do leitor” (it. J.M.M.).

O mundo posto no que a narrativa conta

“PÔR O MUNDO NO QUE A HISTÓRIA OU A FICÇÃO CONTA” – bela formulação que descreve o que se espera da narrativa. Não ignoramos a tangibilidade incontornável da realidade de primeira ordem de Watzlawick; mas fazemos *como se* o mundo e seus acontecimentos só existissem significativamente para nós quando narrados. Dir-se-á, então, que só existe o contado: o que nunca foi nem é contado confunde-se com o que não foi nem é pensado e dissolve-se no sumidoiro do olvido. A narrativa é, assim, o destino obrigatório do que queremos ver subsistir no *story shaped world*, porque ela instala real e lhe dá sentido. Recordo, a respeito deste premente carácter instituidor de realidade pela narrativa, a instalação, pelo cristianismo inicial, do seu novo mundo e da redescrição da condição humana no seu seio, acompanhada pela promessa escatológica de travessia salvífica do *final dos tempos*: ela foi erigida pelos *Actos dos apóstolos*, *syllabus* do ensino do Mestre vertidos em epístolas destinadas a auditórios específicos (a coríntios, hebreus, romanos, tessalonicenses, a Tito, Timóteo, Filémon...); depois,

quando o aparelho eclesial já era suficientemente forte, seleccionaram-se, entre os apócrifos, os quatro *Evangelhos* tornados canónicos porque a diversidade das suas autorias fazia prova, pela recorrência e reiteração dos seus conteúdos, de que *contavam a verdade* (Mendes, 2001: 156-164). O aparelho eclesial nascente precisava que esses canónicos, apesar de resultarem de sucessivas reescritas cruzadas (cf. *La Bible de Jérusalem*, «Introduction aux évangiles...», 1990: 1407-1413), fizessem *História*, garantindo a *veracidade* dos factos narrados: não lhe interessava a sua mera *verosimilhança*, preferida, desde o Aristóteles da *Poética*, pelo ficcional. Foi essa campanha doutrinária/narrativa que dotou a igreja nascente do carisma que transformou a sua crença, minoritária e perseguida, com os seus mártires e santos, na força que viria a impor-se a Roma e ao seu império.

Mitos, ritos *A posteriori*, muitos mitos narrativizados são transferidos para ritos que também os perpetuam – a relação entre uns e outros é de equanimidade. Um rito instala, repetindo-a, a consagração de um mito ancestral ou recente, fazendo a sua anamnese em regime de co-memoração e/ou reafirmando a sua actualidade (a sua re-presentificação) em forma de encenação/espectáculo participado por fiéis iniciados e, até certo ponto, entendível por curiosos. As liturgias religiosas são a matriz do rito – celebrações que reactualizam o gesto fundador da crença, por exemplo a instituição eucarística, *refeita* (re-dita) em cada missa cristã, ou as palavras do baptismo, que *fazem entrar* alguém numa comunidade. O rito *diz* algo mas também *faz* algo: sacerdote ou notário casam duas pessoas por meio de uma frase performativa (cf., *in* Austin, os *usos performativos* da linguagem, 1962).

Nas sociedades contemporâneas, onde diversos mundos se sobrepõem no mesmo tempo e em espaços tornados imaginariamente próximos pela mediatização global, a matriz religiosa do rito expandiu-se e, adaptada, deu forma às práticas de outras esferas de acção, designadamente a política; e o exercício da política, que em parte se faz mediante a ritualização da tomada de palavra e da gestão das imagens que a acompanham, tornou-se, por sua vez, na matriz dos ritos praticados por aquilo a que Durkheim chamou “corpos intermediários” (partidos e sindicatos nascidos da representação vicária, ordens profissionais, clubes, outras organizações da sociedade civil). As ritualizações que invadiram o “desencantado” mundo contemporâneo enraizam-se nas liturgias que exprimem o *religioso* e o *numinoso*, fazendo sobreviver *sagrado* no *profano*. Por vezes perdemos a percepção dessa relação – por exemplo quando um mito “morto” (que perdeu a sua energia e

carisma originais) se perpetua em ritos que, encenados, parecem mantê-lo “vivo”. Conhecemos a entropia que atinge episódios ritualmente celebrados apesar da sua memória viva se ter apagado. Mas as sociedades tentam reanimar, em ritos (se possível celebrados em “lugares de memória” e em datas simbólicas), narrativas que reclamam, de diversos modos, o seu património – *chamando* por nós.

Quando queremos crer: as narrativas dos outros e as nossas

A VIDA DO DIA-A-DIA replica-se assim, diz Augé, numa rede de discursos e narrativas onde se entrelaçam “histórias, enredos e acontecimentos que envolvem, quer a esfera privada, quer a pública”, e que apresentamos uns aos outros em formatos idênticos aos ficcionais. Como quando dizemos a alguém: “Ouve, nem vais acreditar, aconteceu-me uma coisa estranha...”, mesmo se a resposta do nosso interlocutor é “...Sabes, essas histórias, para mim, são chinês”. São *chinês* significa aqui: estão encriptadas em signos ou códigos estranhos ao meu *habitus*. Já na Atenas de Péricles foram *bárbaros*; depois, no século das Luzes, foram *selvagens* (mesmo se, excepcionalmente, *bons selvagens*).

No *terreno*, diz Augé, o etnólogo ouve “espécies de ficções” em que intervêm entidades bizarras – espíritos, deuses, xamanes, feiticeiros. Mas se sairmos desse *terreno* da etnologia para o da vida corrente e pensarmos nos outros e em nós mesmos como fabricantes de “espécies de ficções” que comunicamos por convenções e por signos partilhados, entenderemos que os nossos discursos e narrativas estão igualmente repletos de personagens não menos bizarras – aliados, inimigos, entidades fastas e nefastas. As nossas “espécies de ficções”, como as dos outros, são feitas de crenças e tradições, de ideologia, de memória colectiva, de senso-comum e “sabedoria das nações”, do que aprendemos nas escolas e “na vida”, de obstinações e teimosias idealistas; e nelas exprimem-se grupos de pertença, identidades, visões do mundo e fantasmas partilhados, pavores, antagonismos comuns. A narrativa que descreve o real interpretando-o a partir da acção de espíritos, deuses e feiticeiros, propondo-se a quem a ouve como ‘verdadeira’, não parece, assim, muito distante das nossas: essas narrativas mobilizam, articulando-as, as três ordens da realidade de Watzlawick. As “espécies de ficções” de Augé são filo-ficções, para-ficções próximas do romanesco e da fantasia. E sobre tal ficcionalidade anota ele:

“A ‘ficção’ ou ‘ficcionalização’ (*mise en fiction*) em que penso é o contrário do ficcional banal (*le tout fictionnel*) que nos ameaça: corresponde, sim, ao que Ricœur designou por ‘estrutura pré-narrativa’ e que, antes do seu eventual papel na elaboração de uma narrativa que ‘imita’ o real, já dá forma temporal, diacrónica e dramática a esse mesmo real”.

Não adopto aqui a figura do “pré-narrativo” proposta por Ricœur e retomada por Augé, porque tudo o que contamos uns aos outros é já narrativo e reinstala continuamente o *story shaped world*. Este empório narrativo que erigimos desde o *sapiens* e que celebramos desde Homero é o dispositivo instituidor, rememoriador e conservador da experiência humana do mundo, no qual participamos com o nosso múltiplo *role playing* de narradores e recitadores, actores e figurantes, observadores/espectadores. A matriz das “espécies de ficções” com que vivemos enraíza-se, quer na nossa relação com as três ordens de realidade de Watzlawick, quer no “discurso verdadeiro” das ciências epocais, quer no *tout fictionnel*. Ricœur, Augé e Détienne referem-se à narrativa produzida no dia-a-dia e à que se transforma em histórias de vida ou em literatura. Mas o que delas dizem é extensivo às narrativas que vivem de artefactos imagéticos. A diferença entre estes registos – oral e escrito, encenado, pintado, fotografado, filmado – não é de *substância*, é de *forma*. O que há de comum a um vitral gótico que representa a sequência das estações a caminho do Gólgota, a um auto da paixão vindo do folclore popular e a um filme que as reencena é o desejo de reiteração narrativa que os anima: todos, cada um em sua *tekn *, repetem *aquela* história. Vimo-lo indagando que coisa é o filme e observando a vitória do “maravilhoso verdadeiro”: dada a potência simulacral das suas imagens e sons, que produziam um efeito de realidade sem precedentes, os filmes (documentais ou ficcionais) não se limitaram à *mimesis* indexical do mundo: criaram uma sua segunda natureza, que refigura a primeira como um seu duplo e se propõe como “alucinação verdadeira”. Depois, o audiovisual dominado pela televisão e a convergência digital herdaram esses poderes e alargaram a hiper-realidade do *Lebenswelt*.

A fórmula de Augé – “os outros vivem numa espécie de ficção a que não aderimos mas que estudamos” – remete-nos para o exótico terreno onde ele estudou “ficções particulares de lugares particulares”. Aí, passados sobreviveram com seus mitos e crenças, *f tiches*, *totens* e *tabus*. Mas, uma vez expostos às narrativas de outros *próximos de nós*, continuaremos a “não aderir a elas”, apenas as “estudando”? Ou, imersos no mesmo *etos*, no

mesmo *aquário* (Veyne) ou no mesmo *epistema* (Foucault), a disponibilidade para partilharmos as “espécies de ficções” de semelhantes altera a nossa observação, tornando-nos nelas implicados? Quem observa *outros* com base nas análises qualitativas do sociólogo ou nas entrevistas do antropólogo, ou quem ficciona criando *egos alternativos* figurados em personagens, sente esboroar-se a fronteira entre observador e observado. As “espécies de ficções” em que vivemos *com* outros tornam-se nossas, como as de Homero se tornaram para os gregos. E os nossos *mitos, fétiches, totens e tabus* surgem-nos talvez como reciclagens de outros mais antigos, traduzidos para o nosso *habitus*, nas linguagens do mundo actual. Nestes casos a **Reajuste** fórmula de Augé pede, creio, um reajuste: *os outros e nós mesmos vivemos em diversas espécies de ficções a que aderimos e que ao mesmo tempo estudamos*. Queremos crer que...: diferentes sujeitos comparam narrativas, constroem pontes entre si. Augé reconhece, de resto, a possibilidade de nos encararmos como implicados numa rede de “espécies de ficções” interligadas pelos mais diversos vasos comunicantes:

“A ficção dos outros muda de sentido a partir do momento em que tomamos consciência de que todos vivemos de ficções. (...) Se conseguir desfazer-me da ‘unilateralidade do [meu] ponto de vista’, o facto de os outros viverem na *ficção* – ou, digamos para afastar ambiguidades, no *narrativo* – contribuirá para os aproximar de mim e a mim deles, porque também eu vivo na ficção e no narrativo (...). Os outros ajudam-me a tomar consciência da dimensão narrativa de toda a existência”.

History, stories: as memórias de Lise London

PARA PERCEBERMOS MELHOR como agem em nós as narrativas, atentemos na diferença entre *História* e *histórias* (a língua portuguesa, e outras, não distinguem, como a inglesa, *History* e *stories*, a de Heródoto e as de Homero), porque muitas vezes temos boas razões para hesitar sobre se estamos diante de uma ou de outras. Tomemos apenas um exemplo: para escrever *Après les grands soirs – Intellectuels et artistes face au politique* (1996), Antoine Spire, jornalista ex-comunista, entrevistou uma série de personalidades cuja militância política foi decisiva para aquilo em que mais tarde se tornaram (Jean-Pierre Vernant e Edgar Morin, Roland Castro e Marcel Ophüls, outros). Uma das entrevistadas foi Lise London, viuva de Arthur London – o checo

que entrou para a juventude comunista aos 14 anos, se alistou em 1936 nas Brigadas internacionais e combateu em Espanha até à queda da Catalunha; passou à Resistência anti-nazi em 1940, foi preso e deportado para Mauthausen em 1944, e depois da libertação foi vice-ministro dos Negócios Estrangeiros da Checoslováquia (1949-1951), até ser preso pela polícia comunista, acusado de traição e espionagem; torturado, leu, no célebre “processo de Praga”, uma “confissão” forjada que o levou a trabalhos forçados perpétuos. Reabilitado em 1956, escreveu, já em França e com Lise, *L’Aveu* (1968: *A confissão*), perturbador testemunho do que foi o estalinismo no Leste europeu. *L’Aveu* foi filmado por Costa Gavras (1970), representando Simone Signoret o papel de Lise e Yves Montand o de Arthur London.

Ora, Lise, também ela militante e resistente, renegou o marido e obteve o divórcio durante o processo. Só reconheceu que as acusações contra ele eram falsas durante uma visita que lhe fez mais tarde, por pressão de um amigo, na prisão, iludindo a vigilância do guarda que escutava a conversa do casal. Mas, apesar do que viveu, manteve-se comunista e fiel à causa: a sua entrevista é a de uma “crente” que condena os crimes do estalinismo mas desculpabiliza o comunismo e se recusa a qualquer juízo que a possa pôr em posição de contra-revolucionária: não traiu os seus ideais, embora ela e Arthur tenham sido vítimas dos que, em nome desses ideais, detinham o poder. São 17 páginas (101-117) de patética contenção, onde ela conta a sua aventura, a do marido e de comunistas próximos, numa “história de vida” cautelosamente auto-censurada – o que a protege da excomunhão de camaradas e amigos. Rejeitou as “espécies de ficções” estalinistas, não as do mito fundador de crença. E é muito rico o texto em que Spire apresenta Lise (pp. 88-95), concluindo que “a sua incapacidade para pôr em causa aquilo em que crê explica ao mesmo tempo a sua firmeza moral e a sua falta de lucidez por excesso de fé”.

A memória de Lise cobre o período que vai da guerra civil espanhola à ressaca do relatório Kruchchev, de 1956, sobre o estalinismo (longamente “ignorado” pelos partidos comunistas europeus à excepção do italiano), passando pela resistência anti-nazi, a deportação, a vivência do casal na *nomenklatura* checa, o processo de Praga, a condenação, os trabalhos forçados, a reabilitação e o exílio, a escrita de *L’Aveu*. Apesar da sua fidelidade política aos ideais que não abandonou, o exercício passa em revista mais de vinte anos de história pessoal no seio do movimento comunista internacional. Em nenhum momento lemos o que ela diz como uma ficção: Lise quer contar “a verdade” dos *factos*, interpretando-os à luz das suas convicções, embora

reconheçamos nela a postura do *unreliable narrator* (aquele cuja fiabilidade nos surge, dada a fragilidade da sua postura, como insuficiente).

Lendo a entrevista, apetece talvez encená-la na sua literalidade, satisfazendo a “obrigação de não esquecer” e presentificando, num rito anamnésico, aquele passado. Os dois protagonistas (entrevistada e entrevistador ou quem os representasse) poderiam até *ler* em cena a transcrição da conversa, poupando-se parte do trabalho de actor. E um terceiro leitor poderia intercalar na conversa citações de *L’Aveu* respeitantes ao que Lise conta. Divaguemos ainda: um quarto actor poderia assumir em cena o papel do antigo coro grego, representando a opinião contemporânea sobre os relatos que vai ouvindo e que provavelmente situa mal, ou sobre os quais tem dúvidas e um défice de informação. Tudo isto daria hora e meia de teatro “de câmara”, onde em vez de uma peça ficcional se representaria uma “narrativa de realidade” – uma *história de vida* protagonizada por alguém que, por razões ideológicas, amacia parte do que se passou.

Como classificáramos a encenação das memórias de Lise London, que não são uma “espécie de história” ficcional, antes transporiam para a cena ou para o ecrã a leitura da narrativa censurada de factos reais? Como um “documento histórico”? Um documentário? Um rito celebratório? A resposta a esta questão é simples: perante a entrevista *Autobiografia* Lise-Spire, sabemos que a entrevistada ali produziu uma série de relatos autobiográficos; ora, na autobiografia, autor, narrador e protagonista coincidem; e outros, a quem os seus relatos também se refiram, beneficiam do mesmo registo da enunciação e do seu protocolo de veridicção – existem ou existiram de facto, e o que sobre eles é dito é suposto ser “verdade”. O registo “verdadeiro” acentuar-se-ia se ouvíssemos a entrevista na rádio ou a víssemos na televisão: trata-se, de facto, de Lise e de Spire, gravados em tal data, tal local.

Mas que dizer de uma autobiografia que não é escrita pelo próprio – mas por um *ghost writer* que trabalhou informações fornecidas pelo “autobiografado”? Aqui o género desliza para um seu gémeo que em tudo o mimetiza, mas cujas garantias de veridicção mudam: alguém se faz passar por outro, como na ficção em que o autor, K., conta na primeira pessoa a história da personagem, também K., que no entanto é ficcional e diferente desse autor – um *ego experimental*, como diria Kundera. O narrador autodiegético tanto pode contar a realidade ou uma ficção, ou confundir a primeira com a segunda. Se não sabemos que o autor-narrador-protagonista de uma autobiografia é outro, não estaremos em condições de discutir o seu respeito ou

desrespeito pela mais básica convenção do gênero: realidade e ficção tornam-se indistintos porque o dispositivo narrativo é o mesmo.

Ética e estética • singular e universal • relativo e absoluto

ENTRE AS HISTÓRIAS QUE UNS AOS OUTROS CONTAMOS – relatando factos reais ou inventados – interpelam-nos especialmente as que narram vivências singulares que podem constituir metáforas ou metonímias de vivências universais em que, em maior ou menor extensão, nos revemos. A ponte entre singular e universal é o catalizador do fascínio que determinada história sobre nós exerce. Face à singularidade que estranhamos, talvez acedamos a um novo patamar de entendimento do que nos é comum. Singular e universal são, assim, pólos apenas formalmente opostos – eles mantêm, nas respectivas definições, uma interdependência constitutiva: um é entendível porque dá acesso ao outro. Na esfera do vivido e da experiência, o singular precede o universal; na esfera da sabedoria herdada, o universal é a câmara de eco onde o singular se repercute (sobre a relação entre universal e singular ler-se-á Tito Cardoso e Cunha, 1997 – uma cativante introdução à filosofia e à biografia na obra de Sartre).

Essa interdependência é homóloga da que existe entre parte e todo. A parte é tanto mais entendível quanto mais a percebemos como integrada num todo que a ultrapassa ou como elemento de um conjunto que sem ela e outras não existiria: é este facto que suscita a compreensão holística de um todo como mais que a soma das suas partes. Mas ao mesmo tempo a relação singular-universal, como a relação parte-todo, não impede a percepção do singular ou da parte como fragmento autónomo que suscita, por vezes de modo exclusivo, a nossa atenção. Exactamente por depender do singular para se dar a ver, o universal está contido na articulação dos fragmentos mais ou menos autónomos e/ou heterogêneos que o exprimem.

O nosso fascínio pela singularidade capaz de exprimir mais do que ela mesma dá corpo à declaração de Terêncio retomada por Montaigne: “Tudo o que humano me interessa”. E inclui as representações apontadas por

*Terêncio,
Montaigne*

Aristóteles na sua *Poética*: gostamos de ver representado (pelos poetas, pelas artes) aquilo que nos repugna na vida real. Mas isto significa também que a nossa relação com a singularidade eventualmente estranha é tanto ética quanto estética: queremos dotar-nos de meios de compreensão de uma vivência alheia para a inscrevermos em nós, e essa vontade

é ética; mas tais meios são as *formas* que exprimem essa experiência singular, e por isso instalam a nossa relação estética com ela. A avaliação ética das projecções de uma história ocupa o seu lugar junto do universal e do todo e pressupõe um juízo: ela é remotamente justicialista e tanto fundamenta o juízo que redime como o que condena comportamentos. A avaliação estética das projecções de fragmentos refere-se ao singular e às partes que compõem o todo e vive da percepção/compreensão das suas formas. A primeira produz juízos éticos ou morais; a segunda, juízos estéticos ou de gosto. E a retórica que sustenta ambos os juízos instala a crítica e o comentário, permitindo-nos discutir eticamente e esteticamente uma novela, um conto, um poema, um quadro, um filme.

Estética e ética são, assim, tão indissociáveis como singular e universal, parte e todo. E não existem fora do tempo: pelo contrário, a sua inscrição na experiência humana do mundo é eminentemente historial e refere-se sempre a um *etos*, um epistema, um aquário, um sistema de crenças e saberes, um conjunto de convenções e vocabulários estruturados e partilhados – a uma *koinê*, um linguajar comum. Por isso as definimos como *relativas*, sem no entanto optarmos por uma postura genericamente *relativista*: o *relativismo* impede, na prática, a formulação de juízos éticos e de gosto e torna-se numa força emudecedora. E os juízos éticos e estéticos não avançam paralelamente nem em sincronia, não são rodas presas ao mesmo eixo de um carro: os primeiros tendem a estabilizar na longa duração e a exprimir, nela, uma resiliência trans-histórica; os segundos, mais dúcteis, adaptam-se às mudanças formais das artes e das narrativas.

Discutindo a relação entre “relativo” e “absoluto” num ensaio de apresentação do existencialismo de Sartre a leitores portugueses, escrevia Vergílio Ferreira em 1961 (ed. 1962: 54-55):

“A verdade de hoje será o erro de amanhã. (...) Mas a verdade de amanhã será também o erro de depois... (...) Se eu sinto que a minha verdade de hoje é o erro de amanhã, não sinto então tal verdade como verdade (...). Na medida em que a vivo, ela é um absoluto. Que me importa admitir (...) que a *Guernica* amanhã será menosprezada, se ela representa hoje para mim uma evidência de beleza? (...) É evidente que o conflito absoluto-relativo se estabelece sobretudo ou apenas no domínio das verdades que nos não são indiferentes, essas que jogam a nossa pessoa inteira, o nosso destino (...). É precisamente nestas que, uma vez aceite uma, por mais que admitamos ser ela temporária, a vivemos como absoluta e não a imaginamos como o erro de amanhã (...),

Vergílio
Ferreira

porque não podemos imaginar a pessoa que não somos. Saber que uma obra de arte por mim hoje admirada será esquecida amanhã, em nada pode alterar-me a adesão que me promove”.

Por outras palavras, no nosso posicionamento estético como no ético vivemos de modo “absoluto” o “relativo”, embora cientes dessa relatividade, sob pena de anularmos quem somos e de ignorarmos de que modo estamos “situados” no mundo que para nós tem uma dimensão eminentemente actual – e que requer de nós um comprometimento. Mais: defendemos argumentando em *disputatio* o “absoluto” desse “relativo” porque ele constitui, para nós, *prova de vida*. Essa defesa não nos impede de compreender, como exemplarmente fez Foucault, as verdades e os enganos de epistemas que já não são os nossos; mas inibe-nos, face ao futuro desconhecido, de adoptarmos, no presente, uma postura passiva, não-interventiva. *Man for all seasons* é, antes de mais, o do seu tempo.

Existe um primado da ética sobre a estética, ou vice-versa? Velha questão, que está connosco desde o séc. XVIII. Se olharmos para a diversidade do cinema contemporâneo, por exemplo, e apesar dos experimentalismos formais que nele se manifestam, é difícil não reconhecer que o juízo ético tende a ombrear com o juízo sobre as formas, dada a responsabilidade social e política das significações das histórias que ele conta. Fazem-se, evidentemente, filmes sobretudo preocupados com o atingimento de deliberadas *maneiras* estéticas. Mas num tempo em que a violência simbólica (portanto, cultural) tão acentuadamente regressou à vida das sociedades, o juízo ético tende a reocupar um primeiro plano que perdera de vista na travessia dos sucessivos modernismos (que se impuseram violentamente, tanto contra a canga dos juízos éticos, quanto contra a dos juízos de gosto).

Da experiência do mundo corrente sabemos, por exemplo, que o valor da vida humana é muito diversamente cotado em diferentes lugares e circunstâncias: ora é entendido como a pedra sobre a qual assenta o contrato social herdeiro do humanismo renascentista, ora é “barbaramente” desapreciado. Se diferenças como esta coexistem na realidade material, exprimindo sedimentações civilizacionais tão dramaticamente antagónicas, como não entender que diferenças equivalentes se expressem igualmente no universo da cultura, da narrativa e das artes? Mais uma vez: a tolerância cultural e artística valoriza a *relatividade*, mas rejeita o *relativismo* que enfraquece as opiniões críticas argumentadas.

O clássico preceito ético regulador da liberdade individual, “não façam a outrem o que não desejam que te façam a ti”, poderia, então, não limitar o âmbito da sua aplicação ao que fazemos na realidade de primeira ordem de Watzlawick, e ganhar espaço nas duas outras ordens de realidade a que ele se referiu – a dos valores e a das entidades imaginárias a quem não exigimos a satisfação do predicado da existência. Dito de outro modo, esse princípio tende a produzir, por contágio, efeitos nas narrativas e artefactos artísticos – no mundo das ficções, da novela e do romance, das artes de cena e dos filmes. Como dizia Tarkovski no documentário que co-realizou com Tonino Guerra: “Não se esqueçam de que serão sempre moralmente responsáveis pelo que fizerem acontecer nos vossos filmes”.

A ideia de transferência

A IDEIA DE TRANSFERÊNCIA – transferência de conteúdos, formas, temas, personagens, situações, técnicas e modos de fazer – é, aqui, capital para a compreensão das *ekphrasis*, transmutações, adaptações e influências que regem a circulação de soluções nas trocas e migrações interartes, inter-narrativas. Os trágicos gregos transferiram personagens e enredos da epopeia e da poesia épica para as suas peças; Coppola transferiu *O coração das trevas* de Conrad para a guerra americana do Vietname; o *West Side Story* de Robert Wise transferiu *Romeu e Julieta* para a guerra de *gangs* autóctones e porto-riquenhos da Nova York de 1961. “Fazer como... ou a partir de...” é a embraiagem mais comum na criação narrativa e artística, como na concretização de qualquer ideia.

Para as psicologias, transferir é deslocar valores ou características de uma pessoa para outra, projectar noutro um afecto positivo ou negativo (como na experiência psicanalítica); é também ceder um direito a outro, sentir por um objecto o que se sentia por outro. No domínio da experimentação, é usar os procedimentos de determinada prática numa prática diferente, perceber que os progressos obtidos numa actividade especializada alteram os resultados de outra actividade especializada. Eco (1968) não pôde deixar de reconhecer, em torno da sua *Obra aberta*, “homologias estruturais” entre filmes e textos literários, devido, por exemplo, à montagem e à supressão da diegese: montando sequências narradas ou mostradas no presente sem que se saiba qual a sucessão temporal que as interliga, filmes influenciaram romances e vice-versa, transferindo de uns para outros o mesmo *modus*

faciendi. Estas são constatações genéricas que põem à vista a operatividade da transferência de técnicas entre dois meios. O *sapiens lludens/demens* é um poderoso *transferidor*: também transfere organizações, assembleias, prisioneiros, cinzas de mortos; um padre ou um *homo laborans* podem ser transferidos para uma paróquia ou para uma oficina melhor ou pior. Por analogia, a inspiração e o “precursor sombrio” de muitos projectos nasce do contacto com outros que suscitam, propiciam ou abrem caminho a glosas, repetições, derivas e desvios a partir de experiências já testadas.

Se tentássemos quantificar o peso relativo da aprendizagem com a experiência de outros e a da criação própria nas actividades humanas que envolvem invenção e inovação, talvez concluíssemos que 80% provêm da primeira e 20% da segunda. E nesta matéria a actividade artística pouco se distingue das restantes: a transferência entendida como transporte de uma prática para outra, de um meio ou suporte para outro, como transdução e refazimento adaptado, recriação, *pastiche* ou decalque, foi e é característica da literatura incluindo a poesia e o drama, da música e da dança, das artes plásticas, da fotografia, do cinema. Em todas estas práticas se tentou e tenta produzir *efeitos* já testados por outrem noutras práticas. Este fenómeno da replicação adaptada foi hegemónico na época das academias que ensinavam as técnicas canónicas das diferentes artes e moldavam o gosto; mas prevaleceu nas relações entre autores quando essas academias soçobraram perante o crescendo da autonomia individual e a mudança do mercado das artes, a meio do séc. XIX. Desde então, as técnicas canónicas e a normatividade do gosto emigraram das instituições para o jogo das inter-influências pessoais. O mesmo se passou no mundo das narrativas. A transferência de conhecimento (no duplo sentido de *knowledge* e de *know-how*) não desapareceu: mudou de *atelier* ou de oficina, aprendeu novas línguas, vocabulários técnicos e idiolectos, perpetuou-se num *habitus* mais interdisciplinar ou transdisciplinar: essa foi a época em que artistas e escritores “malditos” confrontaram as escolas, como depois o cinema de autor se impôs, distanciando-se dos receituários industriais.

Que “espécies de ficções” queremos contar?

NO ENQUADRAMENTO dos presentes textos referi-me à crise das narrativas no mundo contemporâneo, tornadas mais indisciplinadas e indisciplinares devido ao abandono e/ou à desconstrução de matrizes longamente

sedimentadas, o que deu lugar a toda a espécie de experimentações literárias, fílmicas e das artes de cena ao longo do séc. XX. A forma romance, que dominara o século XIX, reconfigurou-se entre os finais de oitocentos e a primeira metade de novecentos. E, embora tardiamente, essas reconfigurações estenderam-se aos filmes com o surgimento, no fim dos anos 50, do cinema “moderno” europeu (que se reclamava de precursores vindos dos anos 20). Nesse *Enquadramento* acrescentava: as narrativas cinematográficas (e não só) estão em *crise* porque sucessivas desconfigurações dos antigos moldes que lhes davam forma, e a ideia de que “cada obra faz e desfaz as regras a que obedece” (Robbe-Grillet, 1963), geraram incertezas e indecidíveis sobre o que será ainda aquilo a que antes chamávamos *contar uma história*. O valor e o peso do que Détéienne designou por componentes *probabilísticas* da narrativa, aquelas que dependem da variabilidade e da inovação das formas autorais, e que por isso carecem de aprovação pela recepção, disparou.

A evolução das formas narrativas e dos gostos que as sustentam nunca deixaram, porém, de estar em crise. Na cultura ocidental, o renascimento italiano e o da Europa erudita ressuscitou modelos narrativos e dramaturgicos herdados de gregos e romanos, impondo uma normatividade néo-aristotélica que imperou até ao barroco e ainda sobreviveu ao romantismo. Mas o século XVIII conheceu, com Sterne e Diderot, fortes desvios da linearidade determinada pela forma princípio-meio-fim e alimentada pela sucessão de causas e efeitos, levando bem mais longe as digressões de Cervantes no *Quijote*, do início do século XVII. E no século XIX (“o século do romance”), autores russos abandonaram os clássicos heróis positivos que comandavam a acção, tornando-os mais frágeis, mais contraditórios, mais passivos e mais agidos pelo exterior – aqueles que só sob pressão extrema se condenam a ser protagonistas de uma história. E essa “revolução” marcou profundamente toda a grande narrativa dos “modernos” do século XX, de Joyce e Virginia Woolf a Kafka e Musil, a Döblin e a Faulkner.

No cinema, a *politique des auteurs* instalada pela *nouvelle vague* francesa e pelos “modernos” europeus quebrou a hegemonia da indústria herdada do *studio system* dos anos 30-50 e elevou os cineastas ao estatuto do criador artístico – o realizador cinematográfico passou a ombrear com grandes romancistas, pintores e músicos, abandonando a antiga dependência do *entertainment* e conquistando um lugar entre os “intelectuais”. E esse “novo” reconhecimento do *autor*, herdado das literaturas, deixou uma marca profunda na paisagem cultural da segunda

*A política
dos autores*

metade do século XX: esperava-se pelo último filme de Fellini, Antonioni, Bergman, como se esperara pelo último romance de Thomas Mann, Faulkner, Camus. Na transição dos anos 70 para os anos 80 do século XX, o “programa” moderno que já fora o de Rimbaud cem anos antes – “*il faut être absolument moderne*” – pareceu esgotar-se quer em matéria de temas quer de formas, e aquilo a que passou a chamar-se “pós-modernidade” ou “tardo-modernidade” reinstalou uma nova liberdade que pôs em causa os cânones dos modernismos e os seus *déjà vus* e deu origem a uma nova política das mil flores – deixou, de novo, de haver obras de referência e uma “tradição do novo” que fosse preciso respeitar. A percepção da ideia de crise da narrativa é, assim, permanente; mas em certos períodos a história acelera ou desacelera: a inovação muda de ritmo, tornando-se vertiginosamente rápida ou repousando sem ansiedade em águas de acalmia. A questão central das narrativas continua, porém, a ser a mesma: ainda queremos, hoje, contar histórias, “espécies de ficções”? E, se queremos fazê-lo, que tipo de histórias nos interessam, e como as contaremos?

Há uma primeira resposta a esta questão, vinda da antropologia, partilhada pela generalidade das ciências humanas e que se enraiza no “bom senso” e na “sabedoria das nações”: nunca deixaremos de contar histórias porque são elas que dão sentido holístico à experiência humana do mundo. Cada nova geração precisa de *story tellers* – como os pais que contam aos filhos, já deitados, histórias para os adormecer – e essa necessidade é até animada pelo incansável desejo de repetição, de reiteração do já narrado, e ganha a forma de um rito. Como sublinhou Blanchot, “a narrativa não é o relato do acontecimento, mas precisamente esse acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde ele é chamado a produzir-se” – e, acrescentamos nós, a repetir-se. É na narrativa que parte da consciência reflexiva se fixa e que a experiência ganha sentido e corpo e se inscreve, por apropriação, no vivido de quem a ouve, lê ou vê.

E há também uma segunda resposta à mesma questão, vinda do universo autoral, que diz sobretudo respeito ao estilo ou ao género, ao *modo* de contar histórias: queremos ainda fazê-lo à maneira de Homero, Dickens, Kafka, Faulkner, ou, no cinema, repetir Eisenstein, Welles, Renoir, Antonioni? Para quem se embrenha no mundo saturado de qualquer arte narrativa, é este o problema principal: *que* histórias quero ainda contar e, sobretudo, *como* as contarei? Ao reflectir sobre as narratividades do cinema e suas cercanias, tenho em conta, quer a primeira, quer a segunda resposta a esta questão: a *antropológica* e a *criativa*, porque as narrativas

vivem, tanto de repetições desviantes e de metamorfoseados regressos do “mesmo”, quanto de “pequenas diferenças excessivas” que as tornam únicas e diferentes.

Mas a questão de saber que histórias queremos ainda contar e como as contaremos subdivide-se, mal a formulamos, em várias outras, que podem exprimir-se recorrendo a categorias convencionais. Questão de forma: queremos contar histórias ainda obedientes à sequência princípio-meio-fim e por esta ordem? Questão de conteúdo: queremos contar fábulas ou parábolas que produzam ainda o efeito edificante do conto moral? Questão de autoria: queremos ainda filmar adaptações de obras de outrem, transferindo a mesma história de um *medium* para outro? Questão de destinatários: temos ainda em vista o público mais vasto, o adolescente, de gosto pré-formatado pelos *blockbusters*? Façam-se estas perguntas a estudantes de cinema com 20 anos e, salvo exceção, a resposta a todas elas será negativa: mais depressa se sabe o que *não se quer* fazer do que o *que se quer* fazer – as definições pela negativa são mais intuitivas e mais formuláveis do que as definições pela positiva. Dizer, como o poeta, “não, não vou por aí” é mais fácil do que explicar que caminho seguirei. Assim regressa a disputa entre “estruturados” e “probabilísticos” de Détienne, entre “retóricos” e “terroristas” de Paulhan.

*Quatro
questões*

Êxitos e inêxitos narrativos: Franz Kafka

A NARRATIVIDADE marca a natureza e a condição humana e fez-se de *História* e de *histórias*, uma e outras produzindo os sentidos e a coerência do mundo, por vezes questionando uns e outra com remotivada ansiedade. Mas produzir *obra* narrativa é um labor difícil, que requer vocação e persistência: exige o domínio aprofundado de um *ofício* – o que muitas vezes significa que lhe dedicamos a vida. Um narrador compulsivo vive, como um cientista ou um artista, em parte encapsulado na sua oficina, *atelier* ou laboratório. E o génio narrativo de quem inventa histórias contém um paradoxo aparentemente injusto: se a sua trívia é comum a todos, só poucos adquirimos, por sua via, reconhecimento pelos outros. Não basta gostar de histórias nem ser um seu leitor ocasional para nos tornarmos Tolstois ou Dostoievskis, Mizogushis ou Bergmans. O génio narrativo *reconhecido* é raro: não está igualmente distribuído e só se cultiva em estufa. Poucos seremos “cisnes negros”. Apreciemos, a este respeito, um caso exemplar:

Franz Kafka, escritor invulgarmente original e postumamente muito influente, viveu a sua curta vida (1883-1924) à margem de todos os modismos do seu tempo, queixando-se de “inabilidade para existir” e escrevendo, discretamente, contos e romances onde fantástico e estranhas metamorfoses

O Processo emergem amiúde, ou onde personagens são alvo de processos judiciais incompreensíveis ou se enredam no labirinto de burocracias que gerem a vida corrente a partir de inatingíveis e insondáveis instituições. Judeu de língua alemã, nasceu em Praga, capital da Boémia, então parte do império austro-húngaro, onde alemães (sudetas, separados do seu país desde há dois séculos) ocupavam o topo da administração, checos trabalhavam como quase-proletários, e judeus (funcionários, comerciantes, profissionais liberais) eram uma espécie de classe média desprezada pelos dois outros grupos. Estigmatizado e inseguro, Kafka sempre duvidou do valor do que escrevia: publicou pouco e antes de morrer pediu a um amigo, Max Brod, que destruísse toda a sua obra não editada – o que este não fez: deve-se-lhe, por exemplo, a publicação póstuma de *O Processo* (1925), *O Castelo* (1926) e *Amerika* (1927), qualquer deles inacabado. Por vontade do autor, pouco dele teria restado: ninguém recordaria o discreto jurista de uma seguradora, que à noite mergulhava no que o interessava – ficções e diários, correspondência com amigos e amigas.

De que tratam *O Processo* e *O Castelo*? No início de *O Processo*, Josef K. acha-se numa situação “absurda” quando inverosímeis guardas e um inspector vão à casa de hóspedes onde aluga um quarto para o declarar preso, deixando-o depois seguir para o banco onde tem um posto importante. K. ignora em nome de que *Lei* lhe é movido o processo e nunca saberá de que é acusado. Esse mundo judicial de leis não escritas, que funciona em trapeiras, desvãos e sótãos de tristes prédios mas que exerce poderes ilimitados (como as soturnas repartições de *O Castelo*, com o seu formigueiro de funcionários e ajudantes decrépitos e corruptos), é o mundo de Kafka, onde os todos os poderes cheiram a mofo e se instalaram para impedir qualquer esperança. Mas a perplexidade inicial de K., que os oficiais dessa justiça desdenham e acham patética, vai sendo substituída por uma cedência que nele progride: K. vai-se *conformando* com as diligências do processo de que é alvo até que, no fim, o levam sem julgamento para uma pedreira deserta e o matam com uma faca de magarefe. Que “espécie de ficção” está, aqui, em jogo? Pouco importa do que tal justiça possa ser a alegoria: um Estado dentro do Estado? As degeneradas instituições humanas? A burocracia, apenas apostada na sua auto-reprodução? A vida pura e crua, marcada

por um “pecado original” e sua punição? A hermenêutica de *O Processo*, que se tornou livro oracular de uma nova bíblia laica, atravessou gerações e produziu estas e outras leituras. Mas, apesar do “ar de aldeia” dos seus escritos, Kafka não foi um “fundador de religião”: as suas parábolas laicas fogem à doutrina, e ele tudo fez para evitar que fossem lidas à luz de qualquer “ideia” exterior ao que nelas narra. A síntese de *O Processo* é a história-dentro-da-história que, no penúltimo capítulo, é contada a K., na catedral, pelo capelão da prisão: a porta da *Lei* está sempre aberta, mas é guardada por um porteiro que não deixa entrar ninguém. Um homem vem do campo para contactar a *Lei* mas o porteiro impede-o de entrar, embora admita a possibilidade de em qualquer momento lhe dar passagem. O homem acampa à porta da *Lei* à espera desse momento, mas passam-se anos e ele vai morrer. Então o guardião diz-lhe que a porta só estava aberta para ele mas que agora vai fechá-la. A parábola não chega a duas páginas mas a sua discussão, a que K. e o padre se dedicam, ocupa seis: a porta da *Lei* é a *mise en abîme* de todo o romance, da sua discussão e das interpretações de que viria a ser objecto.

Entre *O Processo* e *O Castelo* há, como diria Eco, fortes “homologias estruturais”: no segundo, K. é um agrimensor que veio de longe para aceitar um emprego num remoto condado rural, mas logo percebe que a sua contratação resultou de um equívoco e que ninguém, ali, precisa dele.

Do condado só conhecemos a aldeia que sobe para o castelo, a cuja administração bastaria um regedor. Porém, o castelo “lá de cima” é um governo com um número incerto de chancelarias e um enxame de superintendentes, funcionários, conselheiros, secretários, escriturais, amanuenses, mensageiros, criados: uma intendência dimensionada para gerir um império, mas que apenas se ocupa da comunidade aldeã a cujos destinos preside. E cada aldeão sabe que a sua vida depende dos favores, da indiferença ou dos ditames arbitrários dos “senhores lá de cima” – que representam a *Lei*. Pouco depois de ter percebido que nunca obterá o emprego, porém, o agrimensor recebe uma carta de um superintendente, Klamm, que equivocadamente confirma a sua contratação. K. procura-o na “estalagem dos senhores” para tentar esclarecer a situação, mas só lhe é permitido espreitá-lo por um buraco numa parede: nunca o deixarão aceder à gente do castelo. Na estalagem conhece Frieda, amante de Klamm, que ali serve à mesa. Logo K. a seduz: ele julga que ter roubado a servente ao alto funcionário tornará inevitável uma explicação “de homem para homem” entre os dois, explicação que também resolva o seu futuro. Por isso K. vai-se deixando ficar na

aldeia e aceita um humilhante posto de contínuo na escola local, onde passa a viver com a “noiva” e na companhia de dois inúteis ajudantes que o castelo lhe impôs para o espiar. Mas não desiste de tentar contactar os “senhores” e de esclarecer o seu destino. Para ser ouvido “lá em cima” recorre até a um mensageiro, filho de uma família caída em desgraça (porque uma das filhas rejeitou um alto funcionário que a queria para amante). Também Frieda despreza essa família e acabará fugindo de K. com um dos ajudantes que ele entretanto despediu, voltando ao sórdido serviço na estalagem dos senhores e talvez a Klamm. Que “espécie de ficção” é a de *O Castelo*? É outra parábola laica, que se ocupa da obstinação de K. – ele não prescinde de se fazer ouvir pela inatingível intendência “lá de cima”: uma intendência que é o Céu para os seus eleitos, o Inferno para os seus condenados, Purgatório ou Limbo para a maioria silenciosa dos seus súbditos.

Orson Welles filmou *O Processo* (1962) e Michael Haneke *O Castelo* (1997).

Somerset Maugham e as duas doutrinas da novela

LONGE DAS PARÁBOLAS DE KAFKA, Somerset Maugham explicava, no prefácio doutrinário ao seu *Ashenden or the British Agent* (1928), que o livro resultou da sua experiência de agente secreto na Primeira Guerra Mundial e que cada capítulo aludia a uma missão por si desempenhada, mas ficcionalizada. A novela é, assim, uma relativamente desconexa série de contos a que só a acção do protagonista dá unidade: o primeiro narra a sua contratação como agente e a primeira missão de espionagem em Genebra, o último o caos que viveu em Petrograd (designação de Petersburgo como capital da Rússia imperial, mais tarde rebaptizada Leningrad) nos dias da queda de Kerenski, em 1917, e da tomada de poder pelos bolcheviques – ele fora para ali enviado para tentar manter a Rússia em guerra com a Alemanha, objectivo que ninguém teria podido alcançar. Significativo é que, talvez devido ao carácter fragmentário e pouco interligado dos diversos episódios que ali narra, Maugham anote, nesse prefácio, que há uma ideia de novela onde o enredo...

“...começa geralmente por acaso (...), se arrasta inconsequentemente e se some, deixando traços indecisos, sem nenhuma conclusão; arma uma situação interessante e deixa-a no ar, para seguir uma direcção diferente, que nada tem a ver

com a história; não se prende a nenhuma ideia de clímax e desperdiça inconsequentemente os seus efeitos dramáticos. Existe uma escola de novelistas que considera isto o modelo perfeito da ficção. (...) Quando as circunstâncias que relatam parecem levá-los a um efeito dramático, fazem o possível para evitá-lo. Não apresentam uma história, mas sim material com que o leitor pode construir a sua, a seu modo”.

Leitores contemporâneos destas palavras não deixarão talvez de reconhecer a sua actualidade, como se, embora escritas há 90 anos, elas ainda descrevessem com pertinência opções narrativas e dramáticas de autores contemporâneos, que preferem a deriva, o desvio e a inconclusividade (uma estratégia esboçada no séc. XVIII mas que demorou a ombrear com o gosto dominante). Mas, apesar do carácter fragmentário do que narra em *The British Agent*, Maugham estava longe de ser rever nessa “escola de novelistas”, defendendo, imediatamente a seguir, uma ideia de enredo bem mais tradicional e que o coloca entre os herdeiros do cânone superficialmente dito néo-aristotélico:

“Um enredo tem certas características que não podem desprezar-se. Tem um princípio, um meio, um fim e é completo em si mesmo. Começa com uma série de circunstâncias que têm consequências, embora as suas causas possam ser desconhecidas; e essas consequências, por sua vez causas de novas circunstâncias, prosseguem até ao ponto em que o leitor se sente satisfeito por não serem elas as causas de posteriores consequências dignas de consideração. Significa isto que a história deve começar em determinado ponto e acabar noutra igualmente determinado. Não deve vaguear desordenadamente; deve seguir, desde a exposição até ao clímax, uma curva definida e rigorosa”.

Foi a esta canónica forma de composição e à sua dinâmica interna de causa-efeito, narrada em continuidade diegética, que Maugham quis obedecer em *The British Agent*, dando aos diversos episódios uma sequencialidade que “não imita a vida”, antes “a usa como matéria-prima que a ficção arruma de maneira engenhosa”. A artificiosa composição a que deste modo se chega adopta o método do clássico *story teller*, que inventa acontecimentos e os interliga, respeitando os protocolos da verosimilhança – outra herança maior da *Poética*.

Revisitada a nove décadas de distância, pode parecer estranho que a exposição, por Maugham, desta dupla doutrina da novela, ainda pareça

espelhar suficientemente duas opções narrativas e dramáticas que, vindas da literatura, tiveram depois tão forte expressão no cinema e nos seus filmes: o cinema moderno e de autor experimentou muitas vezes o primeiro modelo – o que “não apresenta uma história, mas sim material com que o leitor pode construir a sua”; o cinema narrativo dominante, o do *main stream*, preferiu nunca voltar costas ao segundo modelo – o que vive de princípio, meio e fim e é levado a um desfecho conclusivo numa diegese “consistente”. Livros e filmes atravessaram o século XX e instalaram-se no século XXI na senda de uma ou de outra destas estratégias dicotómicas.

A novela de Maugham veio a ser livremente adaptada ao cinema por Hitchcock, a partir de apenas dois dos seus capítulos (*Secret Agent*, 1936).

Factos, ficção e ideologia em *Guerra e Paz* de Tolstoi

SOBRE A DESOBEDIÊNCIA às tipologias dos géneros, sobre a relação entre “realidade” e “ficção”, sobre o peso dos filosofares doutrinários – a ideologia explícita – no que é contado e sobre a diversidade das estruturas narrativas e as opções estilísticas que sempre caracterizam as obras marcantes que contam histórias, vale a pena recordar *Guerra e Paz* de Lev Tolstoi, obra que desde a sua publicação integrou o grupo das melhores criações literárias da segunda metade do séc. XIX russo e se tornou num clássico da cultura narrativa europeia.

Grande saga de guerra – é um *romance histórico de acção* – por onde perpassam 160 personagens reais, mas também vasto *melodrama* envolvendo os destinos de personagens ficcionais de cinco famílias da nobreza de Moscovo e Petersburgo e ao mesmo tempo *romance filosófico*, *Guerra e Paz* foi sucessivamente adaptado ao cinema e para televisão, servindo, como tantas obras da sua envergadura, novos *tropos* audiovisuais. A sua primeira adaptação cinematográfica foi russa, feita por Vladimir Gardin em 1915, cinco anos após a morte de Tolstoi. Em 1947, F. Kamei estreava uma versão japonesa. Nos E.U.A., King Vidor dirigiu uma super-produção de 3h45m (1956, com Audrey Hepburn, Henri Fonda e Mel Ferrer). Maior cometimento seria o de Serguei Bondarchuk (U.R.S.S., 1966, grande investimento do Goskino soviético): 7h20m de filme projectáveis em quatro partes; as filmagens duraram seis anos e a obra gerou controvérsia devido ao número de cavalos mortos nas cenas de batalha. Na televisão, a BBC exibiu a sua série *War and Peace* em 1972-73; a França encenou a ópera homónima de

Prokofiev em 2000; a Itália produziu uma série em 2007; a BBC, nova série em 2016. No teatro, destaca-se a adaptação de Newman e Piscator, de 1942, refeita em 1955. A ópera de Prokofiev estreara em 1955, em Leningrad, nos dez anos do fim da Guerra. E houve adaptações ao teatro radiofónico nos anos 40, 70 e 90. O que motivou o seu sucesso? Consideremos a obra, deixando de lado as suas diversas adaptações:

Tolstoi (1828–1910) começou a escrever *Guerra e Paz* em 1863, a seguir ao cinquentenário da campanha da Rússia de 1812, que se saldou pela desastrosa retirada das tropas napoleónicas invasoras. “Nem romance, nem poema, nem crónica histórica”, o livro reclamava-se, segundo o autor, da tradição russa vinda de Pushkin, não sendo enquadrável em “formas convencionais” (leia-se: em *géneros*). Uma sua primeira parte, provisoriamente intitulada *O ano de 1805*, foi publicada em folhetim, em 1864, pelo então mensário *Ruski Vestnik* (*O mensageiro russo*); uma segunda, no ano seguinte. Mas, insatisfeito com essas primeiras versões, Tolstoi reescreveu o texto entre 1866 e 1869, para o publicar em livro neste último ano. As suas cerca de 1.700 páginas (dependendo das edições) cobrem o período de 1805 a 1820, incidindo especialmente na guerra “da terceira coligação” (1805), no período da “paz de Tilsitt” (1807) e sobretudo na campanha da Rússia (na segunda metade de 1812, incluindo a ocupação, pilhagem e incêndio de Moscovo, abandonada pelos seus habitantes). Mas, crescendo sobre este telão de fundo, toda a obra gira, no dizer do próprio Tolstoi, em torno do conflito entre determinismo e liberdade nas decisões e acções das suas personagens. Escreveu ele a este respeito, a fechar um prefácio depois publicado como apêndice às duas partes do epílogo:

“... Ao descrever os acontecimentos de 1805, 1807 e, sobretudo, de 1812 (...), em que a lei da *fatalidade* surge de uma forma mais viva, não pude atribuir importância aos actos dos homens que julgaram dirigir esses acontecimentos, mas que contribuíram menos para eles do que todos os outros intervenientes. A sua actividade só me interessou como ilustração dessa lei da fatalidade que, segundo creio, rege a história, e da lei psicológica que leva o homem que realiza o menos livre dos actos a engendrar para ele toda uma série de raciocínios tendentes a convencê-lo da sua liberdade”.

*A lei
da “fatalidade”*

Ou seja: se por um lado rejeitava a classificação de *Guerra e Paz* como satisfazendo um género convencional (só em *Anna Karenina*, de 1878, Tolstoi admitiu ter escrito algo semelhante ao que os europeus chamavam

romance), por outro recusava-se a ler a História como resultante das decisões e acções de “heróis” que a fazem mover-se em determinada direcção (um vício que considerava comum aos cronistas da época). Em vez de privilegiar protagonismos excepcionais, Tolstói observou os acontecimentos como resultando de uma complexa teia de factores e circunstâncias, tanto individuais como colectivos, incluindo uma vasta área de micro-acasos e imprevistos (p. ex., a constipação de Bonaparte em Borodino), teia geradora de um complexo sistema de causalidades e de ligações que acabam por determinar a inevitabilidade do que sucede – eis a sua “filosofia da História”.

Assim, em *Guerra e Paz*, o megalómano imperialismo de Napoleão só ilusoriamente depende das decisões voluntaristas e do “espírito de conquista” do imperador; e a “firmeza patriótica” do czar Alexandre I depende menos da sua vontade que do seu enredamento nas pressões e influências a que está sujeito entre cortesãos, amigos, conselheiros, chefes militares nacionais e estrangeiros, embaixadores e estadistas de potências aliadas. À frente das forças russas, o generalíssimo Kutuzov é a única personagem que, isolada inter pares e agindo de modo reservado e esquivo, faz prevalecer até ao fim, contra subordinados-rivais e contra o próprio czar, a doutrina de que não se deve dar combate aos invasores franceses na sua retirada de Moscovo: mais vale abrir-lhes uma “ponte de ouro” que lhes permita fugir da Rússia sem mais sangue e perda de vidas, limitando-se o exército russo a empurrá-los, perseguindo-os à distância até que, em desastre, saiam do país. Kutuzov deixa, assim, a iniciativa das incursões contra os franceses em fuga a bandos de cossacos, milícias populares e guerrilheiros desenquadrados. É ele, na sua aparente indecisão e passividade, a única figura histórica reabilitada por Tolstói ao longo de toda a saga, contra a opinião maioritária, incluindo a de historiadores da época, que considerou Kutuzov um chefe militar hesitante, lento e adverso a iniciativas.

*A língua
do inimigo*

Outra singularidade de *Guerra e Paz* é o facto de Tolstói ter dado em francês, a língua do invasor, boa parte dos diálogos e dos apartes de personagens do livro, apesar deste se ocupar da resposta nacional russa às agressões militares napoleónicas. De facto, falar francês era, desde o consulado da imperatriz Catarina II (1762-96), sinal de verniz mundano na corte e na nobreza russa; só muito adiante, no livro, já em plena campanha de 1812, o uso do francês se torna objecto de reparos e de multas amigáveis nas festas e recepções da capital, Petersburgo, e de Moscovo – multas que apenas assinalam uma inconveniência praticada nos

seus jogos de salão. Tolstoi chegou depois, pressionado por críticas nacionalistas, a redigir uma versão do livro exclusivamente em russo; mas as edições e traduções que se foram sucedendo conservaram o francês como “segunda língua” da obra (a terceira, muito mais residual, é o alemão).

Também a arquitectura narrativa de *Guerra e Paz* merece atenção: a obra compõe-se de quatro *livros* divididos num total de quinze *partes*, cada uma das quais feita de episódios relativamente curtos separados por intertítulos – e é esta última grelha, mais apertada, que permite a Tolstoi alimentar a narrativa de acções paralelas ou saltar de cenário para cenário, adoptando o regime que o cinema viria, mais de cem anos depois, a consagrar como *multiplot*: saímos da descrição de uma batalha para uma cena caseira entre os Rostov, os Bolkonski ou os Bezukhov, para a seguir regressarmos à ressaca da mesma batalha ou ao aparecimento em público do czar que, celebrando uma vitória, atira, de uma varanda palaciana, bolachas ao “bom povo” e é por este endeusado. Este *modus faciendi* é comum a outros autores, e não apenas russos, do séc. XIX. Mas ao mesmo tempo o livro é pontuado pelo filosofar do autor sobre a História e os modos de a contar – filosofar que se reacende, em forma de *ensaios* autónomos, em dois terços das duas partes do epílogo (o outro terço carrega velozmente a acção, em 60 páginas, de 1813 a 1820).

No apêndice aos epílogos, conta Tolstoi que consagrou ao livro “cinco anos de trabalho ininterrupto e exclusivo nas melhores condições de vida”: escreveu-o, recém-casado, na sua vasta propriedade rural de Iasnaia Poliana, herdada do pai, tentando ser um bom amo, paternal e educador, para os seus servos (como vários personagens seus), enquanto estudava com avidez o acervo de monografias e crónicas referentes aos anos sobre que escrevia. Anote-se que, motivado pelo cinquentenário da vitória russa sobre os franceses, ele trabalhou uma época iniciada 23 anos antes do seu nascimento: quando começou a escrever *O ano de 1805*, aos 35 anos, quase seis décadas o separavam dos acontecimentos sobre os quais ainda ouviu memórias familiares ou leu relatos e correspondências pessoais.

Numa carta de 1871, Dostoievski considerou *Guerra e Paz* “a última palavra, e a mais brilhante, da *literatura dos senhores da terra*” (*landlords' literature* ou *literatura de terratenientes*, noutras traduções); e pouco depois acrescentava que Tolstoi era por excelência o “historiógrafo da nobreza russa, mais exactamente da sua elite cultural”, e elogiava-o pelo seu domínio da “poética” mas também “da realidade histórica e contemporânea com que lidava”, dizendo que nesses dois domínios “ninguém o ultrapassava”.

E *Guerra e Paz* nunca perdeu, com o tempo, a sua natureza de enorme panfleto patriótico, defensor da “grande alma” da “Mãe Rússia”: durante o cerco de Leningrad (que durou 900 dias entre 1941 e 1944), Stalin fez distribuir cem mil exemplares da obra à população da cidade, para a incitar à resistência, por todos os meios, contra a *Wehrmacht* do Terceiro Reich: a campanha de Hitler na Rússia replicava, 130 anos depois, a de Napoleão em 1812.

Viagens, desvios, estadias em margens e em “mundos especiais”

PARA ALÉM DAS SITUAÇÕES DE GUERRA, viagens, desvios, derivas e estadias em margens sempre foram fecundos pretextos para contadores de histórias – para o Homero da *Odisseia*, o Diderot de *Jacques le Fataliste*, o Melville de *Moby Dick*, o Wenders de *Até ao fim do mundo*, o Kubrick de *2001*, o Tarkovski de *Solaris*, o Steinbeck quase-repórter de *Viagens com o Charley*. E muitos autores centraram a sua obra em espaços, mundos ou regiões que os fascinaram: Lawrence Durrell (1912-1990), britânico nascido na Índia, poeta, romancista e escritor de crônicas de viagem, viveu e trabalhou, voluntariamente expatriado, como professor, assessor ou adido de imprensa em Chipre, Rodes, Corfu, Cairo, Alexandria, para o British Council em Córdova e Belgrado e depois no Languedoc, escrevendo sobre o Mediterrâneo Oriental (*Carrossel Siciliano*, *Chipre – Limões amargos*, *A cela de Próspero*, *As ilhas gregas*, *O Quarteto de Alexandria: Justine, Balthazar, Mountolive, Clea*), mais tarde sobre o sul de França e de novo sobre o Cairo (*O Quinteto de Avignon: Monsieur, Lívia, Constance, Sebastian, Quinx*), prestando culto a uma espécie de multifacetado *deus loci* e aos “espíritos do lugar” que o assombravam – os do antigo mosaico do “mundo da oliveira”, cujos motivos são sobretudo gregos mas também romanos, bizantinos, otomanos, coptas, judaicos.

Ao mesmo tempo, as histórias que mais nos marcam são as que desbravam trilhos individuais onde se abrem à nossa compreensão e empatia motivações, perfis actanciais e comportamentos singulares mas potencialmente universais, por frágil que tal potência de universalidade nos pareça. Inscrevemos na nossa experiência a que nelas se narra ou discute porque, para o dizermos como Terêncio e Montaigne, “tudo o que é humano nos interessa”. Apropriamo-nos, por *transfert*, da experiência de personagens que em nós produzem os seus *efeitos*: um *efeito Antígona*, um *efeito Bovary*, um *efeito*

Karenina. Os percursos em margens e as estadias em retiros ou em mundos especiais, que evocam irresistivelmente os ritos de passagem de Van Gennepe (*separação* → *iniciação* ou *margem* → *regresso*) e as viagens iniciáticas dos românticos como a do jovem Goethe a Itália, são ocasiões para metamorfoses individuais e revelações em que personagens se descobrem outros e de onde saem transformados. Conhecemo-los como grandes temas ficcionais da literatura antes de terem igualmente desaguado no cinema. Destes consideremos apenas três exemplos, um de 1924, outro de 1926, o último de 1938:

Por que sobe Hans Castorp ao Berghof, sanatório internacional acima de Davos, a 1600 metros de altitude, entre as neves eternas e as geleiras dos Alpes suíços? Este “simplório da planície” de 24 anos, recém-formado engenheiro naval, espera iniciar em breve estágio num No Berghof estaleiro. E enquanto espera vai de visita a um primo, convalescente de tísica, para o acompanhar de volta a Hamburgo daí a três semanas. Hans julga-se “de perfeita saúde” e para ele o Berghof será apenas, crê, uma exótica estância de repouso e de passagem. Mas afinal o primo não está curado e tem de ficar ali mais meio ano. “Regressar daqui a três semanas é uma ideia lá de baixo”, da cidade, diz-lhe este; “cá em cima”, no Berghof, as semanas já não são unidades de conta e o tempo mede-se em meses e estações. Assim começa *A montanha mágica* de Thomas Mann (1924, escrito entre 1912 e 1923). Alguém visita com certo objectivo uma *margem*; o objectivo altera-se e a estadia na margem prolonga-se: Hans adoecerá e ficará anos no sanatório das montanhas. Premissa do romance: a saúde não existe; em qualquer lugar de cura adoecerás.

Também o agrimensor de Kafka, como vimos, viajou de muito longe para ocupar um inexistente posto de trabalho na aldeia de *O Castelo*. Mas em Kafka o fluir do tempo é por vezes uma ameaça mortal, gera ansiedade e angústia: a vida, demasiado curta, é uma desigual luta contra ele; será tolerável *perder tempo*? No seu *Kafka*, Walter Benjamin recorda o que o autor põe na boca de um seu avô:

“A vida é extraordinariamente curta. É tal a sua brevidade (...) que não entendo como pode um jovem (...) decidir ir a cavalo até à aldeia vizinha, sem temer (...) que o lapso de uma vida normal (...) seja demasiado breve para tal viagem”.

No sanatório de Mann, pelo contrário, o tempo sobra, distende-se impavidamente: os internamentos eternizam-se e ninguém, apesar do protocolar optimismo médico, garante a cura aos internados. Doença e seu tratamento

são, ali, a própria vida, feita de monótonas rotinas – mas não necessariamente entediadas: p. ex., num quarto vizinho do de Hans, um casal “bárbaro” passa o tempo a fazer amor ruidosamente, o que desinquieta o hóspede recente e o impede de dormir. Mas a longa estadia no Berghof – mundo especial à margem da vida – conduzirá Hans a um revés axial: a meio das 750 páginas do romance, numa noite de Walpurgis, ele decide, em transe, declarar-se à russa de olhos tártaros por quem ali se foi apaixonando – ela regressou há meses ao sanatório devido a um persistente problema de vasos linfáticos. Hans declara-se-lhe mas ouve dela que, no dia seguinte, partirá para o longínquo Daguestão, no Cáucaso, onde a espera o marido, funcionário moscovita.

A inesperada notícia provoca nele uma derrocada interior, tanto mais quanto ela lhe diz que “bem poderiam ter falado mais cedo” e que, usando o tratamento por *tu* que a noite de Walpurgis propicia, o censura: “Foste tímido de mais para te aproximares da mulher a quem agora falas como num sonho.” Cláudia Chauchat – é esse o seu nome – parte, deveras, na tarde seguinte, com um mero relance para o seu devoto apaixonado. A mulher de quem o médico-chefe do Berghof, pintor amador, fez o retrato e a quem chamou “felina” e “bonitinha”, deixa a Hans, de lembrança, a miniatura, em vidro, da radiografia do seu tórax doente, que ele passa a trazer na carteira e venera como uma relíquia. *Chauchat*: nome homófono de *chaud chat*, gato quente. Mas Hans foi por ela atraído devido à sua aparência com um antigo colega de liceu que aos 13 anos o fascinou e de quem ela, aos 30, é a tardia réplica feminina: mesmos olhos de tártaro, mesmos malares salientes. E, para meter conversa com o colega e com a Chauchat, Hans recorre, a mais de dez anos de distância, ao mesmo pretexto: a ambos pede um lápis emprestado. A homossexualidade que recalçou “lá em baixo”, no liceu, ainda inspira a heterossexualidade assumida “cá em cima”, no Berghof.

200 páginas depois a Chauchat volta, fatal, ao sanatório, mas agora como companheira de um majestoso holandês de Java enriquecido como plantador de café; o homem, doente, gagueja e raramente conclui uma frase, mas a sua magnanimidade a todos cativa, incluindo Hans, que se torna seu amigo. O primo de Hans, que entretanto forçou uma partida prematura, também ali regressa, mas para morrer. E o velho holandês acaba suicidando-se, depois de obrigar Hans a confessar-lhe, “entre irmãos”, o seu amor por Cláudia. A russa desaparecerá de novo do Berghof, mas desta vez para não mais regressar ao romance.

No vasto corpo de *A montanha mágica* também se discutem as perigosas políticas “lá de baixo”, a liberdade e o compromisso, o darwinismo e os humanismos, a carbonária e os jesuítas, as religiões e os ateísmos, doutrinas científicas, disciplinas médicas. O romance recai continuamente num fervilhante filosofar de época, ora assumido pelo autor-narrador, ora entregue a personagens. Mas estas empolgadas tertúlias têm um patético desfecho: os seus dois principais antagonistas, o carbonário-pacifista Settembrini e o jesuítico-belicista Naphta, amigos e vizinhos no povoado mais próximo do Berghof, travam-se precipitadamente de razões e enfrentam-se em duelo. No campo de honra, porém, à ordem de ‘fogo!’, o pacifista dispara para o ar e o belicista, chamando-lhe cobarde, aponta a pistola à cabeça e põe termo à vida, diante de um Hans siderado e das demais testemunhas. E um dos filósofos mais recorrentes no mundo especial do sanatório, *dermier salon où l’on cause*, envolve a tentativa de entender o que seja o tempo – a pretexto da natureza especial que ele ali adquire. Logo após a partida da Chauchat para o Daguestão, interroga-se o autor, através de Hans:

“Que é o tempo? Um mistério imaterial e onnipotente. (...) É ele uma função do espaço, ou *vice-versa*? São idênticos? (...) O tempo é activo, tem carácter verbal, ‘traz consigo’. Que traz ele consigo? A transformação. O *Agora* não é o *Então*; o *Aqui* não é o *Ali* – entre ambos há o movimento. Mas, *Então, agora, ali, aqui* circular e fechado sobre si, o movimento pelo qual medimos o tempo é uma transformação a que quase chamamos repouso, imobilidade. O *Então* repete-se no *Agora* e o *Ali* no *Aqui*.” (tr. adapt., J.M.M.).

Desde a apresentação a que chamou «Propósito», situando a acção nos anos que precederam a primeira Grande Guerra, anota Mann, referindo-se logo ali ao tempo, mas na sua relação com a história que vai contar – e deixando, de entrada, uma sugestiva nota sobre a *antiguidade* desta:

“Acontece a [esta] história o que (...) acontece também aos homens, e entre estes (...) aos contadores de histórias: ela é muito mais velha que os seus anos; a sua vetustez não pode ser medida em dias, nem o tempo que sobre ela pesa por revoluções em torno do sol. Numa palavra, não é propriamente ao tempo que esta história deve o seu teor de antiguidade (...)” (tr. adapt., J.M.M.).

Perto do fim do livro, um grande tédio apodera-se dos internados, que ora estudam esperanto e tentam falá-lo à mesa, ora se dedicam a jogos de

salão e a sessões de espiritismo. Ao cabo de anos no Berghof, Hans já não usa relógio, que um dia lhe caiu ao chão e que ele não mandou consertar: só lhe interessa o tempo que a erva demora a crescer e a sucessão das incertas estações “lá de cima”. Mas eis que de súbito estala, “como um trovão”, o que virá a ser a Grande Guerra: Hans, que já não lê jornais e a quem pouco interessa o que se passa “lá em baixo”, nem se teria dado conta do que sucedeu se não fossem os outros, que agora não falam de outra coisa e que, em tumulto, desertam do sanatório. Curados ou moribundos, os tísicos voltam à vida deixada para trás e que de súbito clama por eles, porque, se ainda estão vivos, de alguma serventia serão. Hans não está curado, mas também ele “desce” no magote e parte, num comboio apinhado até aos estribos, para, como bom alemão, ir guerrear. A sua jornada na montanha mágica desemboca num anónimo campo de batalha onde, fugidia silhueta, o entrevemos uma última vez: encharcado pela chuva e enterrando-se na lama, foge de obuses, pisa cadáveres de amigos e tiritita, trôpego e de baioneta em riste, em direcção a trincheiras inimigas. Três mil homens avançam, só lá chegarão dois mil. E Mann conclui assim a sua história:

“Adeus! Agora sim, vais viver ou morrer! Tens poucas hipóteses. Este baile macabro para onde te deixaste arrastar durará ainda alguns anos criminosos e não queremos apostar muito na possibilidade de escapares. Para falar com franqueza, não sentimos grandes escrúpulos ao deixar sem resposta esta questão” (tr. adapt., J.M.M.).

A *montanha mágica* foi adaptado ao cinema por Hans Geissendorf (1982).

Há, porém, outras viagens, desvios e derivas que começam por ser abruptas “quedas em si” antes de se tornarem “físicas”. Veja-se a de Kees Poppinga em *O homem que via passar os comboios*, de Georges Simenon (1938): uma

No botequim de Groningue noite ele descobre o seu patrão, respeitável abastecedor de navios, embriagado num sórdido botequim de Groningue que normalmente não frequentaria; ouve-o e percebe que, fraudulentamente, o homem levou a firma à falência e se prepara para simular um suicídio e para desaparecer com o que conseguir levar. Poppinga fica, de súbito, sem emprego e sem futuro: aquela conversa fracturou o seu tempo num *antes* e num *depois*. Na manhã seguinte, para espanto da esposa, não se levanta da cama: a sua vida, até ali feita de ingénuas certezas e de prudentes renúncias, desabou e nada voltará, para ele, a ser como era. Sai

de casa, virando costas a mulher e filhos, para Amesterdão, numa nova vida marginal onde anula os valores que o regiam; mas nessa vida assedia e mata uma dançarina, amante do patrão, que o desprezou e se riu dele. Torna-se num fugitivo de quem os jornais falam. Preso em Paris quase por acaso, fecha-se num total mutismo. Dado como louco e internado num asilo da sua cidade natal, pede um caderno para escrever *a verdade sobre o caso Popinga*. Mas o caderno ficará em branco. Premissa da novela: se não sabes viver livre, não te desamarres do que te sustém.

Reavaliemos o contado: rodeado de tísicos que recaem e vão morrendo, Hans deixa-se cativar pela Chauchat, com quem de início não simpatizara porque ela batia com a porta ao entrar no refeitório do Berghof. O agrimensor K. rouba Frieda a Klamm para impor a este um improvável encontro “entre homens” que clarifique o seu destino. Popinga mata a amante do patrão na primeira visita que lhe faz porque ela se ri dele e do seu desejo de dormir com ela, e assim sela o seu destino. Eis três histórias, vividas em margens, sobre devir outro, sobre sexo e morte. Margens, desvios e derivas espaciais, mas também do tempo: o romanesco usa-os – sanatório, aldeia longínqua, fuga – para se distanciar de percursos e cronologias correntes e criar bolhas espacio-temporais onde a lógica e a motivação dos comportamentos mudam e adquirem alteridade e autonomia, onde as personagens descobrem os duplos que em si dormiam ou hibernavam.

A facialização dos lugares ficcionais

CADA HISTÓRIA REQUER E INSTALA o mundo especial onde se passa: Elsinore de *Hamlet*; Berghof de *A montanha mágica*; Alexandria de Durrell; aldeia de *O Castelo*; Manderley de *Rebecca*; cidade flutuante de Verne; *village* e mansão de *Eyes Wide Shut*; castelo de *Barry Lyndon*; nave Discovery de 2001; estação orbital de *Solaris*; hotel de *Marienbad* ou de *The Shinning*; “zona” de *Stalker*; Los Angeles distópica de *Blade Runner*; Bramford de *Rosemary’s Baby*; Hogwarts de *Harry Potter*; rua e *saloon* do Western. E, na ficção escrita ou filmada, muitos lugares tornam-se mágicos: não há *Avalon* sem brumas nem *Hobbit* sem verde Shire. Lugares e objectos ganham nela uma segunda natureza: *facializam-se* (como disseram Deleuze e Guattari e Eisenstein sugerira a propósito da chaleira fumegante de Dickens), adquirem rosto próprio (v., *infra*, os dois textos sobre *Facialidades*). Se a ficção atravessa diferentes territórios, selecciona neles a colecção de espaços

especiais requeridos pela acção: sucessivas paragens fluviais de *Apocalypse Now*; sequência de cidades de *Até ao fim do mundo*; paisagens do Oeste de *Stagecoach*; não-lugares hopperianos de *Paris, Texas*. Muitas vezes, meios de transporte foram lugares cruciais para o drama: restaurante ou *wagon-lit* de comboio, cabine de avião, interior de navio, caravana, *roulotte*, camião. Não haveria *Viagens com o Charley* sem Rocinante, nem *About Schmidt* sem auto-caravana, nem *Revolta na Bounty* ou *E la nave va* sem os navios, nem *Stagecoach* sem diligência, nem *Un soir un train* sem comboio, nem *Easy Rider* sem as Harley Davidsons, nem *20 mil léguas submarinas* sem Nautilus.

Cada filme, cada romance, atmosferiza o seu mundo especial, cria o “espírito do lugar” ou dos objectos, refigura-os. Não se trata necessariamente de captar a monumentalidade do pró-fílmico existente: dada a sua grandeza, foi difícil, antes da película de 70 mm e do *Todd-Ao*, trazer para o cinema, por exemplo, o Grand Canyon ou as cataratas do Niagara. Trata-se, sim, de lidar com o mundo especial da história e seus lugares de modo que eles se tornem para-personagens indispensáveis ao que é contado – presenças identitárias fortes e reconhecíveis: um jardim *zen*, um *bonsai*, pode ser pequeno; mas num filme pode tornar-se num enorme actante. E muitas vezes a facialização de espaços dependeu de convenções de género: o filme de terror e o de *suspense* especializaram-se na criação de lugares ameaçadores: em tal bosque, em tal beco, naquela casa assombrada, só pode passar-se algo de *mau* – eles são figurados para catalizar medos infantis. Ou, como em *Repulsion*, um apartamento, seus móveis e objectos exprimem o delírio da protagonista. Mas a facialização de lugares e objectos não requer o patético de quaisquer géneros literários, do filme de terror ou de *suspense*: é-lhe anterior, pré-existe em potência nesses lugares e objectos, entendidos, no caso do cinema, como materiais pró-fílmicos naturais ou como artefactos disponíveis para assumirem uma segunda natureza.

No *Hotel Savoy* De entre as histórias que vivem dos lugares *que inventam*, tome-se *Hotel Savoy* (1924), curta novela de Joseph Roth (1894-1939), com a sua infundável galeria de “monstros simpáticos”: o hotel é um aparentemente respeitável edifício de sete pisos cuja metade de baixo aloja espaçosamente ricos comerciantes e industriais de passagem e cujos andares de cima são ocupados por pobres-diabos que mal têm com que pagar os quartos-tugúrios onde se eternizam – artistas de variedades, refugiados, párias, diletantes crónicos, micro-agiotas. Com o seu salão de chá e conhaque, o seu clube onde dançam coristas nuas, o seu brasão de ouro na porta

e o seu porteiro fardado, o seu ascensorista-penhorista e um saguão favorável a suicidas, é um “mundo”, ou a metáfora de um mundo resultante da perigosa paz de Versalhes e que, entre fumos e estrondos de revolução – grevistas já defrontam militares na capital – começa confusamente a caminhar para o nazismo. O hotel é, assim, um microcosmo que miniaturiza um macrocosmo, uma margem como a aldeia de *O Castelo* ou o Berghof da *Montanha mágica*, que propicia longas estadias – como a de Gabriel, o narrador, que, inicialmente de passagem, ali fica a viver. E também nele aluga quarto, por cima de Gabriel, a jovem Stasia, dançarina (outra Chauchat; há igualmente uma tártara, Anastasia, no *The British Agent* de Maugham), que esconde um proibido fogareiro a álcool para nele fazer chá e que espera ir viver para Paris. O narrador apaixonou-se vagamente por ela, mas nunca tal amor se tornará físico. Stasia acabará por se ligar a um primo dele, que de início desprezava e que, para melhor lhe fazer a corte, também se mudou para o hotel.

Simbolicamente, no fim da novela de Roth o Savoy arde e no incêndio perece parte dos seus hóspedes miseráveis. Mas, antes, instala-se nele um financeiro emigrado e enriquecido na América, Bloomfield, filho de um falecido Jechiel Blumenfeld local, que toda a gente vem visitar para lhe propor negócios e para lhe pedir empréstimos; mas o grande mecenas partirá à sucapa, no tumulto que talvez tenha provocado o mortífero incêndio, deixando à cidade uma nova sala de cinema e uma fabriqueta de brinquedos – investimentos perdulários com que parece tentar reconciliar-se com um passado a que está a virar costas: nenhum negócio ali o interessa; ele só voltou à cidade, uma última vez, para visitar a campa do pai. Quanto a Gabriel, foi três anos prisioneiro de guerra na Sibéria e depois “operário, trabalhador rural, guarda-nocturno, bagageiro e ajudante de padeiro”; mas na escola teve luzes de grego e latim e aprendeu quem foram Cristovão Colombo e Alexandre da Macedónia, o que o tornou num “homem culto”. Também ele espera viajar para Ocidente, mas chega ao Savoy apenas com a roupa que traz no corpo – um tio cede-lhe um fato que o torna apresentável. Quando pensa na sua vida, vê “o soldado, o assassino, o quase assassinado, o ressuscitado, o prisioneiro, o vagabundo”. No fim, porque Bloomfield o contratou como secretário e lhe pagou bom dinheiro, talvez possa finalmente concretizar o sonho de ir conhecer Paris – a Paris para onde gostaria de ter ido com Stasia e onde o próprio Roth veio a morrer, aos 44 anos, no ano em que estalou a Segunda Guerra. Mas o sonho que anima o protagonista não é parisiense: nas últimas linhas da novela, partindo com

um conhecido num comboio de emigrantes da Eslavónia, ouvi-o dizer: “Quando eu chegar a Nova York, a casa do meu tio...”, e lembra-se de um amigo que também passava o tempo a suspirar pela América. Quase 40 anos depois, Elia Kazan veio, por seu turno, recordar que a terra prometida dos centro e leste-europeus foi durante décadas a que ficava à sombra da estátua da Liberdade.

Hotel Savoy bem poderia ter sido filmado pelo Fellini de *Roma*, *Amarcord* e *La nave va*, se a este alguma vez tivessem interessado os esfarrapados migrantes e os pequeno-burgueses da *mitteleuropa* pós-prussiana dos anos 20, ou a *exilliteratur* posterior a 1933, a dos intelectuais em fuga da novos plenos poderes de Hitler. Mas Fellini, romano de Rimini nascido em 1920, cresceu e chegou ao cinema na Itália de Mussolini e tinha outro mundo com que se ocupar – o seu. Os escritos de Roth, que os nazis teriam gostado de queimar e talvez tenham queimado, deram origem, sobretudo a partir dos anos 60, a pelo menos 16 filmes e adaptações televisivas na Alemanha e na Áustria – *et pour cause* – incluindo *A rebelião*, de Michael Haneke (1993), a maioria dos quais pouco é hoje recordada (a primeira adaptação fora americana, dos anos 30). Também o italiano Ermanno Olmi dele adaptou *A lenda do bebedor sagrado* (1988).

Certo é que a simples descrição de um lugar e de um ponto de vista sobre ele pode sugerir ou oferecer, por vezes, a ideia para um livro ou para um filme. Deixemos o *Savoy* de Roth e pensemos na *Roma dos telhados* tal como se vê do terraço de *Palomar*, de Italo Calvino (1983). A cidade que Palomar dali observa nada tem em comum com a das ruas, praças e calçadas lá de baixo: é a dos pardais, dos pombos invasores e dos estorninhos migrantes. Vista dali, diz o autor, não se imagina que Roma tenha chão e subsolos. E, em tempo de câmaras montadas em drones teleguiados, apetece pensar que é possível filmá-la directamente, sem ter de a construir em estúdio e sem recurso a imagens geradas em computador. Descreve-a assim Calvino:

“A forma verdadeira da cidade está nestes altos e baixos de tectos, telhas velhas e novas, redondas e chatas, chaminés finas ou grossas, alpendres de palha ou telheiros de lusalite ondulada, parapeitos, balaustradas, pilares, suportes que sustentam vasos, reservatórios de água feitos de chapa, sotãos, clarabóias de vidro, e sobre tudo isto a floresta das antenas de televisão, direitas ou tortas, cromadas ou ferrugentas, (...) todas magras como esqueletos e inquietantes como totens. (...) Terraços proletários enfrentam-se uns aos outros com os seus

estendais de roupa e tomates plantados em alguidares de zinco; terraços de luxo, com trepadeiras agarradas a armações de madeira, móveis de ferro forjado pintados de branco, toldos de enrolar; torres de campanários em forma de campânula; frontões de edifícios públicos de frente e de perfil; casas de luxo em terraços e sobreterraços; andares sobre-elevados, abusivos e impunes; andaimes metálicos de obras em curso ou interrompidas; janelões com cortinas e janelinhas de casa de banho; (...) casas de elevadores; torres de janelas geminadas ou triboladas; pináculos com Nossas Senhoras; estátuas de cavalos e quadrigas; mansões decadentes e tugúrios, alguns recuperados para *garçonnières*; e cúpulas que se arredondam sobre o céu em todas as direcções e distâncias (...). ”

Deste universo pró-fílmico far-se-ia decerto um curto documentário sobre a “Roma dos telhados”. Mas se a ideia é injectar nesses cimos uma história, então será preciso animá-los, dar vida e luz doméstica aos seus terraços, marquises e *penthouses*, inventar para eles habitantes com as suas rotinas e enredos, talvez recordando o Jeff e a Lisa da *Janela indiscreta* de Hitchcock ou inventando um(a) protagonista tão *voyeur* como o Tomek que, em *Uma breve história de amor* de Kieslowski, espreita dissimuladamente a vizinha. E talvez seja preciso criar cenas em que o(a) protagonista desce ao mercado ou ao café, para que a história não se confine aos cimos e respire, cá em baixo, outra cidade. Nesse caso as *répérages* anteciparão com precisão que mercado ou café frequenta ele(a), porque também esses espaços serão relevantes para-personagens.

Livros sócias e diegesis no *Quarteto de Durrell*

NOUTRA ESCALA mais vasta, imperdoável seria não atentar com maior detalhe, a propósito da centralidade dos lugares nas narrativas, no moderno-clássico *Quarteto de Alexandria* de Lawrence Durrell, obra única mas composta por quatro livros distintos (*Justine*, 1957, *Balthazar*, 1958, *Mountolive*, 1958 e *Clea*, 1960). Sobre a centralidade da cidade e do seu “velho poeta” (Constantine P. Cavafy, grego alexandrino) no que ali é contado, centralidade incansavelmente reiterada ao longo de toda a obra, escreve Durrell desde as primeiras páginas de *Justine*:

“...Nenhum de nós é responsável pelo que se passou. A cidade é que deve ser julgada, embora sobre nós, seus filhos, recaia a punição. Mas, em suma, que é esta nossa cidade? O que se agita sob o nome de Alexandria? Num

relance, os olhos proporcionam-me a imagem de milhares de ruas poeirentas. Moscas e mendigos são os donos da cidade, juntamente com aqueles que se deliciam em vidas intermédias. Cinco raças, cinco línguas, uma dúzia de credos; cinco esquadras reflectindo os seus perfis nas águas oleosas do porto. (...) Coexistem ali mais de cinco sexos e só as subtilezas linguísticas do grego demótico nos revelam as suas *nuanças* diferenciais. O capital sexual que ali se esbanja em oferta excessiva surpreende pela variedade e profusão. E contudo Alexandria não é um lugar de prazer: ali, os amantes simbólicos do mundo grego cedem lugar a algo subtilmente mais andrógino e introvertido. O Oriente não desfruta da doce anarquia carnal porque está para além do corpo.” (tr. adapt., JMM).

A nostalgia por esta cidade que há muito deixou de existir – nenhum visitante reconheceria hoje, nela, a Alexandria de Durrell nem a de Cavafy – marca os quatro livros, multiplicada por recorrentes apontamentos paisagísticos que sublinham a infinita variabilidade do seu *etos* e a transformam uma entidade determinadora de destinos individuais, como um *deus loci* que a tudo e todos impõe os multitudinários *espíritos do lugar*. Logo a abrir o primeiro livro, diz o narrador que, para poder escrever, se *retirou* para uma ilha próxima – e a narrativa arranca, assim, em situação de exílio voluntário numa *margem*:

*Retiro e
anamnese*

“Retirei-me para esta ilha (...). Não sei porque agora, ao escrever, penso nela como num *retiro*. Os seus habitantes dizem, brincando, que só um convalescente pensaria em procurar este lugar. Bem, para condescender, admitamos que sou alguém que procura curar-se... (...) Insensivelmente, na senda da memória, regresso à cidade onde as nossas vidas se entrecruzaram e se desfizeram, à cidade que se serviu de nós como sua flora – embaraçando-nos nos seus conflitos próprios e deixando-nos acreditar que a trama das nossas paixões nos pertencia. (...) Tive de vir para aqui para reconstituir (...) a cidade na minha memória – esta melancólica província que o *velho* [Cavafy] dizia cheia das ruínas negras da sua vida.”

O *Quarteto* de Durrell, grande ensaio ficcional “sobre o amor moderno”, apresenta-se assim, desde as suas primeiras linhas, como um vasto exercício de anamnese marcado pela melancolia, onde situações e acontecimentos se vão sucedendo mais por associação livre e em a-cronia do que respeitando qualquer sucessividade diegética. O narrador reorganiza as memórias da sua vida de escritor pobre na cidade e do seu convívio com personagens idiosincráticas e com mulheres com quem ali se relacionou, evocando um mundo

irreversivelmente revoluto – um passado que insiste, com os seus mortos e fantasmas, em impor-se ao presente.

O autor expôs, na breve nota introdutória a *Balthazar*, os seus “objectivos formais”, que consistiam em escrever três novelas *sósias* umas das outras e mais outra que funcionasse como *sequela* e *continuação* das três primeiras:

“Estou a tentar construir um romance a quatro dimensões, inspirado nos princípios da relatividade [de Einstein]. Três partes de espaço e uma de tempo são a receita deste *continuum*. (...) As três primeiras partes desenvolvem-se espacialmente (por isso as designo por *sósias* e não por *sequelas*) – e o seu tempo é o mesmo tempo estável, não se encadeiam numa série temporal. Só a última prolonga o tempo e propõe uma *continuação*. (...) Não é o método de Proust nem de Joyce, que em meu entender ilustram mais a *duração* de Bergson do que o *espaço-tempo* [de Einstein]”.

Hoje, independentemente da inspiradora mas datada referência a Einstein e da tentativa de distanciamento em relação a Proust e Joyce, acertadamente tidos por bergsonianos, diríamos que os três primeiros livros do *Quarteto* se ocupam da mesma realidade sincrónica a partir de diferentes pontos de vista, produzindo algo comparável ao que no cinema designamos por *efeito Rashomon*, e que o quarto avança diacronicamente, fazendo progredir a diegese até uma Alexandria mergulhada na Segunda Guerra e à ressaca local do conflito.

A personagem que dá título ao livro inicial, *Justine*, alude do seguinte modo à estratégia de escrita dos três primeiros, observando-se a si mesma nos grandes espelhos múltiplos de uma modista e falando com o narrador:

“– Olha! Cinco imagens diferentes da mesma pessoa. Se eu fosse escritor tentaria descrever uma personagem assim, através de uma espécie de visão prismática. Porque será que não conseguimos ver mais de um perfil de uma só vez?”

*Visão
prismática*

E nas primeiras páginas de *Balthazar* outra personagem glosa, noutros termos, esse programa, sugerindo o tipo de variabilidade que só se obtém por paralaxe:

“Nós vivemos (...) vidas enraizadas em selecções de ficções. E a nossa perspectiva da realidade é condicionada pelo nosso posicionamento espacio-temporal, não

pela nossa personalidade. Assim, cada interpretação da realidade baseia-se numa posição única. Dois passos para leste ou para oeste e o quadro muda inteiramente.”

Noutra curta nota introdutória (ao último livro, *Clea*), Durrell insiste em que a sua tetralogia forma um único corpo homogéneo e como tal deve ser lida. E acrescenta, sobre o leque de futuríveis que incluiu nos seus breves apêndices finais:

“Entre os apêndices a esta [quarta] novela esbocei um certo número de possíveis maneiras de continuar a tratar as personagens e situações do *Quarteto* em diversos enquadramentos – mas apenas para sugerir que, mesmo no caso de as séries se sucederem indefinidamente, o resultado nunca seria um *roman fleuve* (expansão folhetinesca da sua matéria), pois permaneceriam integrados no seu mesmo contexto. Se o eixo do *Quarteto* foi bem lançado, será sempre possível esboçar ramais em mais direcções, sem perder o rigor e a coerência do todo”.

Finalmente, sobre a mudança de postura do narrador (ficcional, não coincidente com o autor), explicara-se Durrell, também na nota introdutória a *Balthazar*, sublinhando a querela interna, nele, entre sujeito e objecto:

“A relação sujeito-objecto é tão essencial à relatividade, que tentei conduzir o romance simultaneamente na forma subjectiva e objectiva. A terceira parte, *Mountolive*, é uma novela estritamente naturalista, onde o narrador de *Justine* e *Balthazar* se torna num objecto, isto é, numa personagem”.

Dito de outro modo: o narrador de *Justine* e *Balthazar* é autodiegético (conta na primeira pessoa sendo ao mesmo tempo personagem); o de *Mountolive* é heterodiegético (conta na terceira pessoa, como observador exterior, tratando o narrador dos dois primeiros livros como apenas mais uma das personagens observadas); o de *Clea* regressa à posição do narrador dos dois primeiros.

Curiosamente o *Quarteto*, solidamente ancorado na Alexandria quase-real de entre-duas-guerras, nunca suscitou, como um todo, o interesse do cinema. Apenas foi feita uma adaptação livre de *Justine* assinada por George Cukor (1969), com Anouk Aimée na protagonista; mas essa adaptação transformou a novela, ignorando as três outras, num *thriller* de amor-&-espionagem recheado de tráfico de armas e só remotamente durrelliano (o realizador inicial do filme foi Joseph Strick, substituído por Cukor já em fase adiantada da produção).

A complexidade do conjunto do *Quarteto*, os seus múltiplos e sobrepostos registos, atmosferas e enfoques, o grande número de personagens e de micro-acontecimentos narrados, terão dificultado a sua abordagem fílmica: seria preciso, para adaptar a obra no seu todo, reduzir e simplificar; sempre foi difícil pôr em *script* mil páginas de romance, obrigando a suprimir personagens e parte dos enredos. Mas tais dificuldades nunca impediram as adaptações cinematográficas do *Guerra e Paz* de Tolstoi. Abdicando da totalidade do *Quarteto*, o cinema perdeu a oportunidade de se confrontar com um monumento literário incontornável, feito nos meados tardios do séc. XX, e que se tornou em objecto de culto para sucessivas gerações de leitores – um empreendimento que até foi contemporâneo da primeira geração de cineastas da *nouvelle vague* e do cinema moderno europeu.

A escrita dos filmes

UM ESCRITOR COMEÇA POR SER um leitor compulsivo: antes de adquirir um estilo próprio, um jovem escritor é influenciado pelo do autor ou autores que prefere. O mesmo se passa com quem escreve para cinema: um guionista aprende a sê-lo vendo filmes e lendo os *scripts* para eles escritos. E quando vê filmes e lê *scripts* não o faz na posição de mero espectador ou leitor: *estuda-os* solitariamente e discute-os com outros. Os primeiros autores da *nouvelle vague* francesa aprenderam como se faziam filmes, nos anos 50 do século XX, vendo-os na cinemateca, discutindo-os em tertúlia com Henri Langlois e escrevendo sobre eles. Nos E.U.A., entre os anos 30 e 50, as escolas eram os escritórios dos estúdios propriamente ditos: a formação de guionistas fazia-se em exercício, transmitindo-se aos neófitos um saber corporativo. Foi ali que o *script* para cinema, depois para televisão, adquiriu os seus formatos próprios, obedecendo a convenções editoriais e a paginações específicas, padronizadas e partilhadas pela gente do ofício, concebido de modo a que, em média, cada página correspondesse a um minuto de filme.

Os textos mais próximos do *script* cinematográfico são as peças de teatro escritas para serem encenadas. Mas no teatro escrito a descrição da acção e dos adereços de cena raramente está presente: a acção e a composição da cena são tradicionalmente deixadas ao encenador. No *script* de um filme, pelo contrário, diálogos e descrição da acção sucedem-se, com alinhamentos gráficos distintos, de cena em cena: o *script* antecipa mais a realização do que a peça de teatro escrita antecipa a

*Teatro visto,
teatro lido*

encenação, mesmo se o realizador decide, ao filmar, afastar-se da acção nele proposta. Ora, desde os trágicos gregos gerou-se, no teatro, a tradição de conservar as peças escritas: já o Aristóteles da *Poética* afirmou que a leitura de uma peça é uma forma bastante de a conhecer, independentemente de a vermos, ou não, em cena. Essa tradição deu depois lugar, com a tipografia, à edição de teatro em livro. Mas essa tradição não foi herdada pelo cinema: um *script* ainda hoje não é comumente entendido como obra literária autónoma do filme para que foi escrito. A edição de *scripts* vem do cinema “moderno” europeu – primeiro em revistas especializadas, depois em livro. Hoje proliferam *scripts* na *internet* – muitas vezes não os originais, mas os reescritos a partir do filme acabado.

Por vezes, um *script* inclui, para além da descrição da acção, indicações precisas sobre o que deve ver-se no ecrã e o modo de o conseguir, sobre movimentos de câmara ou outras sugestões técnicas. Leia-se o início do de *Apocalypse Now*, de John Milius e Francis Ford Coppola, com narração (*voice over* do protagonista) escrita por Michael Herr; o exemplo deve bastar para que quem o lê entenda a diferença entre o *script* cinematográfico e a peça escrita para teatro:

“FADE IN:

EXTERIOR, DIA – SIMPLES IMAGENS DE ÁRVORES

VEMOS coqueiros semi-distorcidos como num sonho. Aqui e ali surgem colunas de fumo colorido movendo-se no ENQUADRAMENTO, amarelas, depois violetas.

MÚSICA começa baixo, sugerindo 1968-69. Talvez “The End” pelos Doors.

Agora NO ENQUADRAMENTO MOVEM-SE helicópteros, formas agrestes que parecem planar ao acaso. Um deles, fantasmático e em GRANDE PLANO, flutua sobre as árvores e subitamente, sem aviso, elas INCENDEIAM-SE no vermelho alaranjado das chamas do napalm.

A CÂMARA MOVE-SE AO LONGO das árvores que ardem enquanto os helicópteros-fantasmas vão e vêm no fumo.

DISSOLVE PARA:

INTERIOR, DIA – HOTEL, SAIGÃO

GRANDE PLANO invertido do rosto hirsuto de um homem jovem. É WILLARD, capitão do exército. Ele ABRE OS OLHOS... O seu olhar é intenso e vago. A CÂMARA MOVE-SE em torno dele, que fixa a ventoinha rotativa no tecto do quarto.

EXTERIOR, DIA – IMAGENS DOS HELICÓPTEROS

Eles continuam a voar devagar e pacificamente sobre a selva que arde. Os fumos coloridos vão e vêm. Morrison continua a cantar “The End”.

INTERIOR, DIA – HOTEL, SAIGÃO

A CÂMARA MOVE-SE lentamente no quarto... VEMOS WILLARD. Ele vai à janela para espreitar, através dos estores, a movimentada rua de Saigão.

WILLARD (V. O.)

Saigão... merda. Ainda estou em Saigão. Cada vez que acordo penso que estou de volta à selva.

Regressa à cama, deita-se. Tem a barba por fazer, está exausto, parece bêbado. VEMOS garrafas de álcool, fotografias e documentos desarrumados sobre a mesa.

WILLARD (V. O.)

Quando fui a casa de licença ainda foi pior. Acordava sem saber onde estava. Quase não disse uma palavra à minha mulher até ter dito sim ao seu pedido de divórcio. Aqui, só queria estar lá. Lá... só pensava em voltar para a selva.

Estou aqui há uma semana. À espera de uma missão. E a amolecer. A cada minuto neste quarto fico mais fraco. (...) De cada vez que olho à minha volta, estas paredes apertam-me mais e mais.

Ele está agora de pé, nu, num transe qualquer, bebendo e treinando artes marciais até que cai, desamparado, no chão.”

Dois andaimes pedagógicos

NO CASO DO CINEMA, a partir do momento em que o ensino especializado passou a ocupar-se das narratividades e das narrativas fílmicas, adoptaram-se sobretudo duas abordagens pedagógicas. A primeira, próxima da análise de filmes, tratava de saber como, ao longo da sua história, o cinema “contou mostrando”. E a distinção mais funcional era a que se fez durante décadas entre o cinema “clássico”, estabilizado pelo *studio system* norte-americano, e o “moderno”, nascido da *nouvelle vague* francesa e do pós-neorealismo italiano, e que se estendeu a toda a Europa e, em parte, ao cinema independente da *New Hollywood*. A segunda, que respondia ao *How to...* da escrita propriamente dita, referia-se ao *corpus* dos manuais de dramaturgia e de *screenwriting* e ocupava-se da arquitectura interna dos *scripts*, da sua estrutura e funções narrativas: *deve* um *script* dividir-se em *actos* ou em *partes*?

Quanto(a)s? Por quê? Existem *modelos* narrativos? O que é o *arco* da personagem? O que é um *princípio*, um *meio*, um *fim*?

A análise de filmes consiste em observar a grelha de construção de uma obra desde o seu conjunto até ao *plano*, entendido como unidade fílmica elementar: parte-se do todo para analisar a composição de cada parte, refazendo decrescentemente o caminho até ao *plano*. Sucessivos visionamentos do filme permitem recuar do corpo compósito da obra a cada um dos seus actos ou partes, sequências ou cenas e finalmente até à montagem plano-a-plano, atentando aos enquadramentos, mudanças de ponto de vista, eventuais *raccords* e durações de cada elemento – “lendo” o eixo sintagmático, horizontal, das relações de sentido entre as unidades da cadeia montada de imagens e sons, presentes umas às outras em sucessão, e o eixo paradigmático, vertical, dos significados relacionáveis e comutáveis uns com os outros (se quisermos importar para a descrição do filme o vocabulário da linguística estruturalista dos anos 60 e início dos 70). Isto significa mostrar a *découpage* do filme, palavra francesa que não tem tradução suficientemente lata em português, mas que no vocabulário técnico do cinema pode designar a *planificação* do *script* (o seu detalhe técnico plano a plano). Eis como Jean Mitry definia *découpage* no seu *Dictionnaire du Cinéma* (1963):

Découpage
– *planificação*

“*Découpage* – Construção definitiva do guião. Estabelecida a lógica dramática, cada cena é dividida em planos sucessivos segundo as necessidades da expressão e do movimento. A cada plano é dado um número e são-lhe referidas todas as indicações úteis: representação, movimentação dos actores e da câmara (no caso de tomada de vistas móvel), ângulo, qualidade e profundidade do plano, iluminação, etc. Para cada sequência (cena passada no mesmo lugar ou *décor*), descrição minuciosa do *décor*, mobiliário e acessórios, da roupa a usar, preparando a filmagem”.

Muitas vezes, porém, o *script* planificado ou “*découpado*” é apenas o *script* literário a que o realizador acrescentou anotações técnicas, esquemas ou esboços só por ele entendíveis. Noutros casos, de que Hitchcock é o mais clássico exemplo, a *découpage* gera um *story board* que antecipa, desenhado, o que o filme (ou uma sequência, ou cena) vai ser: o *story board* de *The Birds* mostrava com clareza, próximo da banda desenhada e plano-a-plano, o que o filme ia ser. Mas a *nouvelle vague* e o moderno cinema europeu, concretizando a *politique des auteurs*, tornaram a *découpage* e a planificação num exercício amiúde oral e semi-improvisado nas filmagens: Godard ou

Antonioni partiam de uma *découpage* sumária e tomavam as suas decisões no *plateau*, explicando plano a plano o que pretendiam à equipa de imagem (caso do segundo) ou por vezes nem isso fazendo (caso do primeiro). Mas a análise de filmes como aqui descrita – a compreensão da sua *découpage* e a sua leitura plano a plano – é o único procedimento pedagógico que permite entender, em concreto e na prática, como Ford, Hitchcock, Ozu, Godard, Antonioni, Bergman, muitos outros, pensaram e fizeram o seu cinema.

Quanto à segunda abordagem pedagógica, relativa à estrutura narrativa (geralmente invisível) do *script*, tinha o seu remoto precursor no neo-aristotelismo de Lodovico Castelvetro (1570) (2) e no *saber fazer* herdado da dramaturgia. Um certo *corpus* de obras de referência era incontornável nesta abordagem, na maioria americanas, em menor número europeias. Sem pretensão de exaustividade, invoco aqui os escritos de Lajos Egri (vindos de 1946 e do teatro, actualizados em 1960) em *The Art of Dramatic Writing*; Eugene Vale em *Screen and Television Writing*, (edição revista, 1998); Richard Blum em *Television and Screenwriting* (4.ª edição, 2001); Tom Stempel em *Framework* (1988); Irwin Blacker em *The Elements of Screenwriting* (1986); Jon Franklyn em *Writing for Story* (1986). A esta bibliografia iam-se acrescentando *Alternative Scriptwriting*, de Ken Dancyger e Jeff Rush (2007), ou *Me and You and Memento and Fargo*, de J. J. Murphy (2007). E a este grupo juntavam-se Michel Chion com *Écrire un scénario* (1985), Benoît Peeters com a colectânea *Autour du scénario* (1986), Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer com *Exercice du Scénario* (1990), Pierre Jenn com *Techniques du scénario* (1991). Fora do âmbito dos estudos em cinema, mas relevantes para o conhecimento das morfologias e estruturas dramáticas, ficavam obras como *The Theory and Analysis of Drama* (Manfred Pfister, *Das Drama*, 1977). Mas mais conhecidos dos alunos eram o *Screenplay* (1979) e os posteriores manuais de Sydney Field, que tentou consagrar como ‘paradigma’ da longa-metragem ficcional uma estrutura em três actos animada por *turning points* (ou *plot points*): a sequência *set up* → *confrontation* → *resolution* (3); o *Story* (1997) de Robert McKee, paladino do *archplot* clássico ancorado num *inciting incident*; ou *The Writer’s Journey* (1992), de Christopher Vogler, que adaptava *The Hero with a Thousand Faces* (1949), de Joseph Campbell, por sua vez a adaptação, às narrativas, dos *Ritos de passagem* (1909) de Van Gennep. Apesar de, na sua espartilhada diversidade, se dar a ler como uma espécie de escolástica do *screenwriting*, este *corpus* não perdeu interesse: sem o conhecermos, não perceberemos como foi o cinema narrativo lidando com

*Estrutura
interna
do script*

a estrutura e a organização interna das histórias que conta – ele constitui um pequeno bosque em que qualquer pedagogia especializada precisa, temporariamente, de se internar.

Há 20 anos, em *Por quê tantas histórias – o lugar do ficcional na aventura humana* (escrito na segunda metade dos anos 90 mas só editado em 2001), assumi que se justificava avaliar os núcleos de experiência e as explícitas normatividades que transpiravam desta bibliografia. Tive, então, boas razões

20 anos
depois

para o fazer: nos anos 80 não existia em Portugal qualquer ensino aplicado de escrita para cinema e, para o criar e instalar, era preciso alicerçá-lo numa *literature review* e num *estado da arte* que permitisse a constituição de um *corpus* reflexivo que era, como disse, sobretudo americano. Mas a escola que dava os primeiros passos neste ensino – a Escola de Cinema do Conservatório Nacional, depois Departamento de Cinema da ESTC – nascera (em 1973) da geração do *novo cinema* português, sendo seus anjos tutelares o *cinema de autor* da *nouvelle vague* francesa e o *cinema moderno* europeu, que deliberadamente não produziram reflexão própria e consistente sobre as narratividades cinematográficas. Havia, sim, uma voluntária *incultura* (que se dava a ler como *contra-cultura* ou como *cultura selvagem*, meramente assente no desprezo por quaisquer cânones) sobre esse *corpus*, embora nos *mentideros* de bastidor se acusasse o cinema português de ser sobretudo vítima da sua “incapacidade para contar histórias”. Estabilizar um tal *corpus* e manter com ele uma relação crítica pareceu-me então indispensável para instalar uma pedagogia, embora empreendendo um exercício que, por dar atenção a americanos herdeiros do *studio system*, era, na época, “politicamente incorrecto”.

À margem dessa incultura deliberada, em grande parte promovida pelo meio profissional, tinha-se entretanto imposto, no ensino universitário, a herança estruturalista, sobretudo francófona, que, especialmente ao longo dos anos 70, abordara a semiologia e a semiótica da imagem a partir da linguística, afastando-se de uma pedagogia aplicada e privilegiando abordagens teóricas inspiradas pelo *linguistic turn* para-filosófico dos estudos em comunicação. Esta abordagem, que olhava para o cinema como mais uma “linguagem”, contribuiu, a seu modo, para o codificar e gramaticalizar, mas tratou os filmes como cadáveres destinados a serem dissecados em aulas da nova anatomia: estudava-se a sua retórica e significância, mas não os modos de os fazer. Semiologia e semiótica, no seu forte pendor teórico, ajudavam a compreender mas não a estruturar, em concreto, histórias e filmes.

Mais tarde, em *Culturas narrativas dominantes – o caso do cinema* (2009), propus uma abordagem não doutrinária e a-normativa dos ensinamentos dos “manuais” de escrita para cinema, entendendo as estruturas narrativas neles propostas como *jogos*; dediquei-me, ali, a analisar ludicamente o que designei por *Big Game Closed Plot* (o grande jogo do enredo fechado) – apenas um dos planaltos da vasta paisagem marcada pela diversidade de aberturas a novas morfologias e arquiteturas narrativas contemporâneas, oriundas da literatura, da dramaturgia e das que se testavam em outras artes da cena. Hoje, a literacia sobre o *corpus* desses manuais e sobre a literatura deles afluyente generalizou-se, embora em boa parte estereotipada e caricatural, alimentada por sínteses simplificadoras e por vulgatas. Como sempre acontece, as sínteses de uma época adquiriram a forma de sebtas e de *syllabus* feitos por vulgarizadores que visam “democratizar” o ensino, “facilitando-o” e “resumindo-o”: esses *syllabus*, muitas vezes oferecidos como cursos pagos que é possível “frequentar” à distância, proliferam na *internet* e, salvo exceção, pretendem ensinar em cinco horas o que deliberadamente se ignorou durante cinquenta anos.

*Reescrita e
polimento*

Em matéria de aprendizagem de escritas há, porém, um obstáculo incontornável: como melhor sabe quem escreve, um dos principais segredos oficinais da escrita é a reescrita e o seu paciente polimento – tarefas lentas e morosas que requerem tempo e implicam, se possível, ouvir e considerar a opinião de terceiros em quem se possa confiar: amigos e colegas que aceitam ser leitores e críticos benévolos, editores, actores. Naturalmente, há exceções: romancistas que nunca relerão a primeira versão do que escreveram, dando-a desde logo como definitiva; dramaturgos e guionistas que não moverão nem uma vírgula na obra-prima que lhes saiu de jacto. Mas a reescrita e o polimento continuarão a garantir a melhoria da escrita de livros e a que é feita para a cena ou para o ecrã – e nem uma nem o outro se aprendem em cursos rápidos, nem na *internet*.

Império & empório dos três actos

A PROPÓSITO DOS MANUAIS que promoveram a narrativa em três actos referi Sydney Field (1979, 1984) e o seu “paradigma” *set up* → *confrontation* → *resolution* (*preparação, confronto, resolução*), separados por *turning points* ou *plot points* que fazem “avançar” a história. Outros autores propuseram, em alternativa a este “molde”, estruturas em quatro ou cinco actos, mas

facilmente redutíveis aos três actos mais convencionais. Tornada “norma” académico-profissional, a estrutura em três actos teve uma larga progenitura: ainda a descobrimos plasmada, como veremos, em filmes tão diversos como *Eyes Wide Shut* (Kubrick), *Apocalypse Now* (Coppola) ou *Na via láctea* (Kusturika). Tal “molde” não foi, porém, inventado por Field: como ele próprio reconheceu, foi testado e estabilizado por cineastas bem antes da sua teorização. O império (e empório) dos três actos ou partes, conceptualmente inspirado no *princípio, meio e fim* do Aristóteles da *Poética* (que nunca se referiu a *actos*) e nas narrativas orais, e que depois acampou estavelmente no teatro e nas literaturas antes de alargar o seu território ao cinema narrativo, conheceu, aqui, versões anteriores à de Field e suas variantes. Vale a pena observar, limitando-nos a um par de exemplos históricos, o funcionamento de cada um dos três actos como dotado – pelo menos parcialmente – de autonomia narrativa (sobre a sedimentação dos três actos e do modelo ‘*equilíbrio inicial* → *desequilíbrio gerador da história* → *reequilíbrio final*’, v. Mendes, 2009: 51-76). Vejamos:

Bergman,
1953

Em *Mónica e o desejo* (Bergman, 1953), Mónica (18 anos) e Harry (19) rompem com a sua pobre e atormentada vida em Estocolmo e partem, no barquito do pai do rapaz, para um Verão de grandes férias – o seu *grito do Ipiranga*. No fim do Verão Mónica está grávida, consegue escapar-se a uma família que a apanhou a roubar comida e o casal decide, sem dinheiro e quase sem combustível, voltar à cidade. Casam-se discretamente com a ajuda de uma tia de Harry, nasce-lhes uma filha e ele trabalha de dia e estuda à noite, tentando construir o futuro da família; mas Mónica, jovem doméstica, quer voltar a divertir-se, compra roupa cara, deixa a bebé a cargo da tia de Harry e engana o marido, voltando a antigos namorados. Separam-se e Harry fica sozinho com a filha. Fim. O filme está construído em três partes claramente distintas. A primeira constrói o mundo em que ambos vivem na cidade e depois destrói-o: eles decidem virar-lhe costas e partir. A partida do jovem casal para a sua aventura é o final de uma curta-metragem: eles evadiram-se, alcançaram o seu objectivo. Esse filme poderia acabar nas águas de Estocolmo, quando o barco se afasta da cidade. A segunda é o Verão de férias e também pode ser vista como uma curta-metragem autónoma, que começa com a partida do casal de Estocolmo e acaba com o seu regresso à cidade. Neste caso teremos assistido à longa escapada dos dois jovens para uma *marginem*, sem nos preocuparmos com os seus antecedentes nem com as suas consequências. Esse filme começa onde o primeiro acabou e termina, de novo nas águas de Estocolmo, de regresso

ao casario da cidade. A terceira e última parte é a única que não pode ser vista autonomamente, porque decorre do que entretanto se passou e constrói os seus desfechos. Nos termos dos ritos de passagem há ali *separação* (eles fogem da cidade), *iniciação* (vivem o Verão apenas entregues a si mesmos) e *regresso* (à cidade, onde o casal se desfaz).

Em *The Hustler* (Robert Rossen, 1961), o jovem Eddie Felson e o seu sócio Charlie Burns vivem de expedientes: o primeiro é um óptimo jogador de *snooker* e vai desafiando incautos, fazendo-se de tolo, para lhes extorquir pequenas somas em apostas. Mas Eddie, ambicioso, decide desafiar Minnesota Fats, o melhor bilharista do país, para o vencer e lhe ganhar dez mil dólares. O experiente jogador aceita o desafio e a primeira meia-hora de filme é o duelo entre ambos, uma ininterrupta série de partidas que se arrasta por 25 horas. Mas o calcanhar de Aquiles de Eddie é o álcool: depois de ter ganho a Fats 18 mil dólares, embebedar-se e vai perdendo jogos e todo o dinheiro. Com duas últimas notas amarradas no bolso, ainda pede ao adversário que continuem a jogar mas este declara que o jogo acabou e Eddie cai, ébrio, no chão. O filme poderia terminar aqui, na mortífera “25.ª hora” de Eddie: seria uma curta-metragem sobre um jovem excessivamente auto-confiante, que desafia um jogador bem mais experiente e acaba por este esmagado. Esta primeira parte do filme é autónoma, tem o seu próprio princípio, meio e fim e não pede qualquer continuação inevitável. Mas Eddie “ressuscita” como o canónico naufrago que afinal não morreu na praia, e inicia-se uma longa segunda parte onde conhecerá Sarah, alcoólica como ele, que tenta regenerá-lo e regenerar-se a si própria. Num final resolutivo, Sarah morre, Eddie volta a desafiar Fats e desta vez ganha, mas acaba proibido pelo seu novo e poderoso *manager*, Bert Gordon, de voltar a jogar – é proscrito do mundo do bilhar.

Rossen,
1961

Quase 40 anos depois, em *Gladiator* (2000), Ridley Scott ainda usou, para a longa primeira parte do filme, o *design* conceptual do primeiro acto de *The Hustler*: em 180 d.C., Maximus – jovem general romano a quem o velho Marco Aurélio quer passar o poder – é vítima do golpe de estado urdido pelo filho do imperador, Commodus, que mata o pai e precisa de eliminar Maximus, seu principal rival. Este foge, ferido pelos pretorianos, para tentar salvar a mulher e o filho, que ignoram o que se passou e o esperam, longe, em casa. Mas os esbirros de Commodus antecipam-se e matam-lhe a família. A primeira parte do filme acaba quando, exausto e enfraquecido pelos ferimentos, Maximus chega finalmente a casa, que incendiaram e onde

a mulher e o filho foram assassinados. Então cai como morto: o seu mundo está destruído. Não tem motivos para “ressuscitar”: só deseja juntar-se à mulher e ao filho. Mas “ressuscita” como Eddie em *The Hustler*, e por isso a história continua. O primeiro acto de *Gladiator* conta o fim de um mundo – aquele onde o protagonista vivia no início da história.

Mónica e o desejo e *The Hustler* são exemplos de filmes construídos em três actos ou partes, mas onde a passagem de um acto para o outro não é (ainda) feita por um *plot point* como Field o definiu em 1979 (um *gancho* de enredo que *impõe* mais história, inevitável gerador de continuidade e causalidade neo-aristotélicas). A fuga de Harry e Mónica não *impunha* a narrativa do Verão, como a derrota e a queda de Eddie não *impunha* a sua “ressurreição”. Mas já em 1951, em *The River*, Jean Renoir filmara, longe

Renoir,
1951

da estrutura em “actos” ou em “partes”, o primeiro amor de três moças adolescentes, duas inglesas e outra filha de mãe indiana e pai britânico, nas margens de um rio sagrado na Índia pós-colonial (a independência foi declarada em 1947, mas subsistiram no país famílias de industriais e de comerciantes britânicos). Renoir apostou na narração, em *voice over* e em tom memorialista, de Harriet, a mais jovem das três moças (as outras são Valérie e Mélanie); a acção desenvolve-se em torno do *Diwali*, festa anual das luzes, durante a visita de um desconhecido, o jovem capitão John, que voltou da guerra ferido e tem uma perna de madeira, por quem as três raparigas se sentem atraídas. A fluidez dominante da *voice over* e dos acontecimentos a que ela se refere apaga qualquer dependência de uma estrutura narrativa baseada em “actos” ou “partes”: nada aproxima o filme do que viria depois a ser a estrutura marcante do *main stream*. Renoir ignorou-a deliberadamente, evitando quaisquer decisivos *turning points* e preferindo-lhes o mero fluir dos acontecimentos, que se sucedem sem sobressaltos e com inteira *naturalidade*. E misturou a sua ficção com descrições da Índia que, embora encenadas, evocam a curiosidade etnográfica por uma civilização exoticamente amável, com os seus homens meditativos e sagrados e muito próxima da natureza – mantendo a *expositio* até ao fim.

Tal não significa que *The River* não contenha uma clara exposição inicial que apresenta a família de Harriet e seus vizinhos (o equilíbrio inicial do mundo da história); a *perturbatio* (ou *inciting incident*) causada pela chegada do visitante; o fim do mundo onde as adolescentes brincavam juntas no mesmo jardim e sua alteração pelo modo como vão disputar as atenções do recém-chegado (é o tema do filme, assumido por Valérie: o adeus à

infância); um acidente traumático (o irmão de Harriet é morto pela cobra que tentava “encantar”); e a sábia aceitação final dos factos da vida por Mélanie, a hindu-britânica, que, como John, vive um problema de identidade: ela terá de optar pela Índia ou pela Inglaterra, ele terá de aprender a viver sem uma perna num mundo onde toda a gente tem duas. Em pano de fundo, o rio que corre imutável, alheio aos dramas que nas suas margens se sucedem.

Estes exemplos põem em evidência dois regimes de filmes: os resultantes de uma estrutura em actos que demorou a estabilizar, depois tornada em molde por autores como Field (a eficácia narrativa do “paradigma” ia torná-lo *na* forma a imitar); e os resultantes da experimentação independente de tradições e escolas, gerando filmes que, como na literatura e no teatro, inventavam o seu *design*, fugindo de moldes heteronómicos e acreditando que os públicos não estavam irremediavelmente dependentes de um cânone. Porém, Renoir, Bergman e a maioria dos seus contemporâneos não se interessaram por um cinema solipsista e que não cativasse públicos: queriam encher salas e trabalhavam para isso. Mas nem Bergman se manteve fiel aos três actos de *Mónica e o desejo* (embora a eles tenha regressado), nem Renoir foi um militante anti-actos. Para muitos cineastas, mesmo se desobedientes a modelos narrativos, a organização em actos foi um utensílio a que recorreram em certo projecto – pense-se no *Dune* de David Lynch (1984), autor que mais tarde tanto combateu convenções narrativas. Os três (ou quatro, ou cinco) actos vêm, decerto, de uma forte tradição, enraizada num pesado *etos* e *habitus* dramaturgico. Mas são uma estrutura dúctil, maleável: são um mero dispositivo narrativo disponível – um entre outros.



Sommaren med Monika, Ingmar Bergman, 1953 (fotogramas reenquadrados do filme).



The Hustler, Robert Rossen, 1961 (fotogramas reenquadrados do filme).





The River (Le Fleuve), Jean Renoir, 1951
(fotogramas reenquadrados e imagens promocionais do filme).

Contra os três actos: a diversidade das estruturas

CONTRA A NORMA dos três actos escrevera já Maupassant (1888), com notável abertura de espírito, em vésperas do nascimento do *cinématographe*, discordando do crítico literário que julgava poder decidir, diante do *Don Quijote* de Cervantes, de *Madame Bovary* de Flaubert ou de *As afinidades electivas* de Goethe, quais deles eram e quais não eram *verdadeiros* romances:

“Em geral tal crítico entende por romance a aventura mais ou menos verosímil, montada à maneira de uma peça de teatro em três actos, contendo o primeiro a exposição, o segundo a acção e o terceiro o desfecho. Ora, essa maneira de compôr é absolutamente admissível, desde que se aceitem também todas as outras. Há regras para fazer um romance, sem as quais uma história escrita deva chamar-se outra coisa? (...) Quais são essas famosas regras? De onde vieram? Quem as estabeleceu?”

Maupassant,
1888

Na segunda metade do século XX, a perplexidade de Maupassant perante a falta de legitimação das “regras do romance” iria tornar-se extensiva à de numerosos realizadores e autores perante as “regras” da estruturação narrativa dos filmes. Como ele, poderíamos dizer que qualquer “norma” – por exemplo a dos três actos – é tão admissível como todas as outras. Ou seja, que a adopção de um molde, modelo ou arquitectura narrativa é tão válida como a de qualquer outra, porque só o resultado interessa, não a norma ou o método. O que há de peculiar na doutrina do crítico de Maupassant, quando aplicada ao cinema e aos seus filmes, é que a sua legitimação é garantida pelos grandes produtores da indústria e pela *box office*, comparáveis aos editores literários que juram conhecer a receita dos *best sellers* e só para ela trabalham (cf., *infra*, *O motor dos thrillers noirs escandinavos...*).

Kundera,
1986

Seria impossível invocar aqui, porque são incontáveis, os romances e filmes que ignoram a construção em três actos ou partes e são explicitamente arquitectados por um número muito variável de segmentos ou capítulos. E há autores para quem outras fórmulas arquitectónicas se tornam invariantes ou quase, dando testemunho da sua fidelidade a estruturas inteiramente pessoais. Numa entrevista incluída em *A arte do romance*, o entrevistador pede a Milan Kundera (1986: 108-110) que fale do “plano arquitectónico dos seus romances”, porque todos eles, menos um, “estão divididos em sete partes”. Kundera empreende então uma inesperada explicação sobre a inevitabilidade dessas sete partes, para no fim concluir:

“Não é uma mania supersticiosa sobre um número mágico nem um cálculo racional, é um imperativo profundo, inconsciente, incompreensível, arquétipo de uma forma a que não consigo escapar. Os meus romances são variantes de uma mesma arquitectura fundada no número sete.”

Mais adiante (*op. cit.*: 195-196), o mesmo Kundera explica que o romanista trilha, através de “egos experimentais” (personagens, *dramatis*

personæ), derivas que o fazem mergulhar em questões que a filosofia também aborda (mas esta sem histórias). E é expressiva a sua defesa da *composição digressiva* no romance do séc. XVIII (onde destaca Fielding, Goethe e Laclós). Ele prefere Sterne, que descobriu uma nova forma de deambulação entre mundos possíveis:

“De todos os romances dessa época o meu preferido é *Tristram Shandy* [*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*], de Laurence Sterne. (...) Sterne abre-o evocando a noite em que Tristram foi concebido, mas mal começa a falar dela outra ideia sedu-lo e essa outra ideia, por associação livre, suscita outra reflexão, depois outra anedota, de maneira que ele vai de digressão em digressão e Tristram, herói do livro, é esquecido por umas boas cem páginas. (...) A poesia da existência, diz o romance de Sterne, está na digressão”.

A estrutura de cada obra foi por vezes um jogo iniciático para o próprio autor, como no *Quarteto* de Durrell. Já em *Ulysses*, que se ocupa de 18 horas da vida do seu protagonista Leopold Bloom e de Stephen Dedalus em Dublin (entre as 8 da manhã de 16 de Junho de 1904 e a madrugada do dia seguinte), Joyce glosou a *Odisseia* de Homero, organizando o livro em três partes (*Telemaquia*, *Odisseia* e *Nostos*) e 18 episódios ou capítulos que se referem a personagens ou segmentos narrativos homéricos: na primeira, *Telémaco*, *Nestor*, *Proteu*; na segunda, *Calipso*, *Lotófagos*, *Hades*, *Éolo*, *Lestrigões*, *Cila e Caríbdis*, *Os rochedos falantes*, *As sereias*, *Ciclope*, *Nausicaa*, *os Bois do Sol*, *Circe*; na terceira, *Eumeu*, *Ítaca*, *Penélope*. Mas esta estrutura, que Joyce quis deliberadamente lúdica e irónica, labiríntica e charadística, não consta do texto original publicado por Sylvia Beach em Paris em 1922 nem das edições seguintes: Joyce expô-la em carta a um amigo, Carlo Linati, em 1920, em forma de um esquema onde estabelece o horário da acção de cada episódio, atribui a cada um uma cor dominante, enumera as personagens clássicas a que as suas se referem, alude à disciplina com que está relacionado (*teologia*, *história*, *filologia*, *mitologia*, *química*, etc.) e apontando, ainda, as relações metafóricas entre os seus segmentos e os da epopeia inspiradora. E no ano seguinte enviou a outro amigo, Stuart Gilbert, um novo esquema que completa o primeiro e onde também alude aos tipos de escrita dos seus 18 segmentos (*narrativa jovem*, *narrativa madura*, *catecismo*, *narcisismo*, *incubismo*, *labirinto*, *alucinação*, etc.); sugere ainda com que órgãos do corpo está cada segmento relacionado e identifica a cena dominante em cada episódio (*torre*, *escola*, *casa*, *banho*,

Joyce,
1922

almoço, biblioteca, taberna, hospital, bordel, etc.). O “esquema Linati” e o “esquema Gilbert” tornaram-se, assim, em curiosos “guias” de leitura propostos pelo próprio autor (Gilbert publicou o “seu” em *James Joyce’s Ulysses: A Study*, 1930) – mas desconhecidos da generalidade dos leitores. Joyce mudou de estilo de episódio em episódio, discorrendo entre narrativa clássica, diálogos e monólogos dependentes do fluxo de consciência: as últimas 50 páginas do romance são um monólogo interior de Molly, esposa de Bloom, redigido sem qualquer pontuação.

Ulysses foi considerado “obsceno” e proibido nos EUA: só em 1934 ali foi publicado (e no Reino Unido só em 1936). Ao correr do tempo foi sendo reconhecido como uma das obras-primas da literatura do séc. XX, mas a sua recepção inicial foi, no mínimo, difícil: Valery Larbaud e Samuel Beckett contaram-se entre os seus poucos defensores incondicionais, mas Gide desprezou-o e Virginia Wolf, no seu diário (16 de Agosto de 1922) chamou-lhe “debitador de indecências”, “grosseiro” e obra de um “autodidata aprendiz”, antes de reconhecer que “não lhe falta génio” (6 de Setembro) e de se deixar convencer por uma crítica que dava ao livro “uma dimensão maior do que [ela] lhe atribuíra” (7 de Setembro). Mudou de opinião num invulgar contra-relógio. Porquê? Surpreendente reversão do gosto pessoal.

A estrutura episódica de *Saraband*

À MARGEM DOS MODELOS mais codificados do *main stream*, o cinema de autor trabalhou e trabalha com arquiteturas narrativas de todos os tipos, formatos e proveniências. Entre a multidão de exemplos possíveis destes desvios e derivas, veja-se apenas, voltando a Ingmar Bergman, o de *Saraband* (2003), seu último filme, feito em HD digital nos estúdios da *Sveriges Television (SVT Fiktion)*, apenas em 24 dias, no Outono de 2002. *Saraband* é composto por um prólogo, dez “capítulos” intensamente dialogados e um epílogo; como tem 107 minutos, a duração média de cada uma destas 12 partes não chega a nove minutos; a sua estrutura sincopada e o estilo intimista inspiram-se no *chamber theatre* e em algum *teatro filmado*, sem cenas de passagem ou de ligação; tem um único momento exterior e recorre a fotografias para substituir paisagens, *locations*, personagens; essas personagens são apenas quatro – Marianne, Johan, Henrik, Karin (e a fotografia de Anna, esposa de Henrik e mãe de Karin, morta dois anos antes). A estrutura da sua construção narrativa não era nova no autor: Bergman já usara a

composição por episódios em *A vida das marionetas* (1980) e em *Fanny e Alexandre* (1982). O filme ocupa-se da visita que Marianne decide impulsivamente fazer, 30 anos depois de divorciada, ao ex-marido, Johan, que enriqueceu devido a uma herança e há muito vive, sozinho e isolado, numa província distante. Prólogo e epílogo estão por conta dela, que monologa frontalmente com o espectador diante, precisamente, de um caos de fotografias que representam as suas memórias. Mas não se trata de um álbum memorialista por organizar: salvo exceção, aquelas são “fotografias impossíveis”, que só o realizador ou, imaginariamente, os espectadores que se recordam dos seus outros filmes, poderiam ter tirado. Esta irrealdade assumida glosa uma das definições do que é um filme proposta por Bergman em *Lanterna mágica*: “Quando um filme não é um documentário, é um sonho”.

O prólogo e epílogo (este último incluindo um micro-filme-dentro-do-filme sobre a visita que, no regresso a casa, Marianne faz à filha Martha, autista e internada numa instituição) são, decerto, o *princípio* e o *fim* de uma jornada. Mas os dez “capítulos” entre um e outro nada têm em comum com a estrutura em *actos*: são dez diálogos teatrais, *cenar* no sentido dramaturgico. Em cada um dos “capítulos”, os diálogos estão carregados de reversões emocionais entre dois personagens, com muitos grandes-planos de rostos – o que Bergman mais gostava de filmar. E os “capítulos” são identificados por separadores – 1, 2, 3, 4... e respectivos títulos (como em muitos romances, no cinema mudo ou em parte do cinema de Godard, que por vezes, como em *Pierrot le fou*, parodiou este dispositivo).

Apesar das denegações do autor, *Saraband* é uma “continuação” tardia de *Cenas da vida conjugal* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), também ele filmado em episódios (seis) para a televisão, com os mesmos dois actores/personagens principais (Liv Ullmann como Marianne, Erland Josephson como Johan). Mas em *Saraband* Bergman desloca o foco para Henrik (61 anos), filho de Johan (86), para Karin (18), filha de Henrik, e para o ódio que pai e filho nutrem um pelo outro, disputando influências sobre o futuro de Karin. Henrik e a filha, violoncelistas (o pai está a prepará-la para entrar no Conservatório), vivem um luto infindável por Anna, morta dois anos antes. Henrik não conseguiu reorganizar a sua vida depois do desaparecimento da mulher, voltou a precisar do pai (ele e a filha vivem numa cabana da quinta) e tornou-se obsessivamente dependente de Karin, com quem mantém uma relação quase-incestuosa, enredando-a no seu próprio destino.

Uma curiosidade: na cena de *Saraband* em que Johan e Marianne recordam um ao outro a idade que “agora” têm, Liv Ullmann era suposta dizer que tem

72, para estabelecer a ligação com a sua personagem de *Cenas da vida conjugal*. Não o fez: “enganou-se” e disse a sua idade real aquando das filmagens, 63 anos, tornando implausível aquela ligação – a actriz admitiu mais tarde que “não pôde impedir-se de se enganar”: não lhe agradou dar rosto e corpo a uma personagem nove anos mais velha do que ela. Bergman não corrigiu o “engano” e aceitou perder, assim, a continuidade diegética entre os dois filmes.

A simplicidade da estrutura narrativa de *Saraband* contrasta com a complexidade e as reversões dos diálogos em cada cena: neste *filme de actores*, a palavra, e a intensidade com que é dita, é decisiva para a criação das suas atmosferas, em contraponto directo com a música de Bach, Beethoven, Brahms, Bruckner, Shumann. E o filme é pesadamente auto-referencial: faz um balanço íntimo, entre a *danação* e a *graça*, da vida e obra do autor, então com 85 anos. A fotografia onde vemos, no início do filme, a casa de Johan, é da casa das férias de infância do realizador; o retrato de Anna, personagem ausente mas que ganha cada vez mais peso no filme, é uma foto antiga de Ingrid von Rosen, quinta e última esposa de Bergman, morta em 1995, a quem o filme é dedicado; Liv Ullmann é a actriz com quem o realizador viveu entre 1966 e 1971, com quem fez dez filmes e de quem teve uma filha. Erland Josephson e Bergman trabalharam juntos durante décadas. E a velha edição do *Enten-Eller (Ou isto ou aquilo)* de Kierkegaard, que Johan manuseia na biblioteca onde recebe o filho e o humilha repetidamente, parece evocar metaforicamente a abordagem metafísica e filo-religiosa da vida pelo realizador, abordagem ao mesmo tempo estética (pela relevância da música) e ética (o ódio entre Johan e o filho, a opção rebelde da jovem Karin, que, no fim, se liberta do incapacitado pai quase-incestuoso e do rico avô, impositivo e opressor).

Como classificar *Saraband*? Como um “pungente drama intergeracional”? O filme fez 13 anos (na data em que sobre ele aqui escrevo) e dispensa classificações formulaicas. Bergman, que realizou mais de 60 filmes de ficção e documentários para cinema e televisão e encenou 150 peças e óperas, também não precisa delas. É talvez mais ajustado sublinhar que *Saraband* não poderia ter sido feito por um jovem *auteur*, porque, na sua aparente simplicidade, é uma complexa peça de joalheria artesanal de fim de vida e se refere, precisamente, a mais de seis décadas de experiência e de obra feita. O filme surpreende pela coerência estética com o vasto *opus* anterior e pelo negrume ético do balanço que propõe. Mas contém momentos redentores: na cena da capela, onde Marianne ouve Henrik tocar órgão e a conversa entre ambos revela o que há de diabólico no filho de Johan, ela é travada, à saída, por uma “divina” luz exterior que inesperadamente ilumina o altar. Volta atrás e demora-se a

olhar para um baixo-relevo rústico que evoca uma última ceia. Então fecha os olhos e leva as mãos ao rosto, reencontrando alguma paz interior. E no final, a seguir à partida de Karin e à tentativa de suicídio de Henrik, Johan acorda de noite em crise de ansiedade, bate à porta do quarto onde Marianne dorme e esta convida-o a deitar-se com ela. A pedido dele despem-se e, nus, voltam, 30 anos depois, a partilhar uma cama – é o momento de mais intensa proximidade e de *consolatio* que dois personagens se oferecem em todo o filme.



1. A foto do retiro de Johan é da casa dos avós de Bergman, onde o realizador passou férias de infância. 2. 30 anos depois, Marianne decide, sem conseguir explicar porquê, visitar o antigo marido. 3. O beijo incestuoso de Henrik e Karin. 4. Karin decidiu partir: Henrik tenta, sem sucesso, suicidar-se (imagem fixa, um segundo de filme): “Ele nem matar-se consegue”, dirá desprezivamente Johan. 5. O retrato de Anna (Ingrid, última esposa do realizador). 6. Abrindo o epílogo, uma das “fotografias impossíveis” do filme, vinda da cena precedente. (Fotogramas reenquadrados do filme).

Bergman despedira-se do cinema 20 anos antes, com *Fanny e Alexandre*. Mas não resistiu ao desafio digital e quis fazer um último filme com um dispositivo de que não tinha experiência pessoal: arriscou. Depois, na pós-produção, não gostou da luz das imagens, demorou a transpor o filme para um suporte destinado a salas, recusou-se a mostrá-lo nos festivais de Cannes e de Veneza e, de início, só deixou que passasse em televisão, como sucedera com *Cenas da vida conjugal*. Por outras palavras, experimentou até ao fim. E o facto de o ter arquitectado com um prólogo, dez episódios e um epílogo mostra bem a sua independência face a modelos, formatos e hábitos narrativos herdados da estrutura em actos ou de outros moldes – embora, eventualmente, também os tenha usado.

Remapeamentos narrativos

EM DOIS TEXTOS de 2009 e 2011, Thomas Elsaesser analisou mutações de filmes contemporâneos que, a seu modo, exprimem a adaptabilidade do cinema a públicos e ecossistemas eles próprios mutantes. O primeiro, «The Mind-Game Film», é um ensaio sobre uma mudança de paradigma narrativo: a construção de mosaicos fragmentários, os procedimentos e os tipos de narrativas “estilhaçadas” que, em época de desconstrução, ganharam progressivamente mais espaço e mais mercado (como em *Inland Empire*). Destinam-se a um novo espectador habituado a lidar com jogos mentais e com a ambiguidade perceptiva, e a dispender um maior esforço hermenêutico do que o exigido pelas antigas *straight stories*. O segundo, «James Cameron’s *Avatar*: access for all», é uma curiosa análise dos modos como a actual Hollywood aprendeu a jogar com a *dissonância cognitiva* e o *double bind* para manter elos complexos com públicos internacionais que são, a vários títulos e em diferentes contextos regionais, anti-americanos. Trata-se de uma reflexão centrada na “nova” tecnologia cinematográfica imersiva (a 3D) mas apoiada em instrumentos característicos dos *cultural studies* e da *comunicação política*.

Jogos mentais & Filmes-puzzles

Uma nova literatura ocupa-se crescentemente deste fenómeno: em *Hollywood Puzzle Films*, coordenado por Warren Buckland (2014), um extenso grupo de autores (Elsaesser, Cameron, Paolo Russo, Garrett Stewart, Edward Branigan, outros) comenta a reorientação de parte deste segmento para os *blockbusters* – de *Déjà Vu* (Tony Scott, 2006) a *The Lake House* (Alejandro Agresti, 2006) e de *Inception* (Christopher Nolan, 2010) a *Source Code*

(Duncan Lones, 2011) – inspirado na ambiguidade narrativa, no “labirinto ontológico”, na dissonância cognitiva, na teoria do caos (ou nas bases-de-dados não-lineares) e investindo em territórios antes apenas explorados por produtores e realizadores do *international art cinema*. A indústria aventura-se em territórios de desconstrução e acronia, namorando novos públicos de narrativas não-lineares e “indisciplinadas”. *Inception* (*Absorção*), por exemplo, que custou à Warner Bros \$160 milhões, é sobre um ladrão e indutor de sonhos (Leonardo DiCaprio) que usa tecnologias experimentais para entrar no “subconsciente” das suas vítimas e fazer espionagem industrial. O dispositivo, coadjuvado por um “arquiteto de espaços oníricos” que desenha realidades virtuais indistinguíveis do “mundo consistente”, permite que um grupo partilhe o mesmo sonho e que diversos indivíduos saltem de “realidade” em “realidade”, sendo que o que fazem em cada uma delas condiciona o que se passa em cada uma das outras. É um exercício de ficção “científica” sobre a eficácia e as consequências da acção em “mundos paralelos”, recheado de imagens de computador e de clássicas cenas de luta, tiroteio e perseguição automóvel ao gosto dos *blockbusters*, filmado no regime da *intensified continuity* de Bordwell.

Noutro estudo sobre narratividades cinematográficas contemporâneas, Allan Cameron (2008) esboçou uma tipologia daquilo a que chamou “narrativas modulares”, dependentes de novas acronias, de encruzilhadas (*forking paths*), novas organizações episódicas, sobreposições e ecrãs divididos. Reflexões como estas são propiciadas por estruturas narrativas que abandonaram a linearidade ou a multi-linearidade dos *multiplots*. Esta recente linguagem de *puzzle films* enraiza-se em precursores fragmentários como *Accident* (Joseph Losey, 1967) ou lineares como *The Shining* (Kubrick 1980), *thriller* de terror que vive de uma inexplicada perturbação psicológica do protagonista e das não menos inexplicáveis vidências para-normais do seu filho; amadurece com *Fight Club* (David Fincher, 1999), que reinventa a inexplicável fusão entre duplos como em Dr. Jekyll e Mr. Hyde (eles criam e comandam um estranho exército de alienados) e *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), história de um adolescente também perturbado que vive uma experiência acrónica de “tempo paralelo” ou de “tempo tangencial” ao tempo corrente. Esta tradição já inspirara séries televisivas como *The Twilight Zone* (Rod Serling, anos 80) ou *X-Files* (Chris Carter, anos 90) e cruza-se eventualmente com a da ficção científica que inclui *2001, A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), sobre o duelo entre a inteligência humana e a artificial e sobre o renascimento do protagonista num universo *alien* que o recebe, ou

Interstellar (Christopher Nolan, 2014), cujo protagonista viaja através de um buraco negro em busca de um planeta que funcione como morada alternativa da humanidade, enquanto a sua filha vive num quarto assombrado por fenómenos de *poltergeist*. Universos paralelos, viagens no tempo e/ou acronias, personagens possuídas por perturbações inexplicadas ou a mistura de todos estes factores, alimentam, sobretudo no cinema americano, filmes que se transformam facilmente em objectos de culto adolescente.

Mas não percamos o bom humor: não é forçoso propender para o *poltergeist* ou para a *twilight zone* para imaginar ou ver poltronas moverem-se sozinhas a meio da noite, como em certo despertar de Lezama Lima em *Paradiso* (1966), que apesar do estranhamento não perde o sono, limitando-se, em *rêverie*, a distinguir entre a gravitação do invisível e a levitação do irreal, como o entomologista que em seu laboratório rotulasse, distinguindo-as, borboletas aparentemente semelhantes:

“...A veces lo invisible, que tiene una pesada gravitación, y en eso se diferencia de lo irreal, que tiende más bien a levitar, se muestra limitado, reiterado, con lamentable tendencia al lugar común. Me dormí con un sueño ocupado y hojoso hasta la medianoche. (...) Casi despertándome en esa media noche, noté un ruido que venía del (...) sillón. (...) El sillón y el ruido no se me mostraron en una sola acabada sensación hasta que encendí la lámpara. Pero entonces pude notar (...) que el sillón se movía sin impulsarse, se movía sobre sí mismo pudiéramos decir. (...) La movilidad del sillón tenía tal sencillez (...) que pude volver a dormirme.”

Felizes os que readormecem em sossego quando as suas poltronas se movem sozinhas: nada os espantará; já viram, talvez, de mais. E feliz o realismo fantástico caribenho e sul-americano, que tanta mestiçagem audiovisual gerou, sobretudo *en la casa del gringo*, o vizinho de cima (*gringo*: do *Green! Go!* da revolução mexicana e de Pancho Villa: as fardas das tropas americanas eram *verde olivo*).

Possível • impossível • compossível • incompossível

DESDE HÁ pouco mais de 20 anos, assim, dezenas de filmes – acrescentemos aos já citados *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994), *Memento* (Nolan, 2000), *Copie conforme* (Kiarostami, 2010) ou a *trilogia de Los Angeles* de Lynch:

Lost Highway (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006) – assumiram uma nova complexidade narrativa que os torna, por vezes, em *puzzles* quase-irresolúveis, que se afastam da antiga função das histórias: organizar, simplificar, dar sentido e tornar inteligível uma sucessão de acontecimentos orientada por uma teleologia. Pelo contrário, eles desorganizam e desorientam essa sucessão de acontecimentos, dissociam *syhuzet* e *fabula*, instalam na espectadorialidade um efeito de dissonância cognitiva e uma inevitável deriva hermenêutica, repleta de aporias e de indecidíveis. Significativo é, decerto, que estas ficções da era dos labirintos narrativos mostrem tendência para ganhar considerável espaço no *mainstream* e em séries televisivas, expandindo o seu território para além das cinefilias de culto e do *art film* e confiando em nova mudança de gosto dos públicos.

Esta complexidade tem a sua história literária própria. As *Mil e Uma Noites* são uma rede de narrativas que se encastram umas nas outras segundo o modelo das caixas chinesas ou das *matrioskas* russas. Jean Potocki montou uma estrutura comparável em *Manuscrit trouvé à Saragosse* (versão final, 1810). Laurence Sterne experimentou em *Tristram Shandy* (1759-1767), antes de Diderot em *Jacques le fataliste* (1796), a bifurcação e a encruzilhada como lugar a partir do qual a narrativa podia seguir outra digressão. E Theodor Storm criou, em *Der Schimmelreiter* (*The Rider of the White Horse*, 1888), um texto com diferentes narradores de diferentes épocas. Todorov viria a sublinhar a emergência moderna de evitações da cronologia e de distorções temporais na ficção. E na última década do séc. XX multiplicaram-se os hipertextos, muitas vezes conjuntos de fragmentos linkados uns aos outros por palavras – se clicamos em *sol* vamos ter a outro(s) texto(s) em que *sol* também está presente – ou por outros *gadgets* de dispositivo que geram arborescências aparentemente aleatórias. De facto, os “Mind Game Films” de Thomas Elsaesser, as narrativas modulares de Cameron ou os “Impossible Puzzle Films” de Kiss e Willemsen (2016), baseados em *forking paths*, em hipóteses divergentes ou contraditórias, labirintos narrativos, fractais, episódios acrónicos e futuríveis, não são geneticamente cinematográficos e têm a sua origem em duas literaturas: a ficcional (incluindo a dramaturgica), como acabamos de evocar, mas também a filosófica. Uma curta reflexão sobre as relações entre “mundos existentes”, “possíveis” e “compossíveis” – relações que estão no cerne do *negotium* entre realidade e ficção – reaproximar-nos-á das três ordens de realidade propostas por Watzlawick, mas percorrendo territórios explorados por Leibniz no dealbar do séc. XVIII. A propósito deles evocarei alguns evangelhos apócrifos,

Borges e Cortázar, Resnais e Lynch, sobre um pano de fundo onde reencontramos uma discussão de Platão pelo seu distanciado discípulo, Aristóteles. É uma discussão que interessa particularmente o cinema, que tanto filmou, filma e filmará “mundos existentes”, “possíveis” e “compossíveis”, e não apenas por produzir ora *documentários*, ora *ficções*:

Num conhecido episódio dos *Ensaio de Teodiceia* de Leibniz (1710: §409), Sextus, que pretende ir para Roma, vai consultar o oráculo de Apolo em Delfos e ouve dele: “Perderás a vida pobre e banido da tua pátria” (Sextus será criminoso, violador, trairá). Ele protesta contra tal destino e tenta evitá-lo. O piedoso Teodoro intercede por ele junto de Júpiter; Júpiter manda Teodoro visitar sua filha Palas, para que com ela anteveja o que Sextus fará. Teodoro obedece e a deusa mostra-lhe o *palácio dos destinos*, que contém todas as representações, não só do que acontece, mas do que aconteceria se variasse certa circunstância e respectivas consequências – ou seja, Palas mostra ao seu visitante a diversidade daquilo que Leibniz designa por *mundos possíveis*. Diz-lhe ela (§414):

“Vês aqui o palácio dos destinos que está à minha guarda. Há aqui representações, não só do que acontece, mas também de tudo o que é possível. Júpiter concebeu-as todas antes do começo do mundo existente, fez das possibilidades mundos e escolheu o melhor de todos. (...) Podemos, assim, saber o que sucederia se esta ou aquela possibilidade se verificasse. Quando as condições não forem suficientemente determinadas, haverá mundos diferentes que responderão diversamente à mesma questão, de tantos modos quantos os possíveis. (...) Se imaginares um caso que não difere do mundo actual senão numa coisa definida e suas consequências, um certo mundo determinado te dirá: esses mundos estão todos aqui, i.e., em ideias. Vou mostrar-te onde estará, não exactamente o Sextus que conheces (...), mas Sextus aproximantes [*approchants*], que terão tudo do verdadeiro Sextus que conheces, mas não tudo o que já está nele sem que nos apercebamos; nem, assim sendo, tudo o que ainda lhe irá acontecer. Num mundo encontrarás um Sextus nobre e feliz, noutro um Sextus contente com a sua mediocridade; verás Sextus de todas as espécies e com infinitos traços diferentes” (tr. adapt., J. M. M.).

Nos mundos que visita pela mão de Palas, Teodoro vê os destinos possíveis de Sextus: um deles é o determinado pelos crimes que vai cometer; noutro, para evitar cometer esses crimes, ele desiste de Roma e refugia-se na Trácia; noutro ainda, desposa a filha de um rei grego. Nestes mundos

possíveis estão, como sempre, em litígio o determinismo que condiciona o sujeito e a sua margem de liberdade ou livre arbítrio – mas esse não foi um problema grego: nunca o Édipo de Sófocles dispôs de meios para vencer o seu oráculo. Poderá Sextus iludir o dele? Conseguirá, contra o oráculo, *devenir outro*? É este o arco dramático onde Sextus evolui: tentará ele vencer o que o determina? Muita ficção foi feita deste drama. Mas os mundos possíveis de Leibniz e os seus Sextus *aproximantes* (na sua bela formulação) dependem apenas da mudança de uma variável num algoritmo; e essa mudança, que pode ser um pormenor aparentemente sem importância (um dos *piccoli equivoci senza importanza* de Tabucchi), tanto pode ser fruto de uma decisão como do acaso. Foi sobre esta hipótese que, por exemplo, Resnais construiu, adaptando a novela *Intimate Exchanges* de Alan Ayckbourn (1985), a dinâmica narrativa do díptico *Smoking/No smoking* (1993), sendo seu motor a alternativa *Ou bien... (Ou então...)*, que se vai repetindo.

A consideração dos mundos possíveis de Leibniz conduz-nos aos compossíveis e impossíveis. São ditos impossíveis dois ou mais mundos (ou factos, ou termos, ou ideias) que se destroem reciprocamente, não podendo coexistir (*Littré*, citando o *Dicionário de Trévoux* na segunda metade do séc. XIX). Se, no *mundo existente*, Judas traíu Jesus, não pode não o ter traído. Diz Deleuze (1983, 6/12, aula gravada) evocando Leibniz: o “Adão que pecou” é impossível com o “Adão que não pecou”; o “César que passou o Rubicão” é impossível com o “César que não passou o Rubicão”. Pertencem a mundos diferentes, definidos por uma descontinuidade excessiva e não por uma mera contradição secundária. No *mundo existente* proposto por Palas a Teodoro, Judas traíu e essa traição produziu efeitos irreversíveis. Também César, ao atravessar o Rubicão, mudou a história de Roma e apostou que o faria, no seu célebre *alea jacta est*. “João morreu” é impossível com “João está vivo”, se falamos do mesmo João, a não ser que “morreu” e “está vivo” sejam meras figuras de estilo. No *mundo existente* tudo é possível, diz Leibniz, mas o possível não gera nem gerará o impossível: o impossível não se *extrai* do possível. *Nem todos os possíveis são compossíveis* uns com os outros – eis o que Deleuze sublinha na sua aula. E o *mundo existente* é para Leibniz, como foi para os gregos, a instância *dominante*, a que *prevalece*.

Tenhamos presente, no entanto, a propósito da traição/denúncia de Judas, a compossibilidade gerada pelo “seu” evangelho, conhecido em 2006 depois do restauro e tradução das suas 25 páginas escritas em copta dialectal do séc. III ou IV, versão de um original grego mais antigo: *A traição de Judas*

aqui, o Deus-homem terá dito ao discípulo que o trairá, distinguindo-o dos outros: “Tu ultrapassá-los-ás a todos; sacrificarás o homem que me revestiu”. Neste caso, se obedeceu a esta injunção de Jesus, Judas ajudou-o a libertar-se da sua “humanação”, ou de uma possível fraqueza humana final, garantindo, ao entregá-lo aos romanos, que a sua missão divina seria irremediavelmente levada até à cruz. Também J. L. Borges refere esta possibilidade em *Tres versiones de Judas* (1944). Apócrifos como os “de Judas”, “Maria”, (11) “Filipe” ou “Tomás” (ou melhor: atribuídos ao discípulo amaldiçoado, a Maria de Magdala ou Madalena e a outras supostas testemunhas presenciais do magistério e morte de Jesus – sabendo-se que, como no caso dos canónicos, são posteriores e resultam de sucessivos reajustes), podem ser abordados como compostos desses mesmos canónicos. Os desvios que propõem não invalidam os factos nestes narrados, antes os reinterpretam, discutem ou deslocam a sua significação, ou acrescentam informação à neles fixada (sobre os canónicos – os três sinópticos e o de João, v. Mendes, 2001: 156-164). O “de Judas” e o “de Maria”, por exemplo, são narrativas alternativas que exprimem um gnosticismo minoritário mas combativo no seio do cristianismo dos primeiros séculos, sendo o segundo uma afirmação do carácter único da relação entre o Mestre e a “bem-aventurada” Madalena, expresso na discussão entre a “autora” e Pedro, que não acredita que o Mestre tenha feito em privado, a uma mulher, revelações que omitiu aos “verdadeiros discípulos”. O evangelho “de Maria” é o único apócrifo de autoria feminina, e defende desafiadoramente a posição da mulher no seio do aparelho eclesial masculino. Diz um especialista (Campeau, 2011) sobre o evangelho de Maria:

“...Não é apenas um texto contestatário: nele propõe-se *outro entendimento* da autoridade na Igreja. Para o autor do apócrifo, a autoridade não assenta nos testemunhos presenciais da ressurreição, mas na maturidade espiritual. É Maria que reconforta os discípulos quando o Salvador os deixa, (...) partilhando com eles uma revelação secreta que o Mestre lhe fez. Este começa por lhe dizer: ‘Bem-aventurada, tu não te perturbas ao ver-me, porque, lá onde está o intelecto, está o tesouro’. Maria é, assim, um modelo para os cristãos gnósticos devido à sua maturidade espiritual. Para o autor do apócrifo, o facto de ela ser mulher não é obstáculo a que seja proposta como modelo a imitar” (tr. adapt., J. M. M.).

Por sua vez “Filipe” e “Tomás”, também próximos da *gnose*, propõem que houve relação amorosa entre o Mestre e a pecadora de Magdala, mas

essa relação confunde-se com uma irmandade iniciática: o facto de se beijarem na boca, por exemplo, pode ser interpretado como um sinal de pertença a uma comunidade iniciática e não de uma paixão carnal. “Tomás” até atribui a Jesus a seguinte declaração sobre Maria: “Vou ensiná-la a tornar-se macho, para que devenha um espírito vivo como vós, porque toda a mulher que devier macho entrará no reino dos céus”. Esotérica heterossexualidade.

Um *script* que fizesse uma síntese rigorosa destes apócrifos poderia gerar um filme que evidenciasse a sua compossibilidade com os canónicos, se conseguisse evitar os habituais *clichés* e *déjà vus*: a discussão sobre a identidade do “discípulo dilecto” sentado à direita do Mestre na Última ceia de Da Vinci, na parede do refeitório de Santa Maria delle Grazie, e a vulgata da conjugalidade de Jesus e Maria de Magdala (tornada *best seller* por Dan Brown), as efabulações não apoiadas da “última tentação” do Cristo, de Scorsese, inventadas por Paul Schrader. (Os interessados nos apócrifos poderão ler, entre outros: Queré, 1936-1995; Crépon, 1983; Focant, 2001; Scoppello, 2007; Campeau, 2011).

O que são, então, compossíveis? Esboço uma sua definição genérica: é em princípio compossível o que pode coexistir num mesmo mundo contínuo desde que os efeitos ou consequências já ocorridos não se alterem: os acontecimentos alternativos de *Smoking/No smoking* são compossíveis – mudam se alterarmos uma variável do algoritmo que a eles levou; ou funcionam como futuríveis uns dos outros (numa versão resultante da modificação da *causa bastante* que gerou os primeiros). A questão geral a que os compossíveis respondem é a de saber o que sucederia *se...*, (representada pelo *Ou então...* de Resnais), sendo esse *se...* o clássico *What if?...* de Stanislawski, a variável do algoritmo. Como bem anotou Anna Marmiesse (2012), aproximando o modelo de Resnais dos primeiros hipertextos:

“*Smoking/No smoking* parece um daqueles livros em que as crianças são convidadas a saltar para certa página em função da decisão que atribuíram ao protagonista. Mas aqui é o livro que salta de página em página e escolhe a ordem em que o lemos. (...) O DVD do filme é a maneira ideal de o ver, porque o índice dos capítulos permite escolher, na arborescência de destinos, o que queremos ver e por que ordem. Em si mesmo, o seu esquema adopta uma certa ‘resignação’, acabando num cemitério (não os seus vários ramos, mas ambos os filmes: escolha relevante). A exploração das trajectórias possíveis não é uma variação sobre o livre arbítrio (como sugerem as escolhas do dispositivo (*ou bien... ou bien*)). Pelo

contrário, estamos numa espécie de tragédia onde nenhum destino nos salvará de um outro, porque todos conduzem ao impasse: nenhuma escapatória é possível” (tr. adapt., J. M. M.).

Também *Mulholland Drive* de David Lynch põe frente-a-frente compostíveis – acontecimentos respeitantes às personagens “Betty” e “Rita” e outros respeitantes a “Diane” e “Camilla”, que são outra versão das duas primeiras. Neste caso, tais compostíveis são igualmente produtos de um *fundo não cronológico do tempo*, de um tempo entendido como substância e não como cronologia. No tempo suspenso podem desenvolver-se alternativas simultâneas; no tempo cronológico há sucessão, causas e consequências, irreversibilidade. (Sobre estas matérias ler-se-á com interesse *L'incompossibilié au cinéma: rendre l'impossible possible*, Bárbara Janicas, 2016).

De volta ao Sextus de Leibniz: para ele, a questão não reside em saber se as coisas mudarão se fumar ou não fumar. A sua questão é a de Judas, que não deixará de fazer *o que está escrito*, embora fosse *possível*, em teoria, não o fazer. Mas Resnais e Lynch inventaram *ficções* e na ficção tudo pode tornar-se compostível (ao contrário do que se passa no *mundo existente* de Leibniz), como experimentou Borges (1941) em «El jardín de senderos que se bifurcan». Mais: em vez do princípio metafísico de não-contradição, é proposta uma temporalidade plural onde possíveis coexistem entre compostíveis mas também com impossíveis. Há mundos onde um acontecimento e o seu impossível coalescem, tornando-se hipóteses alternantes como as de Resnais e Lynch, mundos ficcionalmente possíveis cujo modelo são os guardados por Palas, por vezes visitáveis no âmbito de complexas *mises en abîme*. Diz Borges no seu conto:

“Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (...) Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. (...) [El manuscrito de Ts’ui Pên...] crea (...) diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen; por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo”.

Também Cortázar (1956) em «Continuidad de los Parques», um conto de apenas 500 palavras, testou a simbiose de pontos de vista heterogêneos e impossíveis: o leitor de uma novela lê nela a descrição da acção de um personagem que se prepara para o matar; o conto termina um instante antes do homicídio (13). Depois, estes exercícios de Borges e Cortázar cresceram e multiplicaram-se em numerosos autores que neles directa ou indirectamente se inspiraram. A passagem da impossibilidade à possibilidade permanece como o desafio que alguma ficção faz ao *mundo existente e dominante* de Palas e de Leibniz. Essa ficção vê para além desse mundo, como Teodoro viu no palácio dos destinos; mas, em princípio, não produz, nesse mundo, consequências que alterem o seu curso, precisamente porque é ele o *dominante*. É essa ausência de consequências que permite à ficção ver o que vê, ser o que é: *sueño*, como *la vida* foi para Caldéron (1635), onde se lia, no monólogo de Segismundo: “¿Qué es la vida? Un frenesí./¿Qué es la vida? Una ilusión,/una sombra, una ficción,/y el mayor bien es pequeño;/que toda la vida es sueño,/y los sueños, sueños son.” Caldéron seria, muito depois, desmentido pelo Llorca de «Ciudad sin sueño»: “No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta! / Nos caemos por las escaleras para comer la tierra húmeda”. Llorca redesperta aqui a realidade de primeira ordem de Watzlawick, o *mundo existente* de Leibniz: aquele onde falangistas-fascistas vieram *de facto* a fuzilá-lo, em Agosto de 1936, acusado de “socialista, homossexual e maçom”.

Resultante lateral do desafio dos impossíveis: nas ficções propendem a perder determinismo as consequências mais que prováveis das “tendências pesadas” e das “tempestades perfeitas” que a prospectiva consagrou (iluminada pela lei dos grandes números), e ganha relevância o “efeito borboleta” (o voo de uma borboleta em certo lugar do mundo pode causar um tufão no lado oposto do mesmo mundo). Micro-acontecimento, macro-efeito: como em *O sacrificio* de Tarkovski, onde uma aterrorizada promessa feita a Deus por um improvável convertido e/ou uma noite por ele passada com uma bruxa salva(m) o mundo do holocausto nuclear. Quem fez o milagre? Deus e/ou a bruxa? Tarkovski prefere não responder: o milagre de Deus e/ou da bruxa são, para ele, possíveis, talvez até cooperantes. Talvez a bruxa tenha sido o *modus operandi* de Deus, o seu *auxiliar* proppiano, o seu *agente*. Adiante reconsiderarei *O sacrificio* a esta luz, em capítulo dedicado ao seu realizador.

Na ficção peripatética, finalmente, *Superman* pode ainda (!) inverter a rotação da Terra e obrigar Cronos a andar às arrecuas, para levar a *Acontecerá ontem* cabo uma acção que, no passado (ontem, por exemplo), salvará o *ontem*

Mundo da catástrofe. Por isso – por inventarem impossíveis e histórias improváveis sobre os deuses – quis Platão, *in illo tempore*, expulsar os poetas da sua República. Como também expulsaria Borges, Cortázar, Tarkovski e alguns de nós, se, tendo perdido o relógio, ainda por lá deambulássemos. Mas também por isso o Aristóteles da *Poética* se afastou de Platão e defendeu que, nas ficções, a *verosimilhança* ganha à *verdade*, tornando-se mais cativante o que *poderia ter sido* do que o *que foi*. Esse Aristóteles devolveu os poetas à república e *vice-versa*, mas para o fazer teve de separar o *mundo existente* do das ficções. Como anotou Badiou (1998: 14), generalizando sobre o tratado de paz que poetas e filósofos celebraram:

“... A paz entre filosofia e arte repousa inteiramente sobre a delimitação entre verdade e verosimilhança. Por isso a máxima clássica por excelência é ‘o verdadeiro pode por vezes não ser verosímil’. (...) Definição clássica da filosofia: a inverosímil verdade”.

Ora, foram precisamente os diferentes mundos que aqui considerámos que as três ordens de realidade de Watzlawick (1976; 1984) religaram numa nova aliança, desierarquizando-os e fazendo-nos repensar a *disputatio* entre Caldéron e Llorca. Mas já para o Shakespeare do *Macbeth*, 30 anos antes do primeiro, o mundo fora “uma história contada por um idiota, cheia de ruído e de furor mas que não significa nada”. E muito antes escrevera o autor anónimo do *Eclesiastes*: “Olhei as obras que se fazem sob o sol: tudo é vaidade e busca de vento. (...) O meu coração tentou perceber a sageza e o saber, a estupidez e a loucura. (...) Também tudo isso é busca de vento (...). Detesto a vida, desagradame o que se faz sob o sol. (...) Não há felicidade para o homem senão a das suas obras (...)” Os impossíveis tornados, na ficção, possíveis, não expandiram o *sueño* de Calderón, nem a idiotia do mundo de *Macbeth*, nem o saudável vendaval do *Eclesiastes*. Nem desmentiram o ¡Alerta! de Llorca. Acrescentaram, porém, complexidade às narrativas, de um modo que nos ajuda a entender o que esteve em causa, em diálogo com a literatura filosófica, com o romance e o drama, na morosa *passagem* (onde se transpuseram incontáveis limiares) do cinema clássico para o moderno e para o contemporâneo, até chegarmos à tormentosa enseada dos labirintos narrativos actuais.

Basta, porém, um relance por estreias recentes e por projectos em curso para confirmar que o cinema narrativo próximo de arquitecturas mais clássicas não abdica do seu território. Pense-se, por exemplo, em dois filmes que

vivem de uma atriz excepcional, Isabelle Huppert: *L’Avenir* (*Things to Come*, 2016), da francesa (apesar do nome dinamarquês) Mia Hansen-Løve, sobre a difícil reavaliação, por uma professora de filosofia, da sua vida actual; e *Elle* (2016), do holandês Paul Verhoeven, sobre a complexa resposta de uma mulher à violação de que foi vítima e que não denunciou à polícia. Ou em *Toni Erdman*, da alemã Maren Ade (2016), uma falsa comédia sobre a tentativa de reaproximação de um velho músico reformado e excêntrico à sua filha distante, perdida e em *break down* na sua carreira de topo como consultora em Bucareste. Ou em *Knight of Cups*, de Terrence Malick (2015), sobre a entrega de um argumentista de Los Angeles ao seu trabalho e à sua deriva entre as mundaneidades que o assolam – uma reedição das críticas ao hedonismo de Hollywood. Pense-se ainda em *Zama*, da argentina Lucrecia Martel, que esteve para estreiar em Cannes em 2016 mas cuja pós-produção foi adiada, só devendo concluir-se em 2017: o filme, uma das mais caras produções latino-americanas actuais, conta a história de um oficial espanhol de finais do século XVIII que se eterniza no Paraguai, esperando a carta real e o transporte que o transferirão, promovido, para Buenos Aires. Por seu turno, quando estas linhas eram escritas, Claire Denis aventurava-se na ficção científica com *High Life*, sobre um pai e uma filha perdidos no espaço na sequência de uma missão que fez experiências com a reprodução humana. E Michael Haneke preparava *Happy End*, um filme sobre uma família burguesa europeia que ignora o mundo que a rodeia, mundo onde novos migrantes e refugiados ocupariam um lugar relevante. Os novos labirintos narrativos e os *puzzle films* coexistem, assim, com apostas que não têm a “inovação narrativa” como seu primeiro objectivo. A narratividade cinematográfica é simultaneamente mutante e conservadora: ora testa novas formas de contar-mostrando, ora regressa a antigos construtos, apenas usufruindo das mudanças tecnológicas que lhe permitem renová-los.

*Novas
resiliências
lineares*

O regaço e a voz de Dafne

A VOLÚVEL RELAÇÃO entre mundos narrativos consistentes, possíveis e compossíveis reconduz-nos sempre a sucedâneos do espaço infantil onde o contador de histórias – que Benjamin preferiu em *Der Erzähler* – exerce o seu fascínio. Em homenagem a Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), chamei a esse espaço “o regaço de Dafne”, porque a gulosa preferência infantil

pelo *story telling* íntimo e oral foi por ele invocada no curto texto «De mi participación frustrada, aunque no por ello menos honorable, en la batalla de Trafalgar», incluído em *Dafne y Ensueños* (1982). Recorda ele ali: “... Certa vez recostei a cabeça no regaço dela [Dafne] e disse-lhe: ‘Conta-me, não leias’. Começou a contar-me. Ela com a palavra, eu com a imaginação (...)”. A voz que moldava a história repetia, num aconchego materno, o canto das sereias que a criança, temendo-o, queria ouvir outra vez. Ora, esse amplexo parental, que instalava um ninho para a história ou para esse canto, ainda ecoou fortemente no dispositivo cinematográfico que obscurecia a sala e oferecia um *fauteuil*-concha ao espectador, dando-lhe a ver, quer o feixe de luz do projector, quer o ecrã que se animava, tudo envolvido no som do filme. O dispositivo substituíu o regaço de Dafne e a sua voz; com duas diferenças: o ninho já não era exclusivo do pequeno Gonzalo (outros espectadores o partilhavam na sala escura); e o papel da sua imaginação alterava-se (era conduzida, como a dos demais espectadores, pelo fluxo de imagens e sons do filme): o que Gonzalo imaginava, ao ouvir Dafne contar, interagía agora com o que o filme lhe propunha. Decerto, hoje, nas novas condições de recepção dos filmes, longe das salas escuras, essa relação tornou-se mais remota. Mas o “regaço de Dafne” e a sua voz são ainda a matriz imersiva arquetipal da situação do espectador. A transferência do íntimo *story telling* para a sala de projecção ocorreu sempre que, num filme, o jogo e a acção dos actores e actantes foi servida pela *voice over* de um narrador – “a voz de Dafne”. Se essa *voice over* não existia, o espectador substituíu-a, de bom grado, pelo que via e ouvia em cena, como já os gregos de antanho tinham feito em seus anfiteatros.

A narrativa literária, teatral ou fílmica é o lugar onde volta a suceder o que nela se conta. Bem o sabe o pequeno Gonzalo, quando se imagina entre os almirantes e comandantes espanhóis que travaram a batalha de Trafalgar:

*De regresso
a Trafalgar*

“O facto é que, cavalheiros, nos encontramos *outra vez* na noite de 18 de Outubro de 1805, numa situação já vivida, com a vantagem, em comparação com a anterior, de *todos conhecermos os acontecimentos* (...)” Os acontecimentos: a catástrofe de três dias depois, que ele espera reverter, ressuscitando o estado-maior e expondo-lhe um melhor plano de combate mágico na mesa da sala de jantar de sua avó (onde os navios eram feijões ou pedacitos de madeira). Que pede ele? “Que a batalha *possa planear-se e combater-se outra vez*, mas com diferenças no seu planeamento (...) e desenlace”, para a ganhar; senão, claro, “para quê matar de novo tantos mortos?”

Ora Trafalgar já não era, na infância de Ballester, um *case study*, a não ser histórico, em nenhuma academia de marinha: os meios com que a batalha se travou em nada se assemelhavam aos das guerras marítimas posteriores. O cenário poderia, assim, ser qualquer outro: não tivesse Gonzalo nascido em Ferrol, que a Trafalgar deu tantas vidas, bem poderia ensinar a atenienses como fazer para não serem vencidos e humilhados por espartanos. Mas, no relato de Ballester, o estado-maior fantasma ouvia, atento, o rapazito. No fim, o célebre comandante do *San Juan Nepomuceno*, Cosme Churruca, que na batalha combateu seis navios inimigos, comentava o plano ouvido: “Irrepreensível, *mas...*” e erguia-se, “calmo mas com um esgar de dor; (...) tinha uma perna metida num barril de farinha para não se dessangrar”. Concluía o herói, opondo a ordem *do que aconteceu* à do que *poderia ter acontecido*: “...Nas nossas condições, *sempre seremos derrotados em Trafalgar*”. Dito isto e embora dirigindo um sorriso “de simpatia” ou “de perdão” ao rapazito, desvanecia-se Churruca na escuridão envolvente, voltando à sua morte mas ainda arrastando consigo a barrica de farinha. O mundo consistente (ou “existente” de Leibniz) rejeitava assim os futuríveis de Gonzalo (os “possíveis” de Leibniz): na re-presentificada iminência do confronto fatal, os chefes espanhóis, forçados aliados de Napoleão, nem por sombras voltariam à batalha que perderam contra a armada de Nelson, também ele nela morto. Prudente Ballester: deveras, só no “regaço de Dafne” a *História* se compraz com o seu refazimento pelas *histórias*.

A obra e o seu “precursor sombrio”

AO DISCUTIR A HERANÇA DE LEIBNIZ e o legado, muito mais recente, de Borges ou Cortázar para entender a génese dos *mind game films* ou dos *impossible puzzle films* e da literatura que a eles conduziu, aproximo-me, num exercício de pensamento lateral, dos sempre nevoentos processos criativos que levam o autor e o artista do caos disforme à obra, da indeterminação à concretização de figuras e formas, ao desaguar do não-dizível no dito e/ou no feito. Como faz o pensamento selvagem de Lévi-Strauss (característico da criação artística: cf., *supra*, *Arte • infância • imagem*) para percorrer o caminho desse caos a uma ordem, à relação produtiva entre potenciais, para interligar semanticamente heterogêneos e chegar a resultados concretos que se traduzam em obra? Deleuze propôs, em *Diferença e repetição* (1968) e vinte anos depois no *Abecedário* (conversas com Claire

Parnet, 1988-89), a sugestiva figura do “precursor sombrio”, que encontrou “numa qualquer disciplina vagamente científica”. Esse precursor sombrio, que induz no autor o caminho para a obra, pode ser a simples junção de duas palavras esotéricas como em Joyce, a confluência de memórias como em Proust, a junção de labirintos mnesicamente conservados, o desejo de emulação de outras obras, a intertextualidade e os adquiridos na experiência interartes, a *ekphrasis*, a “ansiedade de influência”. Apesar da oralidade, a descrição da função desse precursor sombrio por de Deleuze (no *Abecedário*) é talvez suficientemente clara para que possa aqui transcrevê-la *in extenso*:

“Imaginemos um caos cheio de potenciais: como relacionar os potenciais uns com os outros? Numa qualquer disciplina vagamente científica encontrei um termo que me agradou e que aproveitei num livro [*Différence et répétition*, 1968, p.156-7]:... dizia-se ali que entre dois potenciais há o fenómeno do *precursor sombrio* (*sombre précurseur*): é ele que põe em contacto diferentes potenciais. (...) Entre eles fulgura o acontecimento visível: o relâmpago (*l'éclair*). Há o precursor sombrio e depois o relâmpago (...). É isto o mundo. Devia ser isto o pensamento. Deve ser isto a filosofia. A sageza do Zen também é isto: o mestre é o precursor sombrio e depois há a paulada – o mestre passa o tempo a distribuir pauladas, o relâmpago que faz ver” (Deleuze, «Z comme Zigzag», in *L'Abécédaire de Deleuze* com Claire Parnet e P.-A. Boutang, realizador, 1996).

A paulada gera o relâmpago, atordoia; na sabedoria popular faz “ver estrelas ao meio-dia” ou “36 *chandelles*” (36 velas). É o momento em que Arquimedes grita “Eureka” e é achada resposta à pergunta de Saramago sobre de onde vêm as ideias. Diria Saramago, aqui reescrito/reinventado por Evan do Carmo (2015: 42):

“Não somos nós que nos pegamos a pensar, é o pensamento que nos pega, como se ele não fosse uma coisa imaterial; somos por ele surpreendidos, por um pensamento que insiste em vir à luz do mundo material. Então nós, escritores, mesmo estando longe de uma máquina de escrever ou de um computador, passamos a escrever como que em papel invisível estas ideias perturbadoras, que vão crescendo juntas com aquele pensamento original, aquela ideia que nos despertou...”

Com Proust, disse também Deleuze que “o pensamento nada é sem algo que o force a pensar, sem algo que lhe faça violência” (1976: 117), sendo

esse “algo” uma pressão exterior. Se tivesse escrito sobre o devir das suas ideias, talvez o *sapiens/ludens/demens* de Lascaux partilhasse tal formulação. Mas eis a passagem de *Diferença e repetição* a que Deleuze se referiu no *Abecedário*:

“Quem é esse agente, essa força que assegura a comunicação? O raio fulgura no embate entre intensidades diferentes, mas é precedido por um precursor sombrio, invisível, insensível, que determina antecipadamente o caminho (...). Qualquer sistema contém o seu precursor sombrio, que assegura a comunicação entre séries que o bordejam. (...) O caminho que ele traça é invisível, e não se tornará visível senão no avesso (à l’envers), recoberto e percorrido pelos fenómenos que induz no sistema: o seu lugar é aquele a que ele ‘falta’: ele é precisamente o ‘objecto x’, o que falta ao seu lugar como à sua própria identidade” (Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, p.156-7).

Aqui, Deleuze não se refere especificamente à criação artística (fá-lo-á no subtítulo seguinte, *O sistema literário*): a sua reflexão diz respeito à operacionalidade do pensamento e da filosofia, geradores de “mundos” próprios. Mas os promotores do *DARE 2015* no Orpheus Institut de Gand (1.ª conferência internacional sobre Deleuze e a investigação em artes) voltaram ao *Dark Precursor* para discutirem de que é feita a *zona de indeterminação* ou de *indiscernibilidade* que, por transferência, conduz à comunicação entre heterogêneos – o processo de passagem do caos à obra. E insistiram nele para a nova edição do *DARE 2017* – tema: as *Aberrant Nuptials*, pondo em contacto heterogêneos que “nunca” se tinham encontrado. Tal *zona de indeterminação* é entendida como o lugar onde surge esse precursor sombrio e onde as variabilidades precedem a chegada a uma figuração, à forma nova que por vezes é uma colagem, uma *bricolage*, uma actualização da antiga passagem da *potência* ao *acto*.

É vantajoso, para se entender estas formulações, ter presente que a filosofia de Deleuze foi um empirismo transcendental fundado nas condições da experiência. Essas condições nunca foram, para ele, *universais* nem generalizáveis: produzem-se *singularmente*, caso a caso e só são entendíveis nas sucessivas reactualizações (mesmo se e quando a experiência está destinada a produzir o retorno do mesmo sob novas formas, como vimos, nas *Notas preambulares*, com Rilke e Didi-Huberman). Neste empirismo transcendental, nem o objecto precede o sujeito, nem o sujeito, por si só, pode *constituir* a experiência: sujeito e objecto

*Empirismo
transcendental*

co-produzem-se um ao outro (como no *quiasma* de Merleau-Ponty) e concertam-se para actualizar e individualizar, *hic et nunc*, a experiência instituinte do mundo, num corpo-a-corpo com as três ordens, não hierarquizadas, da realidade de Watzlawick.

Métricas, maneirismos e amaneirados

SOBRE MODOS de construção de histórias vale a pena ter em conta que, muitas vezes, eles resultam de meras convenções arbitrárias, instaladas como regras de jogos de salão. E que uma cartilha narrativa constrangedora e normativa pode não ser óbvia à primeira leitura por mais convencional que seja, apesar de ter invadido o modo de contar e de se esconder na evidência, como *a carta roubada* de Edgar Allan Poe foi escondida ficando à vista de todos. Qualquer história pode resultar de uma composição charadística ou amaneirada. Tomarei um exemplo simples:

Amaro viu a barca vazia desamarrar-se e zarpar. Bom homem, foi tentar saber de quem era. Correu tudo a perguntas mas todos o evitaram. Decidiu não desistir de entender o insólito caso. Entrou na capitania e avisou do que vira. Foi ao molhe mostrar onde estivera a barca. Gostou de saber que um rebocador a procuraria. Helena viu-o deambular e perguntou-lhe ao que andava. Incrível, disse ele, uma barca partiu sem ninguém. Já andavas mal e estás pior, pensou ela. Lá adiante, insistiu ele, ela foi para além. Mas decerto a corrente a levou, transigiu ela. Não, a corrente vai para acolá, apontou ele. Ó Amaro, toma juízo, riu-se ela e desandou. Por que não me acredita ela, assustou-se ele. Que achar do que vi ou não vi? Ressoou de novo nele aquela dúvida já antiga. Será de facto possível que me tenha enganado? Terei visto uma coisa que afinal não sucedeu? Uma vez já se passou algo como isto. Vi ou não vi certa égua saltar muros? Xiste, vou ser alvo do xiste de todos. Zumbiam-lhe os ouvidos, sentou-se tapando-os com as mãos.

Eis o conto do que Amaro viu ou não viu. Onde está, nele, o jogo de salão?

Nas regras a que obedece: as frases que o compõem (chamo aqui *frase* a um período contido entre pontos finais e/ou de interrogação) começam por cada uma das letras do alfabeto português pela ordem em que o recitamos de A a Z (excluindo K, W e Y) e são, por isso, 23: Amaro, Bom, Correu, Decidiu, Entrou, Foi, Gostou, Helena, Incrível, Já, Lá, Mas, Não, Ó, Porquê, Que, Ressoou, Será, Terei, Uma, Vi, Xiste, Zumbiam-lhe.

As regras “escondidas”

E cada uma dessas frases tem oito palavras. Essas duas regras arbitrárias determinam a forma e a dimensão do conto. Uma terceira terá sido só nomear duas personagens – ali, Amaro e Helena. As três regras ou parâmetros instalam o jogo narrativo: *o tema do conto* é livre, mas só se pode abordar desta maneira. Muito barroco narrativo se fez de ludicidades formalistas como esta, ou por exemplo polindo o texto até fixar cada frase, ou verso, em dodecassílabos, assim refazendo antigos metros – essa seria ainda outra norma, que o conto de Amaro não satisfaz. Se a tivesse satisfeito começaria, por exemplo, assim:

Amaro viu partir a barca sem ninguém (12 sílabas)
 Bom homem, foi tentar saber de quem era (12 sílabas)
 Correu a perguntar, ninguém lhe respondeu (12 sílabas)...

Mas por quê, para quê compor nestes preparos? Pergunte-se também: porque ainda escreverá sonetos um contemporâneo? Decerto, não para satisfazer necessidades de entendimento por quem o lê. Ele procura um ritmo, um *canto* reconhecível para o conto ou o poema, satisfazendo a forma reiterativa das melopeias infantis como a do *Tranglomanglo* ou da *Nau Catri-neta*, ou a dos cancioneiros que se apoiam em prosódias de embalamento que convidam à dança ou a uma oscilação repetitiva do corpo. Maneirismos e ludicidades à primeira vista inúteis e comparáveis a estes, sempre os conhecemos da música e da literatura, das artes de cena e do cinema: *ritornellos*, refrões e *leitmotivs* regidos a metrônomo, regressos à mesma imagem, palavra ou som, mesmos *tempos* dos planos, simetrias, jogos de espelhos, diálogos metricamente concebidos, jogo de *raccords* ou ausência deles. Muito cinema abstracto e experimental quis, no seu tempo, apenas viver do *ritmo*. Em busca de uma hipnose, suscitada pelo *metro* ou obedecendo a outro plano e a outra geometria, a forma, nas artes, nunca é apenas forma.

A origem do metro literário está na poesia que, desde Homero, na passagem da oralidade à escrita, a ele obedece por escolha própria e o reinventa, emparelhando elementos rítmicos e prosódicos, e de que o exemplo clássico se tornou, dois milénios depois, o hendecassílabo de Dante (verso de onze sílabadas) como em “*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”, que reinstalou outra duradoura métrica. Mas, como escreveram Halle e Keyser («Métrica», 1984: 179-208):

“Podemos encontrar [esquemas métricos] em muitos domínios da experiência: na disposição das flores num canteiro (...), nos toques fracos ou fortes dados num tambor, nos passos longos e curtos de uma dança.”

A métrica, dir-se-á então, satisfaz o desejo – semelhante a uma compulsão – de qualquer ritmo entendido no sentido mais vasto, e é ao mesmo tempo o instrumento que o instala, determinando tempos, composições, repetições.

O termo *maneirismo*, usado como substantivo desde o século XVIII (o adjectivo *maneirista* é-lhe anterior), começou por se referir a certo tipo de manifestações artísticas europeias de entre 1520 e 1620 (sobretudo nas *belas-artes* e na arquitectura), ou mais grosseiramente no século XVI, datadas de entre o apogeu do renascimento e a afirmação do barroco. Em Itália, mas logo depois estendendo-se ao resto da Europa, designou de início um retorno ao gótico e a Dürer: rejeitando as clássicas e autoritárias proporções renascentistas, esse maneirismo preferia a distorção espacial, o alongamento das figuras, a verticalidade. Mais tarde tornou-se, por associação, extensivo a obras feitas à maneira de qualquer autor marcante, associado a um juízo pejorativo sobre essa imitação. Mas, como anotou Sylvie Béguin (1989, vol. 14: 447-454), esse juízo negativo não é o original:

“Em Vasari, o termo *maniera* é usado de dois modos diferentes: a arte ‘antiga’ de Giotto (*maniera vecchia*) opõe-se à ‘moderna’ de Leonardo (*maniera moderna*). Vasari qualifica esta *maniera moderna* de *bella maniera*, implicando qualidades excepcionais de medida e harmonia (*regola, ordine, misura, disegno*), imaginação e *fantasia*. (...) Nesta acepção, o termo *maniera* não é um qualificativo negativo e não corresponde ao adjectivo *amaneirado* (*manieroso, manierato*)”.

No século XX, os maneirismos, sempre associados à imitação e repetição tardia de estilos e géneros autorais, de escola ou de época, generalizaram-se, na crítica, à música e às literaturas, às artes de cena e ao cinema – à totalidade do território da criação artística/literária. Para comentadores modernos e contemporâneos, fazer à maneira de passou a ser sinónimo de falta de génio autoral próprio, de obediência a gostos e técnicas tidas por inultrapassáveis, de seguidismo formalista.

Nesta acepção, longe da de Vasari, um *maneirista*, mais exactamente um *amaneirado*, é um *repetidor*, um *mimetizador* colado ao mestre, incapaz de produzir as “pequenas diferenças excessivas” que garantiriam a sua autonomia face à heteronomia específica de que depende.

Amaneirados

A referência ancestral é, agora, o barroco e o seu excesso de formas convencionais, e a tendência para verter nessas formas o que se quer exprimir: a forma é tudo. Imitar as sarabandas de Bach é um maneirismo;

pintar como El Greco é outro; projectar *villas* com escadarias interiores monumentais e jardins desenhados é outro ainda; também o é escrever à maneira de Joyce ou obedecer ao paradigma de Field: da *maneira* decalcada extraem-se motivos, normas, técnicas e formas que, separadas das obras, se tornam receituários, moldes.

O amaneirado plagia ou faz *pastiches*; a sua meta é comparável à do falsário, cujo génio se indistingue do que imita. Mas o falsário genial talvez seja o *copista* de diferentes mestres – especializa-se em réplicas e confunde a autoria; o amaneirado é o *autor* cativo do mestre-escola que imita.

O conto de Amaro e da barca não é um plágio nem um *pastiche* de outros. Mas o seu *modus faciendi* depende inteiramente de imperativos formais e de regras que aceita satisfazer, o que o limita e constrange: número e dimensão exacta das frases que o compõem, ordem e sucessividade obrigatória dessas frases, nomeação de apenas duas personagens. Tais parâmetros delimitam uma *maneira* e uma *forma* com muito escassa margem de manobra, qualquer que seja o seu tema: a narrativa torna-se num jogo com regras convencionalmente satisfeitas por quem o joga, sendo que a comunidade de jogadores (ou um seu mentor) pode arbitrariamente mudar essas regras ou acrescentar outras. Pensemos nas normas que regiam a fabricação do *cadavre exquis* surrealista – outro molde de criação artística e outro jogo de salão. Não sem ironia, apetece sugerir um desafio aos leitores: querem propor uma “nova” dieta narrativa, como o *Dogma 95* tentou, há pouco mais de vinte anos, no cinema? Inventem um jogo de salão e convencionem as suas regras.

Stanley Kubrick, compulsivo adaptador

DEVIDO AO SEU PODER CONTAGIANTE, a matriz narrativa dos três actos ressuscita, porém, com ou sem variações, em obras onde talvez já não esperássemos reencontrá-la. A seguir observo a sua reincidência em três casos: *Eyes Wide Shut* de Kubrick, *Apocalypse Now* de Coppola e *Na via láctea* de Kusturika. No primeiro caso começo, porém, por uma rápida introdução à natureza da relação que o realizador sempre manteve com a literatura. O segundo caso é o de uma muito trabalhosa adaptação de uma novela. Só o terceiro é um “original” directamente criado para o filme.

Stanley Kubrick (1928 – 1999) foi um realizador fascinado pelo *story telling*, mas que sempre preferiu cinematizar histórias de outros, muitas vezes

reescrevendo-as com a ajuda de argumentistas contratados: *The Killing* (1956) foi adaptado do romance *Clean Break* de Lionel White; *Paths of Glory* (1957), do romance homónimo de Humphrey Cobb; *Spartacus* (1960), do romance homónimo de Howard Fast; *Lolita* (1962), do romance homónimo de Vladimir Nabokov; *Dr. Strangelove* (1964), da novela *Red Alert* de Peter George; *2001: A Space Odyssey* (1968), do conto *The Sentinel* de Arthur C. Clarke, com quem Kubrick trabalhou no *script*; *A Clockwork Orange* (1971), da novela homónima de Anthony Burgess; *Barry Lyndon* (1975), do romance homónimo de William Thackeray; *The Shining* (1980), da novela homónima de Stephen King; *Full Metal Jacket* (1987), de *Short-Timers* de Gustav Hasford; e finalmente *Eyes Wide Shut* (1999) da *Traum-novelle* de Arthur Schnitzler. Ou seja: Kubrick canibalizou sistematicamente ideias e histórias de outros para as adaptar e, por vezes, distorcer. Mas esta marcante preferência pela adaptação não o amarrou a moldes narrativos canónicos: já em *The Killing* o *plot* não obedecia à diegese tradicional; *2001* desenvolvia três secções independentes umas das outras, com temática e acção próprias; e *Full Metal Jacket* é feito de duas metades quase independentes uma da outra.

Na diversidade do que adaptou, porém, Kubrick perseguiu obsessivamente o mesmo tema: a alteração da realidade por percepções profundamente perturbadas. Visto por mentes alienadas, o mundo é distorcido e delirado pela sua câmara, hipnótica e alucinatória. A grotesca paranóia do general de *Dr. Strangelove*, a demência assassina do protagonista de *The Shining*, a libido doentia do de *Lolita*, o condicionamento dos soldados de *Full Metal Jacket*, o cínico oportunismo de *Barry Lyndon*, a violência sociopata de *A Clockwork Orange* (e o tratamento prisional que a “cura”), a deriva da inteligência artificial de *HAL* em *2001* e o duelo que opõe o computador ao sobrevivente da missão espacial, repetem a viagem a universos mentais de onde não há regresso (excepção: *Spartacus*, encomenda de Kirk Douglas, cuja pós-produção Kubrick não controlou). Criando essa realidade deformada, o realizador foi, ora expressionista, ora barroco, ora próximo do realismo fantástico. As suas câmaras e lentes, testando ângulos e enquadramentos inabituais, prendem hipnoticamente o espectador, que, surpreso, é levado a paragens visuais inesperadas. Kubrick sempre quis emular os poderes de persuasão do cinema mudo que preferia – o de Eisenstein e Murnau, de Dreyer e Griffith.

Vivendo em Londres desde 1970, alcançou um raro e invejável estatuto inter-pares: manteve-se obstinadamente independente, mas reconhecido

*Repetição
temática*

como demiurgo megalômano e perfeccionista, apoiado por produtores que lhe permitiram dedicar-se, com grandes meios e dispositivos, ao cinema-espectáculo que preferia. Escolhia *décors* caros e complexos – o hotel do gótico *The Shining*, onde construiu o enorme *hall* de dois andares, os diversos palácios e castelos de *Barry Lyndon*, a nave *Discovery* de 2001 e o seu enorme interior giratório, a grande mansão e a *Village* de *Eyes Wide Shut*. E sempre requereu todo o tempo necessário às suas longas rodagens, bem como toda a película que o seu “método” exigia, rejeitando os constrangimentos normais da produção. O ritmo deliberadamente lento dos seus filmes, os seus planos longos e a muito morosa pós-produção, são imagens de marca do realizador: a cena do duelo, no celeiro, entre Barry Lyndon e o seu enteado, dura dez minutos no filme e demorou seis a oito semanas a ser montada. Em *Eyes Wide Shut*, a conversa entre Bill e Ziegler na sala de bilhar do milionário dura, no filme, 13 $\frac{1}{2}$ minutos, demorou três semanas a ser filmada e foram feitos para ela 200 *takes*. Tom Cruise contou depois que Kubrick lhe pediu que repetisse vezes sem conta cada momento da cena de modo diferente. Era um hábito do realizador: multiplicar infinitamente os *takes* de uma cena para poder montá-la dispondo de um grande excesso de material utilizável, que lhe garantisse numerosas opções.

Eyes Wide Shut: much ado about nothing?

O TEMA DE *EYES WIDE SHUT* (1999), sua última obra, é o desejo e a ameaça de adultério, tanto reais quanto imaginários – outro caso de *regresso do mesmo*. O filme ocupa-se das *rêveries* e fantasmas sexuais de um casal jovem, Bill e Alice Harford, ele médico bem sucedido, ela galerista de arte temporariamente desocupada (Tom Cruise e Nicole Kidman, então um casal hiper-mediático). Fundindo *rêverie*, sonho e realidade, Kubrick desiste, aqui, da demência excessiva e/ou grotesca de personagens anteriores e desce aos fantasmas banais da vida corrente, às fissuras que provocam na realidade e ao modo de as suturar. É essa renúncia ao patético anterior, essa *queda* deliberada na mera psicopatologia do quotidiano, que torna o filme interessante e me leva a abordá-lo aqui como um *case study* que merece atenção.

A Warner anunciara, já em 1971, que Kubrick iria adaptar a *Traumnovelle* (*História de um sonho*) de Schnitzler, de 1926, para fazer um filme “sobre sexo”: mas ele só o realizou quase três décadas depois. A novela equiparava *rêverie* e realidade; disse dela Kubrick (citado em Howard, 2000:

185): “[Schnitzler] contrapôs as aventuras reais do marido e as fantasias da esposa; eu pergunto-me se haverá grande diferença entre viver e sonhar aventuras sexuais”. O filme é uma alegoria, no *fin-de-siècle* XX, das *comedies of remarriage* (Cavell, 1981) dos anos 30-40. A parábola-padrão do subgênero de época obedecia à sequência *equilíbrio* → *desequilíbrio* → *reequilíbrio*: um casal divorcia-se e a mulher, o homem, ou ambos, buscam novos parceiros; mas no fim regressam um ao outro e recasam-se, porque as novas relações que esboçaram se desvaneceram ou se revelaram inconsistentes. Tais filmes iludiam o censório código Hays, que desde 1930 proibia ao cinema qualquer apologia do sexo extra-conjugual (ora, as novas relações de divorciados não eram extra-conjugais). Entre eles: *Bringing Up Baby* (Hawks, 1938), *The Philadelphia Story* (Cukor, 1940), *His Girl Friday* (Hawks, 1940), *The Lady Eve* (Preston Sturges, 1941), *Woman of the Year* (George Stevens, 1942), *Adam’s Rib* (Cukor, 1949). Essas *comedies of remarriage* aproximaram-se por vezes do que a gíria de Hollywood baptizou de *screwball comedies*, onde a mulher detinha um papel preponderante sobre o homem (como em *Eyes Wide Shut*). Mas outros autores (Martin, 1999: 354-363) preferiram classificar *Eyes Wide Shut* entre os *dramas of remarriage*, aproximando-o de uma linhagem que chega a Rohmer (p. ex. o de *L’amour l’après midi*) e a outros contos morais ou imorais:

“As *comédias de recasamento* são sobre o regresso a paixões profundas, sobre a revitalização de um élan recíproco (...). Kubrick revisita um território menos reconhecido e explorado: o *drama do recasamento*, cujos *milestones* remontam ao *Aurora* de Murnau (1927), ao *L’Atalante* de Vigo (1934), e ao *Viagem em Itália* de Rossellini (1953) (...). Kubrick tem consciência de todas as facetas desse *drama de recasamento* e retrabalha todas as suas possibilidades”.

Em *Eyes Wide Shut*, os Harford estão casados há nove anos, têm uma filha de sete, Helena, e vivem num grande e caro apartamento novaiorquino, satisfeitos com o seu “índice médio de felicidade”, até que Alice revela ao marido que desejou perdidamente traí-lo com um desconhecido. Esse desejo não se concretizou, mas Bill interioriza que Alice esteve a um passo de destruir o casal que constituem e tenta compensar-se, procurando, por sua vez, sexo extra-conjugual numa longa deriva nocturna que o leva a uma orgia secreta de oligarcas mascarados. Regressado da orgia de onde foi expulso como intruso e ameaçado, ouve Alice contar-lhe um pesadelo em que ela se prostitui para o humilhar. Em crise, decide confessar-lhe também a sua

jornada desviante, onde uma mulher terá morrido por culpa sua. Ambos caem em si e suspendem as suas *rêveries* de adultério: oferecem-se um novo fôlego de fidelidade e uma segunda oportunidade como casal. Também aqui: *equilíbrio inicial* → *desequilíbrio gerador da história* → *reequilíbrio final*.

A Warner insistiu com Kubrick para que escolhesse estrelas de primeiro plano para o filme, como ele só fizera com Jack Nicholson em *The Shining* e com Peter Sellers em *Dr. Strangelove*. Kubrick queria Harrison Ford no papel de Bill (o apelido do casal, Harford, foi escolhido para ele). E queria Woody Allen no papel do multimilionário Ziegler, que acabou entregue a Sydney Pollack. A segunda opção do realizador para os Harford foi o casal Alec Baldwin e Kim Basinger. Mas só Cruise e Kidman se dispuseram a aceitar as condições que Kubrick exigia – disponibilidade total para as filmagens, sem data pré-estabelecida de conclusão. Foi um filme caro: *Lolita* custara dois milhões de dólares, *Dr. Strangelove* 1,8, *2001* 10,5, *A Clockwork Orange* 2,2, *Barry Lyndon* 11, *The Shining* 15, *Full Metal Jacket* 30. *Eyes Wide Shut* custou à Warner 65 milhões e a sua rodagem demorou o tempo *record* de 400 dias. Kubrick reinventou, nos estúdios Pinewood (Londres), parte da Greenwich Village de Nova York – uma sua típica *extravaganza*: vivendo em Londres e tendo, com a idade, ganho pavor a viagens de avião, refez o bairro de N.Y. na capital britânica para dali não ter de se afastar.

A acção da novela de Schnitzler passava-se no carnaval, sob o signo de Walpurgis, na Viena da *belle époque*. Kubrick transpô-la para a N.Y. do fim do século, no Natal (a iluminação natalícia permitir-lhe-ia privilegiar a luz natural, como em *Barry Lyndon*: note-se a intensidade das cores e o jogo entre vermelho e azul, como em *One From The Heart* de Coppola, 1982). Mas manteve as máscaras venezianas na orgia, a grande sequência barroca do filme. As filmagens iniciaram-se em 1996 só se concluíram em 1998. E o filme é geralmente apresentado como uma “obra-prima inacabada”: Kubrick mostrou à Warner uma “primeira montagem final” quatro dias antes da sua inesperada morte, mas decerto ainda faria nela uma série de alterações até ao *final cut* (são dezenas os *goofs* & *spoils* identificados no filme por curiosos da IMDb). E a Warner ocultou digitalmente imagens de sexo na orgia, para obter uma classificação mais favorável na exibição.

Vejamos o que se passa no filme, atentos à persistência, nele, da estrutura em três actos e à mistura, nos seus sucessivos episódios, das três ordens de realidade de Watzlawick, que ali se vão tornando indistintas:

O filme começa e, no baile de Natal onde os Harford vão a convite do multimilionário Ziegler, Alice é assediada por um *playboy* húngaro que tenta

convencê-la a ter sexo com ele no andar de cima; Bill, por sua vez, é assediado por duas modelos que o convidam a ir com elas “ao sítio onde acaba o arco-íris” (*Rainbow* é o nome de uma loja maçônica-livre para raparigas, e *Where the Rainbow Ends* é o título de uma peça natalícia escrita em 1911). O assédio a Bill é interrompido por um homem que vem dizer-lhe que Ziegler lhe pede que suba com urgência ao primeiro andar. O médico segue-o e lá em cima encontra o milionário a vestir as calças; num sofá, nua e inconsciente, está uma rapariga, Mandy. Droga a mais, explica Ziegler. Bill aplica-se a fazê-la voltar à vida e, minutos depois, é bem sucedido. O milionário agradece-lhe penhoradamente mas lembra-lhe que o incidente tem de ficar rigorosamente entre eles. Bill aquiesce: segredo médico, como sempre, mas também *omertà* entre cúmplices. Regressados a casa, os Harford fazem amor, talvez excitados pelo que viveram, cada um por seu lado, no baile. No *script* dizia a *voice over* de um narrador (suprimida no filme): “Nessa noite foram mais venturosos no seu amor físico do que tinham sido nos últimos tempos” – mas Kubrick não incluiu no filme qualquer cena de sexo do casal.

Na noite seguinte, porém, depois de fumarem erva (o filtro mágico ou o *pharmakón* que despoleta a acção), Alice provoca, ainda a propósito dos

*A confissão
de Alice*

assédios no baile, uma agressiva conversa sobre infidelidades e revela ao marido que no Verão anterior, num hotel onde passavam férias, ficou de tal modo fascinada por um oficial da marinha que ali estava de passagem, que se lhe teria entregue se ele a tivesse querido. Tal não sucedeu, mas, diz ela, de súbito sentiu que estaria disposta a deixar tudo – ele, a filha, o seu futuro – por uma noite com o desconhecido. Mais: ela lembra-se de que nesses dois dias Bill foi particularmente afectuoso para com ela e que fizeram amor no melhor dos mundos, mas que o oficial da marinha não lhe saiu da cabeça nem por um instante: naquela noite mal dormiu e de manhã levantou-se ansiosa, sem saber se o desconhecido ainda lá estaria ou teria partido. Ao almoço percebeu que ele se fora embora e só então se sentiu “aliviada”. Bill fica mudo e em choque – a inesperada confissão de Alice (o *inciting incident* da *story*) agride o seu narcisismo e faz ruir o mundo em que confiava: a traição da mulher não se terá concretizado, mas ela desejou-a tão intensamente que, mentalmente, se consumou.

Eis que toca o telefone e alguém diz ao médico que um seu doente importante acaba de falecer; ele vai ter de ir manifestar o seu pesar à filha do

*A jornada
nocturna
de Bill*

morto. Já no táxi, fantasia uma cena de sexo entre Alice e o marinheiro (tratada como um *flashback* quase sem cor, oferecido ao voyeurismo do espectador: há no filme mais três destes *inserts*, onde a

imaginária Alice adúltera vive um intenso prazer). Ferido, perturbado e em busca de compensações, Bill inicia uma longa jornada desviante. Eis como Kubrick agencia os seus oito episódios e estações:

1. Em casa do morto, diante da cama onde ele jaz, a filha, que está noiva e vai casar, declara a Bill o seu amor, beija-o ansiosa e quer ser retribuída: sexo e morte convivem, de súbito, no mesmo quarto. Bill é salvo pela chegada do noivo: diz que estava de saída e parte, aturdido. Novo *insert* da sua fantasia sobre Alice e o oficial.

2. Num curto episódio de rua, é empurrado por um *gang* de jovens desordeiros que quase o faz cair e o trata de *faggot*.

3. Mas logo a seguir é abordado por uma jovem prostituta amável e educada (estudante de sociologia na N.Y.U.) e aceita a sua proposta de sexo. Já no apartamento dela, recebe uma chamada de Alice (que interrompe o primeiro beijo entre ambos, um dos mais amenos momentos do filme). Alice pergunta se ele vai demorar-se e diz-lhe que entretanto se deitará. Bill confirma que vai demorar-se; hesita mas acaba por desistir do sexo com a rapariga, insistindo em pagar-lhe os 150 dólares acordados. Ela aceita, relutante, o dinheiro, dizendo-lhe que lhe fica “a dever uma”: “You’ve got a raincheck”. Alice sai de cena e o filme centra-se na noite do médico.

4. De novo na rua, adiando o regresso a casa, Bill entra no bar onde toca um amigo pianista. Este acabará por lhe dizer que ainda irá trabalhar, a seguir, na mesma noite, numa misteriosa orgia de ricos mascarados onde tem actuado, de olhos vendados para não poder ver o que lá se passa. Tais festas são secretas e só se entra nelas na posse de uma senha. Desta vez a senha é *Fidelio* (ópera de Beethoven: alusão à *fidelidade*) e Bill obtém do amigo, muito relutante, a morada onde a orgia se vai realizar, prometendo-lhe que nunca revelará quem lha deu. Problema: o médico terá de encontrar, a meio da noite, roupa e máscara para lá entrar.

5. Apesar de a desoras, Bill toca à porta de outro doente seu, dono de uma loja de aluguer de roupa e de máscaras chamada *Rainbow*. O proprietário mudou, mas o novo aceita abrir-lhe a porta em troca de 200 dólares para além do preço do que alugar. Na loja procuram um *smoking*, capa e máscara, mas o proprietário ouve ruídos estranhos, abre de rompante uma porta e

encontra a filha, menor, a meio de uma cena de sexo com dois asiáticos mais velhos. Fugindo ao pai que lhe quer bater, a moça refugia-se junto de Bill e segreda-lhe que leve uma capa forrada a arminho e um colete de seda vermelha, mais adequados ao seu ar rico e distinto.

6. O médico consegue sair da loja com o que pretendia enquanto o proprietário tranca os asiáticos para chamar a polícia. Finalmente apanha um táxi para a festa. Durante a viagem volta lubrificamente a imaginar Alice nos braços do marinheiro.

7. O seu destino é uma grande mansão isolada em Long Island. Lá chegado, Bill paga ao taxista os 80 dólares da corrida mas pede-lhe que deixe o táxi-metro ligado e que espere por ele, oferecendo-lhe mais 100 dólares: rasga uma nota a meio e dá-lhe metade. Dar-lhe-á no regresso a segunda metade. O homem aceita. Mascarado, Bill entra na festa, atrasado, a meio de uma missa negra, intróito de uma orgia. Mulheres nuas, com máscaras de rosto, escolhem parceiros para se lhes entregarem. Também ele é escolhido por uma delas, que o avisa de que todos sabem que ele “não pertence ali” e insiste em que parta enquanto é tempo, porque é a sua vida que está em risco. Mas a mulher é requisitada por outro e, como num sonho, Bill percorre a mansão para observar a orgia, até que o conduzem a um salão onde o sacerdote da missa negra, rodeado de dezenas de mascarados, lhe pede uma segunda senha, que ele desconhece. Exposto como intruso, é-lhe exigido que mostre o rosto e depois que se dispa. Ele tira a máscara, mas nesse momento a mulher que tentou salvá-lo oferece-se para ser punida em vez dele e pede que o libertem. O sacerdote aceita a troca mas ameaça Bill: se revelar o que ali viu, as consequências, para si e para a sua família, serão terríveis. O médico parte, abandonando ao seu destino a vítima sacrificial que o substitui.

8. Chega a casa de madrugada e percebe que Alice está mergulhada num pesadelo. Acorda-a e insiste com ela para que lhe conte o sonho perturbador. Ela hesita, mas, sobressaltada e em lágrimas, conta-lho: estavam ambos, nus, numa cidade deserta, e a situação apavorava-a. Bill parte para tentar encontrar roupa para ambos, e, sozinha, ela relaxa, sente-se feliz, está num edénico jardim. Ressurge do nada o oficial da marinha, com quem ela se envolve e faz amor, mas logo a seguir está a ser possuída por inúmeros homens. Bill reaparece mas ela quer humilhá-lo e ri-se dele. É neste momento que o marido a acorda. O pesadelo altera o fantasma de infidelidade de Alice, que

assustada, se vê agora a si mesma como prostituta que despreza o marido. Também ela teve a sua onírica “orgia”, mas sente-se culpada. Ambos fragilizados, abraçam-se. Fim da aventureira jornada nocturna de Bill.

No dia seguinte, o médico decide descobrir quem eram os mascarados da orgia. Volta à mansão de Long Island e um guardião entrega-lhe, sem uma palavra, uma carta não assinada que reitera as ameaças contra ele; percebe que o amigo pianista foi espancado e expulso da cidade; que a simpática prostituta com quem quase teve sexo acaba de saber que é seropositiva; que o alugador de roupa (a quem foi pagar 375 dólares, esquecendo-se da máscara) prostitui a filha; que está a ser seguido por um desconhecido, decerto a mando da seita de oligarcas. Mais tarde descobre que certa jovem aparecida morta por *overdose* é a Mandy que reanimou na casa Ziegler e que depois o salvou na orgia; e que a seita, de que Ziegler faz parte (o milionário confirma que lá esteve e viu o que sucedeu a Bill) é um consórcio de poderosos magnatas. Diz-lhe Ziegler: “Se dissesse, e não vou dizer, os nomes deles, você perderia o sono”.

Descontando o genérico final, o filme tem 153 minutos e o ecrã vai a negro na passagem da 1.^a para a 2.^a e da 2.^a para a 3.^a partes, pontuando a separação entre elas. A sua arquitectura narrativa obedece ao clássico *design* dos três actos: a matriz sequencial *ordem* → *desordem* → *restauração da ordem* (ou *equilíbrio* → *desequilíbrio* → *reequilíbrio*). O equilíbrio do mundo inicial da história é ameaçado por um incidente que o destrói (a confissão de Alice), mas será reposto ao cabo de problemáticas peripécias (a jornada de Bill é conceptualmente gémea da dos ritos de passagem: *separação* → *iniciação* → *regresso*). Mas Kubrick demora-se em episódios-desvios articulados com o tema do adultério ou devidos às consequências da ida do médico à orgia: foi nesses episódios-desvios que ele investiu, desequilibrando a favor deles a quase-comédia de costumes que filmou.

*Arquitectura
narrativa*

1. A primeira parte (38 minutos de filme, pouco mais que um clássico *set up*), apresenta-nos os protagonistas, leva-nos com eles ao baile de Natal de Ziegler e desemboca na conversa em que Alice declara, provocadora e agressiva, ter estado à beira do adultério – o *turning point* que desmorona o mundo de Bill.

2. A segunda parte (60 minutos: clássica duração de um 2.^o acto) é a resposta ressentida do médico à inesperada confissão da mulher, a sua

“viagem ao fim da noite” em busca de compensações narcísicas: a deambulação e a sucessão de encontros na Village, a orgia na mansão (reverso satânico do baile de Natal) e, de madrugada, o regresso a casa. As situações que Bill vive nessa noite são metáforas de sonhos e sucedem-se umas às outras no limite do verosímil: como em tanta ficção, essa sucessão e concatenação é *possível* mas *pouco provável*. A deriva de Bill evoca a faustiana noite de Walpurgis, a *Nighttown* (adaptação, por Marjorie Barentin, do episódio *Circe* do *Ulysses* de Joyce: 1958), ou ainda o *After Hours* de Scorsese (1985). Cada episódio foi tratado com autonomia dramática e tem o seu próprio arco e desfecho – o que, apesar da sua entrada sequencial no *plot*, dá a cada um deles deliberada independência e significação. A operática *mise en scène* da orgia (17 minutos de filme) ganha uma atmosfera ainda mais onírica: é uma *animation de tableau* que, como sugeriu Robert Ebert (robertebert.com, 16.07.1999), deve tanto a Sade como a Bosch: Bill percorre os grupos de sexo explícito (dignos de um teatro de manequins mecânicos) e os grupos estáticos de *voyeurs* (dignos de um museu de cera) hipnotizado pela sua irrealidade. Desde que entrou na mansão, ele suspeita que foi reconhecido: um orgiasta com máscara de *Bauta* (Casanova), provavelmente Ziegler, saúda-o e ele retribui a saudação. E, como num sonho, as máscaras dos orgiastas mudam de expressão durante o julgamento/desmascaramento de Bill. Mas esta vasta segunda parte só termina quando, vexatoriamente expulso da orgia, abandonada à sua sorte a mulher que o salvou e regressado a casa quase ao amanhecer, ele ouve Alice contar-lhe, muito perturbada, o pesadelo onde volta a encontrar o marinheiro e acaba prostituindo-se (réplica simétrica, embora apenas sonhada, da orgia de onde Bill acaba de chegar: fecha-se, para ambos, o mesmo arco). A fome de adultério de Alice transforma-se, ao acordar, em humilhação e remorso: *pay-off* faustiano para a *Whore Wife* em que imaginariamente se tornou (a esposa-prostituta da pornografia, que, frustrada e sozinha em casa, anseia por entregar-se ao canalizador que veio substituir uma torneira). Alice e Bill cederam todo o espaço aos seus duplos transgressivos: *rêverie*, sonho e realidade tornaram-se, para ambos, perigosamente indistintos.

3. A extensa terceira parte, resolutiva (55 minutos), começa no dia seguinte. Bill tenta saber quem eram os mascarados da orgia e vai de descoberta em descoberta, cada uma mais perturbadora que a anterior. No hotel do pianista, um recepcionista *gay* diz-lhe que ele partiu às cinco da manhã, levado por

dois homens, e que tinha um hematoma no rosto. Na morgue de um hospital, despede-se quase necrofilamente de Mandy, que salvou no baile de Natal e que depois o salvou a ele na orgia (é Ziegler quem lho confirma). Também ela foi levada por dois homens ao hotel onde vivia e onde veio a ser vítima da *overdose* fatal; o médico interioriza a sua culpa: foi ele que, deixando-a nas mãos da seita, a “matou”. Numa clássica cena de explicação (a conversa com Ziegler no salão de bilhar), Bill liga as pontas soltas que lhe faltava entretecer. Regressado, outra vez tarde, a casa, encontra Alice a dormir ao lado da máscara que usou na orgia: quem a pôs ali? Será nova ameaça – como a cabeça de cavalo em certa cama de *O padrinho* de Coppola (1972). Quebrado, Bill decide contar à mulher a sua deriva nocturna, a orgia dos oligarcas, a punição do pianista, as ameaças contra si, a morte de Mandy, as revelações de Ziegler. Ela ouve-o até ao nascer de novo dia. O final, na loja de brinquedos, é a frágil reconciliação com Alice, agora *desperta* (ou “curada”) das suas *rêveries*.

Significativamente, *Eyes Wide Shut* abre com Bill perguntando a Alice se sabe onde está a sua carteira, de que adiante tanto precisará para as despesas da sua exploratória iniciação/transgressão. E ela sabe, tem tudo sob controlo: “Na mesa de cabeceira.” O diálogo não constava do *script* original. E o filme fecha, na loja de brinquedos onde vão com a filha, com as palavras resolutivas de Alice, também não vindas do *script* e que geram um final talvez apaziguador, mas confirmam que é ela quem decide o regresso ao casal e à vida possível (refúgio contra as *rêveries* incendiárias de ambos), quem decide o futuro de ambos e o da sua vida sexual:

“Alice: –...I do love you and you know there is something very important we need to do as soon as possible.

Bill: –...What’s that?

Alice: –...Fuck” (7).

*As palavras
finais*

No *script* o filme acabava no quarto do casal, num clima mais íntimo e caseiro:

“Beijam-se ternamente e deitam-se na cama, sonhadamente próximos. Ouvem-se os ruídos rotineiros da rua e um raio de sol entra pelos cortinados. Um toque na porta e Helena, a filha, entra no quarto a correr e, rindo, salta para a cama deles. Um novo dia começa. Fim.”

Kubrick concebeu cada episódio do filme como um momento de interação entre Bill e apenas um ou dois outros personagens: as duas modelos do baile (que funcionam como uma só); Mandy em *overdose* (e Ziegler); a filha do morto (e o seu noivo); a prostituta; o pianista; o alugador de roupa (e sua filha); o guardião da mansão da orgia (cena muda); a empregada do café; o recepcionista do hotel; a colega da prostituta; o homem que o persegue (cena muda); Mandy morta (e o funcionário da morgue, cena muda); outra vez Ziegler. Até na orgia, Bill interage separada e sucessivamente com o mascarado que o saúda, com Mandy e com o sacerdote – os restantes são mera massa coreográfica.

Nem Bill nem Alice são personagens particularmente positivas: do mesmo modo que o pianista é tratado como um criado a quem pagam para tocar de olhos vendados em orgias, o médico é chamado para, discretamente, ressuscitar prostitutas em *overdose* nos bastidores dos bailes de Natal. E na orgia acobarda-se, abandona à sua sorte a mulher que o salvou. Bill não é

Que retrato dos Harford?

suficientemente rico para pertencer à oligarquia satânica, mas não resiste a espiolar as suas festas secretas. O facto de ele se deslocar de táxi à mansão da orgia, pedindo ao taxista que o espere na estrada quando dentro da propriedade estão parqueadas dezenas de limusines dos orgiastas (ele não se dá conta de que ter vindo de táxi o denuncia, por si só, como intruso), mostra a diferença de classe que o separa deles. Mas só na conversa final com Ziegler, porque é lento a decifrar o mundo em que vive, Bill percebe que ele próprio, bom samaritano prestador de serviços, é tão vulnerável como Mandy ou como o amigo pianista, ex-colega de curso que se tornou num pobre biscateiro com mulher e quatro filhos a cargo. Para os oligarcas da seita, médico, músico e prostitutas são meros serventuários descartáveis a quem não se tolera que se tornem intrusos, incómodos ou metediços.

Quanto a Alice, cujo cuidado central é parecer sempre fascinante e que tanto se vê ao espelho, alienou-se no fantasma da *Whore Wife*: largaria tudo por um desconhecido, sonha prostituir-se para humilhar o marido e a filha, a quem deram o nome da bela Helena de Tróia, parece estar a ser educada para devir igual à mãe: deixam-na ver uma série onde o brinquedo se transforma no príncipe-encantado da menina que o comprou; Alice acompanha-a num trabalho de casa em que ela tem de calcular “qual dos rapazes ficou com mais dinheiro”; na loja escolhe tudo o que deseja. E em todo o filme, a relação de Bill com a filha é quase inexistente.

A publicidade da Warner lançou o filme como *thriller* erótico. Mas Kubrick fizera outra coisa e o filme decepcionava essa expectativa: fugia ao gênero e dava-lhe outra natureza mais fria, mais mental e mais céptica. Ao longo da jornada nocturna em territórios extra-conjugais onde vai esbanjando dinheiro, o rico Dr. Bill (*Bill: nota, factura, conta*) não obtém sexo compensatório com ninguém. E Alice, apesar das suas confissões sobre o desejo de adultério, acaba por não ser fisicamente infiel ao marido, o que torna as suas *rêveries* em *much ado about nothing*: tanto barulho por “nada”, mas um “nada” que por vezes é “tudo” – é esse o valor do fantasma, do desejo confessado e insatisfeito. Alice foi adúltera em pensamentos e em palavras, mas não em actos. Onde está o *thriller* erótico? Nas fantasias do médico sobre a mulher e o marinheiro, que, como Kidman admitiu, o realizador quis “quase pornográficas”? *Eyes Wide Shut* é decerto o “filme sobre sexo” que Kubrick sonhara fazer. Mas é também um anti-*thriller*-erótico.

Dentro de *Eyes Wide Shut* haverá outro filme encriptado – o das referências esotéricas ao satanismo internacional, presentes nos *décors* e adereços, mas que o espectador corrente dispensa: no início do filme, Alice/Kidman, objecto de desejo, é oferecida nua ao *male gaze* do espectador (cf. a Laura Mulvey de «Visual Pleasure and Narrative Cinema»). Eis, para os esoteristas, os supostos sentidos ocultos na imagem: as colunatas do vestido seriam as de Boaz e Jachin (pilares do poder) à entrada do templo de Salomão; as cortinas da janela desenham uma pirâmide, outro símbolo esotérico. Depois, os motivos do chão do *hall* da casa Ziegler são os dos templos maçons-livres. No salão de baile há várias estrelas de oito pontas, as de Ishtar, deusa babilónica do sexo, cujo culto envolvia prostituição ritual (como na orgia do filme) (9). Junto das escadas que levam ao andar de cima há um Cupido, deus do desejo, ligado ao culto de Vénus. E o nome do *playboy* húngaro, Sandor, que bebe o copo de Alice e tenta seduzi-la invocando *A arte de amar* de Ovídio, recorda talvez o de Sandor LaVey, fundador de uma igreja satânica walpurgisiana. Para os esoteristas, a lista de exemplos é mais extensa e inclui adereços deliberadamente filmados da orgia. Mas não é óbvio que Kubrick tenha entregue o sentido do filme a essa encriptação: o bricabraque esotérico está lá para quem queira vê-lo, mas é supletivo – um conjunto de hieroglifos no telão de fundo.



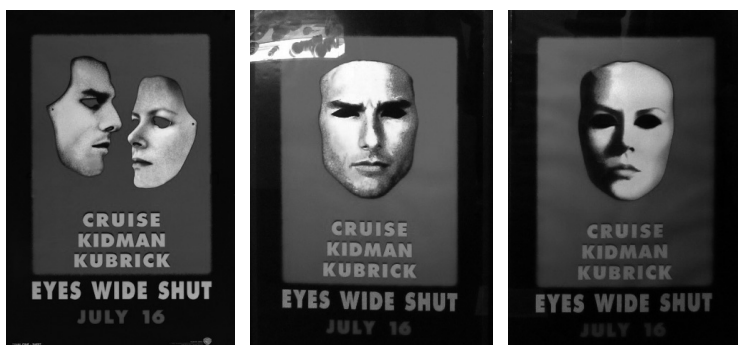
Ainda no seu rico apartamento, os Harford preparam-se para sair para o baile de Natal na casa Ziegler.



De olhos bem fechados: a fantasia de Bill sobre Alice e o marinheiro (ao todo, um minuto de filme).



A atmosfera da orgia (reverso satânico do baile de Natal na casa Ziegler) é deliberadamente onírica e irreal: em nada contribui para o “*thriller erótico*”.



Cartazes não utilizados para a estreia do filme, concebidos por Christiane e Katharina Kubrick (in Castle: 2005, *The Stanley Kubrick Archives*). Alusão ao *Persona* de Bergman? (Fotogramas reenquadrados do filme e imagens da sua publicidade).

Apocalypse Now: a epopeia onde a estrada é o rio

ENTRE A MULTIDÃO DE FILMES adaptados de novelas ou de outras fontes literárias, considerarei agora o épico e operático *Apocalypse Now* de Coppola (1979), transposição, para a guerra americana do Vietname, do *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899), feita por John Millius (autor do *script*), a que Michael Herr, autor de *Dispatches* (1978), acrescentou a *voice over* narrativa do protagonista. A mistura da novela de Conrad, do relato de guerra de Herr, da adaptação de Millius e do *brain storming* com Coppola marcam o longo e acidentado desenvolvimento do projecto. O filme foi originalmente pensado em 1969, deveria chamar-se *The Psychedelic Soldier* e seria George Lucas quem o realizaria em 1971, com base no *script* de Millius. Seria feito em 16 mm, a preto e branco, como o *cinéma-vérité* e as imagens de guerra dos noticiários de televisão que todos os dias chegavam aos americanos (a guerra do Vietname foi a primeira a ser diariamente coberta por televisões). Teria um muito baixo orçamento e seria filmado no delta do Sacramento, Califórnia. Quando, em acordo com Lucas e Spielberg, Coppola herdou o projecto, a seguir ao *Godfather II*, pensava fazer um filme de acção muito simples, com três bons actores que lhe permitissem sentar-se na cadeira de realizador e simplesmente dizer “*action!*”. Não podia estar mais enganado: o filme acabou por custar mais de 30 milhões de dólares e foi feito nas Filipinas, mediante um acordo especial com a presidência Marcos para o uso dos helis e outros equipamentos militares, e desde o início das filmagens até à sua estreia passaram três anos. Os helis filipinos estavam envolvidos em acções reais contra a guerrilha local e a sua

disponibilidade foi negociada numa base quase diária – eram pintados com as cores americanas para o filme e repintados com as cores filipinas quando devolvidos ao emprestador. O título *Apocalypse Now* ironiza sobre um *badge* hippie da época, *Nirvana Now!*. Pensado em 1969, estreou dez anos depois.

A estrutura narrativa do filme é simples e unilinear. Um capitão com experiência de operações especiais (Willard: Martin Sheen) é encarregado de uma missão secreta de que não haverá registo: subirá o rio “Nung” (o Mekong) até ao Cambodja, para além da ponte de “Do Lung”, para matar um coronel americano transviado que faz a guerra segundo as suas próprias regras (Kurtz: Marlon Brando), desobedecendo à hierarquia militar. O protagonista aceita a missão e o *set up* do filme está concluído. Willard parte para a sua longa viagem (segundo acto do filme) recheada de incidentes, testemunhando uma guerra que conhece bem mas que dia-a-dia é mais desvairada e caótica. Na *resolução*, chega ao reduto do renegado, com quem tem uma relação ambígua: Kurtz pergunta-lhe se ele é um assassino, Willard responde-lhe que é um soldado; Kurtz diz-lhe que ele não passa de “um moço de recados enviado por merceiros para cobrar uma conta”. Num final wagneriano, Willard mata Kurtz (enquanto um touro sacrificial é decapitado). A aceitação da missão, o vasto segundo acto e o atingimento do objectivo aproximam a narrativa das estudadas por Propp na *Morfologia do Conto*. E o carácter episódico do segundo acto aproxima-a da *Odisseia* de Homero – a viagem de Ulisses desde a ilha de Calipso até ao desfecho resolutivo em Ítaca. A acção é narrada e comentada, do princípio ao fim, pela *voice over* do protagonista. A aventura filmada é, para o espectador, uma visita guiada à ensandecida guerra americana do Vietname – mostrada do ponto de vista subjectivo de Willard.

Para um realizador como Peter Greenaway, *Apocalypse Now* pertenceria, assim, a um tipo de filmes que ele desprezivamente classificou como livro *ilustrado*, livro *cinematizado*. De facto, *Apocalypse Now* é muito fiel à narrativa de Conrad (onde Marlowe sobe o Congo até ao posto de Kurtz) e às injeções

*A bengala da
voice over*

dos *Dispatches* de Herr: as suas fontes literárias são óbvias. Mas o génio de Coppola não se manifesta especialmente na narrativa: consiste em ter fundido, numa composição complexa, “hiper-realismo” e artifício total: a “sua” guerra está cheia de fumos rosa, púrpura, verdes, azuis, e de personagens patéticas – o coronel da “cavalaria aérea” (Kilgore: Robert Duvall) que destrói uma aldeia *vietcong* apenas para poder surfar nas suas águas, a tripulação do barco-patrolha que sobe o rio, jovens soldados que a todo o tempo se drogam com *cannabis* e ácido e vão sobrevivendo ou morrendo, as *playmates* da *Playboy* que animam as tropas, o guerreiro-poeta que

vai ser morto e a sua alienada tribo, o foto-jornalista a que ele deu asilo e que o venera como um deus. É uma *road movie* cuja estrada é o rio; e na subida do rio, como nas *road movies*, fazem-se encontros inesperados, nascidos dos acasos da viagem e não necessariamente indispensáveis ao *plot* principal.

O tema central de *Apocalypse Now* é o da legalidade-legitimidade de acções de comando, no caos da guerra, por parte de oficiais que fazem essa guerra de acordo com o código de que a hierarquia é a guardiã ou rompem com esta, tornando-se renegados. Os dois pólos desse diferendo são Kilgore, que, embora enlouquecido e “apaixonado do cheiro do napalm pela manhã”, segue o primeiro guião, e Kurtz, que deixou para trás uma carreira fulgurante para fazer a guerra à sua maneira, desobedecendo à hierarquia – e se tornou, por isso, num alvo a abater. Ao longo da viagem, lendo o *dossier* Kurtz, Willard percebe que este foi um oficial sobredotado, destinado às cúpulas militares, até ter começado a implementar os seus desviantes métodos de guerra enquanto lia T. S. Eliot e recitava clássicos. O filme confronta dois modelos de loucura assassina: uma legitimada pela instituição militar, outra heterodoxa e intolerável para esta. São o verso e reverso da mesma medalha – e Willard, o *encarregado de missão*, é o *go-between* que faz a ponte entre ambos.



Kurtz: “Não têm o direito de me chamar assassino”. Kilgore: “Adoro o cheiro do napalm pela manhã”. Willard: “Eu queria uma missão e para mal dos meus pecados deram-me uma”. A cavalaria aérea ataca a aldeia vietnamita (fotogramas reenquadrados do filme).

Vinte anos depois, para relançar o filme em DVD, Coppola pediu ao montador e *sound designer* Walter Murch que encontrasse cenas não utilizadas em 1979 e fizesse uma versão mais extensa da obra – o *Apocalypse Now Redux*. Esta versão, com mais 49 minutos, acrescenta ao filme um episódio de sexo delirante com as *playmates*, o encontro com uma família de colonos franceses que decidiu obstinadamente ficar no Vietname (encontro que sublinha as diferenças entre a guerra francesa e a guerra americana na Indochina, e que é para Willard um momento de “repouso do guerreiro”) e dá mais espessura, no terceiro acto, à relação entre este e Kurtz. Estes novos elementos alteram o ritmo da versão de 1979 e acrescentam patético ao que já a marcava. Em entrevistas, Murch sublinhou a importância do som (feito em Dolby Stereo 70 mm Six Track) dos helicópteros no filme de 1979 (Macaulay, 2014): é com esse som que o filme começa, com o ecrã ainda em negro – o som da cavalaria do ar: os helis eram os novos cavalos de guerra (os cavalos tinham desaparecido das batalhas na primeira guerra mundial e reapareceram, voando, na guerra da Coreia e depois, em força, na do Vietname). Murch e Coppola inspiraram-se em gravações quadrifónicas de Isao Tomita para criar o som do filme: “É este som que quero para o filme, esta imersão, quero estar rodeado de som por todos os lados” (Coppola citado por Seymour, 2011). A complexidade da mistura de seis registos é determinante na criação da atmosfera do filme, mergulhando o espectador no ponto de vista subjectivo do protagonista. O som dos helis (o efeito *ghost heli*) foi transformado por sintetizadores e misturado com todos os outros, criando o *mood* sonoro que Murch designa por “hiper-realista” (um hiper-realismo feito de artifícios) e que por vezes é surreal.

Os três (ou quatro) actos de *Na Via Láctea*

VEJAMOS o que se passa em *Na Via Láctea*, de Emir Kusturica (2016), mais guerra em três (ou quatro) actos e aposta em parte falhada, por substituir abruptamente o melodrama que construía (apoiado em coadjuvantes proprianos e na comédia grotesca), por uma “perseguição implacável” que, a meio do filme, muda a sua natureza e desfaz a sua identidade.

Construção do melodrama onde o filme parecia querer centrar-se: em plena guerra de desintegração da Jugoslávia, Kosta (Kusturica aos 60 anos), um músico diplomado agora leiteiro, todos os dias percorre a frente de combate, de burro e no meio de tiroteios, para exercer

Melodrama

o seu ofício. Na aldeia onde vive, uma antiga tricampeã nacional de ginástica, Milena (Sloboda Mićalović), espera vir a casar-se com ele, faz acrobacias, salta-lhe euforicamente para os ombros ou arrasta-o pelo quintal fora, perguntando-lhe quando a olhará ele como um homem olha uma mulher. Ele vai-lhe dizendo, adiando a resposta, que “quando a guerra acabar”. O irmão da ginasta, Pedrag, temido cabo-de-guerra (Pedrag Manojlović), está prestes a chegar à aldeia, esse, sim, para se casar: uma agência de pequenos *gangsters* que traficam mulheres foi à Krajina, enclave sérvio na Croácia, raptar de um centro para deslocados uma bela italiana, Nevesta (Monica Bellucci aos 50 anos), que, para tentar ressuscitar numa qualquer outra vida, contratou casar-se com alguém de quem nem um retrato viu. À espera do futuro marido, a noiva italiana, que anos antes chegou a trabalhar na televisão, adapta-se à vida rural ordenando vacas e fazendo a lida doméstica. Mas nessa espera conhece o leiteiro e um laço nasce entre eles: com as vidas desfeitas pelos desastres da guerra, nenhum deles acredita que poderá voltar a ser o que já foi – e é essa acédia que primeiro os aproxima.

Crescendo ou segundo fôlego do melodrama: chega, ufano, o cabo-de-guerra, feliz por lhe terem desnichado “uma italiana como nova”. Agressivo, intima Kosta a casar-se com a irmã ginasta e já o trata por cunhado. Mas, na noite que precede o(s) casamento(s), Nevesta declara a Kosta o seu amor e conta-lhe que é perseguida por um antigo amante que a salvou de um campo de refugiados, general britânico da SFOR (força militar da NATO na Bósnia) que até matou a mulher por sua causa. Nevesta depôs contra ele em tribunal e ele cumpriu três anos de prisão, mas ela ignora que o homem acaba de ser libertado. Sabe, sim, que, mal possa, ele tudo fará para a reaver.

Fim abrupto do melodrama: no dia do(s) casamento(s), (cessar-fogo da guerra na Bósnia, o que situa a acção no fim de 1995; há incongruência de datas porque a SFOR só ali interveio em 1996), comandos helitransportados aterram na aldeia para sequestrar a noiva italiana e a levar de volta, viva ou morta, ao antigo amante britânico. Ela esconde-se num poço; Kosta descobre-a e esconde-se com ela, enquanto os comandos chacinam toda a gente da aldeia (incluindo Milena e Pedrag) e queimam casas e corpos a lança-chamas. Kosta e Nevesta conseguem fugir mas serão, até ao fim, perseguidos pelos comandos. O filme era um conto de fadas truculento e saturado de comédia negra; a partir daqui será uma “perseguição implacável”. Ora, teria sido interessante saber como lidaria Kosta com o nó górdio da escolha entre Nevesta e Milena, sob a pressão do irmão da ginasta.

O realizador anunciou repetidamente que *Na Via Láctea* seria um filme “em três partes”: a primeira mostra as rotinas do músico-leiteiro até à chegada à aldeia da noiva italiana. A segunda cria a relação entre ambos e narra a fuga do casal até ao seu desfecho brutal (mas de facto divide-se em duas partes, antes e depois da entrada em cena dos comandos). A terceira (de facto, a quarta) é um curto epílogo, quinze anos depois.

Outra maneira de contar o filme, articulada com a primeira, consiste em apreciar o papel nele desempenhado por certo falcão peregrino e por certa cobra gulosa de leite: o falcão, aliado e amigo do leiteiro, dança ao som da

O falcão e
a cobra

sua música, sobe-lhe para o ombro para com ele se passear e ajuda-o no que pode – por exemplo, provoca magicamente um vendaval que, durante a fuga do casal, atrasa os seus perseguidores. Por sua vez, a grande cobra que se delicia com o leite derramado por Kosta “ataca-o” primeiro a ele, e mais tarde a Nevesta, enrolando-se neles para os imobilizar no chão – mas, em ambos os casos, fá-lo para os salvar de um perigo maior. É bem sucedida na primeira vez, mas na segunda não, e neste falhanço também morre. Falcão e cobra são coadjuvantes mágicos proppianos, indispensáveis ao bom desfecho da jornada dos heróis. Mas aqui nem eles, *totens* protectores, conseguem salvar o casal em fuga: Kosta e Nevesta sobrevivem a sucessivas peripécias, inclusive subaquáticas, que talvez invoquem remotamente *l’Atalante* de Vigo (1934) ou o *Respiro* de Crialesse (2002); um grande salto dos dois numa cascata é filmado em câmara lenta para se tornar num *pas de deux* aéreo, e um beijo em vertiginosa espiral: heranças da Disney. Mas Nevesta acaba por morrer num campo minado: a cobra bem quer imobilizá-la para a impedir de pisar uma mina, mas não consegue. E o leiteiro é, *in extremis*, resgatado do impulso imediato de a seguir na morte, por um velho pastor (que acabou de ajudar uma ovelha a parir): “Se te matas quem a chorará, quem recordará o vosso amor?” Corte. Fim da “segunda parte”.

Do filme ficará talvez a mensagem do epílogo: anos depois da morte da noiva italiana, transformado em solitário monge ortodoxo, o ex-músico e ex-leiteiro todos os dias sobe a montanha com pesados sacos de pedras às costas, para sob elas ir soterrando o campo de minas onde a sua apaixonada

Objectos
enlouquecidos

perdeu a vida. A pedreira que substitui o antigo pasto mortífero é também o seu monumento tumular. Ao contrário de Sísifo, condenado pelos deuses a levar inutilmente a mesma pedra até ao cimo da montanha e a vê-la rolar de novo até ao seu sopé, Kosta assumiu uma missão lutuária por si mesmo e pela noiva e está, agora (2010?), a

concluí-la. E o falcão continua a acompanhá-lo, vem juntar-se a ele e comer das suas uvas no antigo lugar fatal. Para além do falcão e da cobra, lá está, também, o bestiário corrente de Kusturica: os gansos “que hão-de salvar o cinema” e que surrealmente se banham no sangue de um porco acabado de matar; a galinha hipnotizada pela sua imagem num espelho; o fiel burro, que será cruelmente abatido pelos comandos; o rebanho de ovelhas que pasta ao lado do campo de minas e que acabará por estas dizimado; o urso amigo com quem o ex-músico-leiteiro, monge no epílogo, partilha, boca-a-boca, um pequeno-almoço de laranjas. Coelhoos, pombas, cães, gatos, perus, patos e gansos, tartarugas e porcos, papagaios e macacos, já eram presenças recorrentes nos seus filmes anteriores, sempre metaforizando comportamentos humanos.

E o filme também está cheio de objectos e adereços enlouquecidos e dotados de vontade própria: o gigantesco relógio austro-húngaro, gerir-gonça avariada que dispara peças em todas as direcções e cujos pêndulos fazem subir e descer personagens que tentam consertá-lo, querendo trucidá-los na sua engrenagem; o balde do poço que teimosamente insiste em voltar para a água, recusando a sua serventia; o carro da agência matrimonial raptora, que só avança aos solavancos e soluços. E há situações histriónicas que também nada devem ao verosímil: no hospital de campanha, Kosta segura painéis como um Cristo na cruz, para que as suas apaixonadas (a tricampeã e a noiva italiana), feridas pelo relógio, possam dormir, convalescentes, sem apanhar chuva. Depois, na sua fuga, o casal perseguido esconde-se numa árvore junto da qual os comandos pernoitam: só dali sairá voando magicamente, a meio de uma tempestade que entretanto estalou e cujos raios incendiaram as árvores circundantes. Tudo isto aproxima o filme dos contos maravilhosos e também do humor de Buster Keaton, de Jacques Tati e dos irmãos Marx, de velhas animações da Disney ou do mais recente fantástico, grotesco e animista, dos Harry Potter e seus afins. Mas se Kosta e Nevesta conseguiram, voando, fugir aos seus perseguidores, porque não fogem, voando outra vez, do fatal campo de minas? Não seria o inverosímil *happy end* mais consentâneo com os dispositivos de salvação miraculosa já testados pela história?

Kusturica volta, depois de uma interrupção de sete anos, ao seu cinema de excesso e desmesura: excesso de som, de efeitos e de *gadgets*; desmesura de milagres e soluções “fantásticas” que desaparecem incompreensivelmente na parte final. O seu mundo é dominado por chefes-de-guerra e heróis locais históricos e mulherengos, ávidos de tiros para o ar e de cair, bêbados e em

transe, em bailes nocturnos com música étnica reciclada – a música “dionisiaca” e de fanfarra que Kusturica prefere. Mas, na ex-Jugoslávia, a realidade ultrapassou a ficção: a guerra, marcada por crimes de uma violência exacerbada, gerou sete “novas” entidades – Sérvia, Montenegro, Macedónia, Bósnia-Herzegovina, Croácia, Eslovénia e Kosovo. Adeus antiga federação do marechal Tito, Grande Sérvia de Milošević e de Karadžić: “Era uma vez um país”. A guerra (1991-2001) que já conhecíamos dos seus filmes torna-se agora cenário de opereta para uma glosa balcânica do rapto de Helena/Nevesta. Em pano de fundo, os pobres aldeões dos montes Tara, na fronteira entre Sérvia e Bósnia-Herzegovina, soldados de ocasião de uma *drôle de guerre* particularmente mortífera: um bando de pícaros onde não faltam um velho patriarca, um idiota, um admirador de Kosta e um traidor, e que recordam a “moldura humana” do *Amarcord* (1973) de Fellini – que apaixonou o Kusturica aluno da FAMU de Praga, também então fascinado pelo Milos Forman de *O ás de espadas* (1964), *Os amores de uma loira* (1965) e *O baile dos bombeiros* (1972).

Elogio dos mestres de sete ofícios

POR VEZES GERAR OBRA requereu a confluência de diferentes talentos num só autor. Veja-se, não muito longe do cinema, o caso de Judith Schalansky, nascida em 1980 na ex-RDA e que ali estudou história da arte, cartografia, tipografia, grafismo – uma hoje pouco vulgar conjugação de saberes. O *Atlas das ilhas abandonadas*, que escreveu, ilustrou e de que concebeu a maquete, ganhou em 2009 o prémio do “mais belo livro alemão do ano”. Ele resulta de uma rara aliança de competências: para a escrita, para o desenho cartográfico, para a tipografia e a concepção da edição como objecto de arte, até às *artes finais* entregues à impressora. É um *livre d’artiste*. Ela fez tudo menos imprimir-lo e encaderná-lo, deixando em todos os ofícios que nele praticou a sua marca *autoral*. Cada uma das 50 ilhas de que a obra trata ocupa uma dupla página, par-ímpar, com o seu mapa e o texto que o acompanha. E esses textos são, ora descritivos, ora memorialistas, ora ambas as coisas e lêem-se como “espécies de ficções” embora o não sejam, inspirados pelo título do preâmbulo: “O paraíso é uma ilha. O inferno também”. O texto sobre a ilha Pitcairn, por exemplo, mal localizada nos mapas do almirantado britânico de fins do séc. XVIII, é, mais que sobre a ilha, sobre os amotinados do *HMS Bounty* que nela decidiram ficar, fugindo à força em Inglaterra, e sobre

Marlon Brando encarnando, num dos filmes sobre o célebre motim, a morte de Fletcher Christian, o imediato que o chefou. Pergunta a autora: “...Não devia a cartografia ser integrada no género poético e o atlas na literatura, nas *belles-lettres*? Não honra ele a sua denominação original de *theatrum orbis terrarum* – teatro do mundo?”

Judith teve boas razões para desconfiar da cartografia geopolítica e para lhe preferir a física, menos volátil: nasceu numa Alemanha dividida em duas partes, e na escola sempre as viu representadas em mapas distintos; mas um dia a sua RDA natal desapareceu dos atlas, fundiu-se com a RFA e o país duplicou de dimensão. Como muitos outros ali nascidos, ela demorou a interiorizar a mudança política, social, económica, mental: nos atlas geopolíticos “os países do mundo têm todas as cores sobre o azul dos mares; mas depressa se tornam obsoletos e informam sobretudo sobre quem provisoriamente gere esta ou aquela mancha colorida”. Vejam-se os mapas que mostram a história da Europa nos últimos 300 anos: quantas fronteiras redesenhadas pelas guerras, quantos países desaparecidos ou nascidos de sucessivas fragmentações, quantos nomes apagados e refeitos – de cidades como de regiões inteiras: pense-se na *Bohemia* de Kafka e de Kundera. Na minha biblioteca pus o *Atlas* de Judith Schallansky, não junto de congéneres, mas entre o *Breviário Mediterrânico* de Pedrag Matvejevitich (nascido de pai russo e mãe croata na também já desaparecida Jugoslávia) e a *História da escrita* de Donald Jackson (especialista britânico em caligrafias), ambos, como o primeiro, sabiamente ilustrados: rearrumos requeridos por afinidades electivas.

À semelhança de Schallansky, escritora, cartógrafa e *designer*, por vezes também realizadores de cinema, dramaturgos-encenadores, artistas plásticos e *performers* contemporâneos são mestres de sete ofícios, que perpetuam a polivalência de que Leonardo foi, em seu tempo (1452-1519), o melhor exemplo: criadores de ideias e especialistas nas técnicas que as instalam e lhes dão forma ou narrativizam, usam uma variedade de saberes que é raro ver coincidir num só autor. No mesmo artefacto fundem diferentes génios artísticos e artesanias de nicho; e por vezes são ainda chefes da equipa ou padrões da oficina que lhes materializa os projectos, como os antigos capitães de indústria que geriam o seu *negotium* desde o conceito inicial ao produto acabado. Essa polivalência de que Da Vinci é o brasão, como, à sua escala, a da autora do *Atlas das ilhas abandonadas*, é responsável, hoje como ontem, por muitos dos melhores objectos artísticos com que convivemos – entre eles, filmes. O silêncio e o retiro da criação solitária são, nestes casos,

inseparáveis do barracão dos *catataus* onde um mestre, oficiais e aprendizes fabricavam a barca nova destinada a navegar. Folheia-se o *Atlas* de Schallansky e salta à vista a simplicidade e a morosidade do projecto, a unidade e a coerência do formato, a vasta recolha e tratamento de dados que o tornou possível, a sua lenta execução e o seu longo polimento. Ganha em torná-lo livro de cabeceira quem tencione levar a bom porto um projecto de complexidade comparável à de um filme.

O desenvolvimento de projectos

DESENVOLVER UM PROJECTO cinematográfico profissional é um empreendimento complexo que envolve quem o realizará, quem escreve o guião (no caso de um filme ficcional), quem o produz, bem como quem será responsável pela sua direcção artística, de imagem e de som, por vezes quem o financia. O projecto tanto pode partir de uma ideia já amadurecida e eventualmente redigida, como exigir um longo período de gestação. Seja qual for a sua natureza, o trabalho a fazer baseia-se na articulação entre produção, realização e argumento (sendo que este está, por razões óbvias, ausente dos documentários). De um modo geral, entende-se por desenvolvimento de projeto cinematográfico o conjunto das acções preparatórias de filmagens, tal como, por exemplo, o plasmei no regulamento do Mestrado em Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema, de onde transcrevo:

1. O desenvolvimento de um projecto cinematográfico inicia-se pela formulação redigida da ideia que anima esse projeto, seu tema e intenções, sua comparação com obras já realizadas, seu interesse e seu carácter inovador. O projecto é dotado de um título, eventualmente provisório (*working title*), pelo qual será referido e designado. É claramente identificada a sua autoria, que deve registar a sua propriedade intelectual. A exposição da ideia tem de prestar-se a ser discutida inter pares e por especialistas – por exemplo um júri de avaliadores – requerendo clareza e dispondo-se o(s) seu(s) autor(es) a prestar, em sessão de *pitching*, todos os esclarecimentos necessários à sua cabal compreensão e viabilização. Esta disposição é extensiva a todas as etapas a seguir indicadas:

2a. Do ponto de vista da sua concretização, tratando-se de um projeto de filme ficcional: esse desenvolvimento inclui a redação de uma sinopse da narrativa; a caracterização das personagens envolvidas; uma nota de intenções que descreve de modo expressivo o universo a abordar, a sua atmosfera e abordagem estética;

a redacção de um tratamento da matéria narrativa que expande a sinopse para um resumo da história cena a cena, sem diálogos; a eventual redacção de uma primeira versão do *script* (que pode, como o tratamento, ser relegada para etapa posterior); *répérages* de locais das filmagens, traduzidas em galeria fotográfica ou em imagens em movimento; uma proposta de *casting* referente às personagens principais; eventuais maquetas de cenas ou sequências; descrição das especificidades técnicas eventualmente exigidas pelo projeto; o plano de trabalho e a duração da preparação e das filmagens previsíveis, bem como da pós-produção.

2b. Tratando-se da adaptação cinematográfica de obra pré-existente: a satisfação, em muitos casos exigida como condição prévia, dos direitos sobre ela detidos por terceiros, através de uma sociedade de autores ou de um seu equivalente legal.

2c. Tratando-se de um projeto de filme documental: a redacção de uma descrição previsível do documentário; a caracterização das personagens envolvidas; uma nota de intenções que se refere de modo expressivo ao universo a abordar e ao enfoque estético e técnico desse universo; *répérages* de locais das filmagens, traduzidas em galeria fotográfica ou em imagens em movimento; eventuais maquetas de cenas ou sequências; descrição das especificidades técnicas eventualmente exigidas pelo projeto; o plano de trabalho e a duração da preparação e das filmagens previsíveis, bem como da pós-produção.

2d. Tratando-se de projeto híbrido (em parte ficcional, em parte documental): a concretização dos itens respectivamente previstos para a componente documental e para a componente ficcional acima descritos.

3. Se o projeto é desenvolvido no âmbito de uma produtora cinematográfica, como é desejável que seja, a avaliação dos seus custos globais e um esboço da montagem financeira que o viabilizará.

4. O conjunto das componentes acima descritas integra e consubstancia o dossier do projeto, que o acompanha e pode ser discutido e revisto, com base em acordo pré-estabelecido e em função de novas necessidades ou de imprevistos, ao longo da sua concretização, pelas partes nele envolvidas.

Tem-se repetido incansavelmente – e com razão – que o génio não se ensina. Mas uma escola pode ensinar como melhorar projectos e dossiers fazendo-os aceitar normas partilhadas como boas práticas. Clareza e objectividade na exposição de conteúdos e de intenções são fundamentais porque abrem caminho à compreensão e aceitação do que o autor pretende. Um

dossier de projecto é escrito e reescrito o número de vezes que fôr necessário para respeitar os formatos, para conseguir abordar sucintamente o essencial do que tem de ser dito e para se tornar mais objectivo. “Escrever mais” é sempre mais fácil do que “escrever menos”. Ora, a montagem de *dossiers* como estes é sempre um exercício de síntese. A concisão e precisão do que se apresenta requer, em regra, sucessivos cortes e polimentos, substituição de frases e de palavras, redução de dimensões da exposição. É sempre útil que um projecto seja lido e criticado, antes de apresentado, por leitores competentes que se queixem do que para eles não resulta claro na leitura e que, se possível, sugiram reformulações concretas. Isto significa que o desenvolvimento de um projecto cinematográfico requer a associação de competências criativas e técnicas, jurídicas e de produção, bem como capacidades financeiras e de tesouraria que permitam satisfazer as suas exigências materiais. Por vezes, a concretização de um projecto requer uma longa investigação, recolha e tratamento de dados e de informação; e essa preparação é muitas vezes solitária: lembremos o trabalho a que Kubrick se dedicou, durante quase 30 anos, para preparar uma super-produção sobre Napoleão Bonaparte que não chegou a realizar, mas de que escreveu a primeira versão do *script* e para o qual colecionou milhares de documentos.

Do mundo dos *blockbusters* vindos da *New Hollywood*, conhece-se a diversidade das fontes mitológicas, das antigas sagas e gestas de heróis da literatura de gregos e romanos, bem como de contos maravilhosos e de episódios de textos sagrados, compulsados por George Lucas e a sua equipa, sob a égide do Joseph Campbell de *The Hero with a Thousand Faces*, para conceber o projecto de *Star Wars* e suas sequelas. Mas as fontes dessa saga incluem também a história da primeira metade do século XX e dos seus totalitarismos imperiais e militaristas, bem como as multiformes alianças que geraram sucessivas frentes de resistência armada contra esses imperialismos e a sua vontade de hegemonia normalizadora. A série, onde proliferam episódios de resistência contra o “império”, destinava-se ao público púbere e adolescente (os *teens-ado*) e punha em evidência o conflito arquetipal entre “bem” e “mal”, representado por uma mística “força” e seu reverso, o lado “negro” dessa força (metáfora do conflito entre anjos fiéis e rebelados), dando protagonismo a uma casta de guerreiros-sábios, os *jedis*, inspirados nos antigos samurais e treinados, pelos seus mentores, no uso de armas quase-mágicas. A saga tornou-se, a seu modo, numa metáfora sincrética das histórias de resistência contra os impérios militares (de que Terceiro Reich nazi foi o paradigma) e também contra a distópica robotização

do mundo por poderes desumanizados e pervertidos. Veremos no que se torna ela nas mãos da Disney, que a comprou para a relançar.

Mas não são apenas os projectos de grandes produções que requerem morosos processos de preparação. Qualquer projecto que se refira a um universo específico exige igualmente o conhecimento detalhado das idiosincrasias desse universo – seja ele o de vinhateiros, o de pescadores ou o das urgências nocturnas de um hospital. A esta luz, merece referência o modo como Krzysztof Kieslowski e o argumentista Krzysztof Piesiewicz desenvolveram o projecto da série *Dekalog*, realizada em Varsóvia em 1988-1989 com base nos *scripts* escritos por ambos ao longo de um ano. Realizador e argumentista conheceram-se durante julgamentos políticos de opositores polacos, sob a lei marcial decretada em Dezembro de 1981. Escreveram juntos *No End* (1984) e a seguir Piesiewicz sugeriu que fizessem uma série sobre os dez mandamentos. O clima político polaco era na altura de extrema tensão, com o crescendo do sindicato católico *Solidarinosc* na oposição ao regime; três agentes da polícia política iam ser julgados pelo assassinio do padre Jerzy Popieluszko e Piesiewicz era um dos advogados de acusação. Apesar da censura e da hostilidade envolvente, decidiram avançar com o projecto, dando-lhe, depois de fortes hesitações, a forma de dez filmes de 53-57 minutos para televisão, cada um dos quais glosaria a violação de um dos mandamentos. A opção televisiva deveu-se aos custos de produção mais baixos. De início, Kieslowski admitiu realizar apenas parte dos filmes, oferecendo os outros a colegas em busca de uma oportunidade para filmar. Mas, fechados os *scripts*, sentiu-se demasiado próximo deles e decidiu filmá-los todos. Dois deles acabaram por se expandir para longas metragens, sem prejuízo das respectivas versões para televisão: *A Short Story About Love* e *A Short Story About Killing*. Decidiram escrever histórias pessoais e intimistas, ancoradas em situações de crise individual facilmente entendíveis pelos espectadores e “de modo que se sentisse, em cada filme, que a personagem principal tinha sido escolhida quase por acaso”. Kieslowski explicou como fizeram, num prefácio à edição inglesa dos *scripts* (1991):

O Dekalog
de Kieslowski
e Piesiewicz

“Pusémos a hipótese de situar as dez histórias no mundo da política, mas a dificuldade de as fazer passar na censura tornou essa hipótese impraticável. (...) Acabámos por situar a acção da série num grande bairro de blocos de apartamentos do Estado, cujos milhares de janelas abrissem o enquadramento do *establishing shot*. Por trás de cada janela haveria alguém cuja mente, cujo coração e

cujo estômago nos interessava (...). Os telespectadores que seguissem a série reconheceriam em cada filme personagens dos outros filmes, fugazmente encontrados num elevador, num corredor, ou tendo tocado a uma porta para pedir sal emprestado.”

Sinopse, caracterização de personagens, nota de intenções

QUEM NÃO SABE como descrever e caracterizar as suas personagens – e de início não é fácil – aprenderá a fazê-lo lendo e relendo, por exemplo, duas páginas de *L'âge d'homme*, de Michel Leiris (1946, ed. 1964: 26-27) onde, apresentando-se ao leitor, ele traça de si mesmo um retrato incomplacente e eidético: ao lê-lo, *vemo-lo* fisicamente, com os seus gestos, tiques, traumas e limitações pessoais. É essa a primeira exigência da escrita para cinema: temos de conseguir que *quem lê veja* o que escrevemos. (*L'âge d'homme* está traduzido em inglês e em português do Brasil: cf. bibliografia). E quem não sabe como escrever uma sinopse da sua história – um breve resumo do que nela se passa – aprenderá a fazê-lo lendo e relendo a síntese dos quatro actos de *La machine infernale*, de Jean Cocteau (peça de 1932, estreada em 1934), que canibaliza o Édipo de Sófocles e invoca o *Hamlet* de Shakespeare. A premissa de Cocteau é a de Baudelaire: *Os deuses existem: são o diabo*. *Acto I*: Noite de tempestade nas muralhas de Tebas: o fantasma do rei Laio tenta avisar sua viúva Jocasta de um perigo iminente. *Acto II*: Perto de Tebas, Édipo encontra a esfinge, que parece uma bela rapariga. Cansada de matar e seduzida pelo aspecto do jovem, ela deixa-o resolver o enigma depois de se ter transfigurado para lhe mostrar a amplidão dos seus poderes. *Acto III*: Noite de núpcias de Édipo e Jocasta no quarto desta, “vermelho como um talho”. Tirésias vem dar a Édipo últimos conselhos, mas as coisas correm mal entre eles: o vidente diz-se aterrorizado pela diferença de idades dos cônjugues e acaba amaldiçoando o novo marido da rainha. Jocasta e Édipo estão exaustos e ora adormecem, ora divagam. Jocasta conta a Édipo que o espectro de Laio a quis avisar de um perigo terrível. Depois observa os pés do marido e assusta-se. Readormecem e acordam-se um ao outro a meio de intoleráveis pesadelos. *Acto IV*: 17 anos depois, a verdade é revelada. Édipo percebe que matou o pai e que Jocasta é sua mãe. Explode a ‘máquina infernal’ artilhada pelos deuses: Jocasta enforca-se, Édipo cega-se e exila-se da cidade, guiado pela filha Antígona (e talvez pelo fantasma de Jocasta).

Para apresentar *La machine infernale* aos seus leitores, Cocteau redigiu uma sinopse que recobre toda a *back story* que a peça não conta, como o Édipo-Rei de Sófocles também não a contava. A peça de Sófocles abre a um passo do inquérito que Édipo vai conduzir e que o conduzirá à sua perda. Como é característico da tragédia grega, Sófocles começa a história *in media res*, muito tarde, já próximo do seu desfecho, porque a lenda do parricídio e do incesto de Édipo era conhecida do seu público ateniense de 429 a. C.. A peça de Cocteau abre glosando o *Hamlet* de Shakespeare: o fantasma do rei morto ronda, como em Elsinore, as muralhas da cidadela, tentando avisar Jocasta de um perigo mortal que a ameaça. Eis a sinopse de Cocteau que recupera a *back story* – a fábula ausente:

“*Ele matará seu pai e desposará sua mãe*: para fugir a este oráculo de Apolo, Jocasta, rainha de Tebas, abandona o filho, com os pés furados e atados, na montanha. Um pastor de Corinto encontra o recém-nascido e leva-o a Políbio e Mérope, rei e rainha da cidade, que lamentavam a sua esterilidade. Respeitado por ursos e lobas, Édipo, o pés-furados, cai-lhes do céu e eles adoptam-no. Jovem, Édipo interroga o oráculo de Delfos. Diz-lhe o deus: *Matarás teu pai e casará com tua mãe*. Portanto é preciso fugir de Políbio e de Mérope. O temor do parricídio e do incesto lança-o para o seu destino. Numa escura noite de viagem, na encruzilhada dos caminhos para Delfos e para a Dáulia, cruza-se com uma escolta. Um cavalo empurra-o; explode uma disputa; um servo ameaça-o; ele responde com um golpe de bastão. O golpe erra o alvo e atinge o nobre que viajava com a escolta. O velho morto é Laio, rei de Tebas. Eis o parricídio. Temendo uma embuscada, a escolta foge; Édipo não sabe o que fez. Jovem aventureiro, cedo esquece o incidente. Numa sua paragem contam-lhe a praga da Esfinge: a ‘jovem alada’, a ‘cadela que canta’, está a dizimar os jovens de Tebas. O monstro propõe uma adivinha e mata os que falham na resposta. Jocasta, viuva de Laio, oferece a sua mão e a coroa de Tebas ao que vencer a Esfinge. Como o jovem Siegfried, Édipo assume o desafio, devorado pela curiosidade e a ambição. O confronto com a Esfinge tem lugar. Qual a sua natureza? Mistério. Facto é que Édipo entra em Tebas vencedor e desposa a rainha. Eis o incesto. Mas para que os deuses se divirtam, a sua vítima deve cair de alto. Passam-se prósperos anos. Duas filhas e dois filhos complicam o casamento monstruoso. O povo ama o seu rei. Mas estala a peste. Os deuses acusam um criminoso anónimo de infectar o país e exigem que o apanhem. Édipo conduz o inquérito ébrio de infelicidade e é encostado à parede. Fecha-se a armadilha. Faz-se luz. Jocasta enforca-se na sua echarpe vermelha. Édipo fura os olhos com o broche da enforcada (...)”.

Quem não sabe como redigir uma nota de intenções...

...Mas atalhemos, sem pressas, caminho: as definições dos conteúdos que configuram as diferentes componentes de um projecto cinematográfico podem e devem ser consultadas, no caso português, no *site* do Instituto do Cinema e Audiovisual: mais vale conhecer as definições e as normas da *nota de intenções*, do *tratamento*, da *descrição de personagens* ou do *descritivo das linhas de acção* nas directivas do instituto que gere o financiamento da produção; esse organismo traduziu ou adaptou definições correntes de congéneres do universo profissional europeu, oxalá entendidas como “boas práticas” pela generalidade da comunidade cinematográfica. A interiorização dessas definições e normas dos institutos nacionais poupa tempo de aprendizagem e é uma mais-valia a caminho da profissionalização. O mesmo se dirá dos formatos de *script* admitidos pelo mercado: como disse atrás, há milhares de guiões disponíveis na *internet*.

A nota de intenções de *Chronique d'un Été*

QUANDO, EM 1960, Edgar Morin e Jean Rouch decidiram filmar em Paris *Crónica de um Verão*, segundo o modelo que Rouch usara em África nas suas etnoficções, o primeiro redigiu para o C. N. C. (Centro Nacional da Cinematografia) uma apresentação do projecto a que chamou *sinopse* mas que era, de facto, uma *nota de intenções*. Não é uma sinopse porque não resume o guião, inexistente – o filme não seria ficcional. É a descrição da metodologia que seguiriam para trabalhar com um grupo de actantes a partir da pergunta: “Como vives tu?” (“como te dás com a tua vida, que fazes dela?”). O escrito foi incluído em *Chronique d'un Été*, assinado por ambos e editado por *Domaine Cinéma, 1, Inter Spectacles* (1962) e exprime, de facto, o programa do *cinéma-vérité* que Rouch e Morin defendiam então, embora problematizando-o (a tal programa ainda voltarei, adiante, com mais detalhe):

“...Eis o problema do *cinéma-vérité*: como ousar falar de uma verdade escolhida, montada, provocada, orientada, deformada? (...) *Cinéma-vérité* significa que quisemos anular a ficção e aproximar-nos da vida, situando-nos numa linha dominada por Flaherty e Dziga Vertov (...). Quisemos fugir da comédia e do espectáculo para estabelecer uma relação directa com a vida. Mas a vida é também, ela própria, comédia, espectáculo. Melhor ou pior, cada um exprime-se

através de uma máscara, e essa máscara, como na tragédia grega, dissimula e revela ao mesmo tempo, faz de porta-voz” (loc. cit.: 41).

Eis a nota de intenções de *Chronique d'un Été*, a que Morin chamou sinopse:

“Este filme é uma investigação. (...) Não é um filme romanesco. A investigação é sobre a vida real. E não é um documentário: a investigação não visa descrever; é uma experiência vivida pelos seus autores e actores. Também não é, em rigor, um filme sociológico: esse investiga a sociedade. É um filme etnológico no sentido forte: ele procura o homem. É uma experiência de interrogação cinematográfica: ‘Como vives tu?’. Ocupa-se, não só do modo de vida (...), mas também do estilo de vida, da atitude face a si mesmo e aos outros, do modo de conceber os problemas mais profundos e da resposta a esses problemas. (...) Neste aspecto, o filme poderia chamar-se ‘dois autores à procura de (...) personagens’. E este movimento ‘pirandelian’ (...) será a mola dinâmica do filme. Os autores misturam-se com as personagens: não há fosso entre os dois lados da câmara; antes há, entre eles, circulação e troca. As personagens associam-se e dissociam-se da indagação, regressam a ela, etc. Os centros de interesse localizam-se (em tal café, tal grupo de amigos) ou polarizam-se (no problema do casal, no do ganha-pão). As imagens desvelarão sem dúvida gestos, atitudes no trabalho, na rua, na vida quotidiana. Mas criaremos um clima de conversa e de discussão espontânea, familiar e livre, de onde emergirão a natureza profunda das personagens e seus problemas (sem cenas representadas, nem entrevistas; será uma espécie de psicodrama experimentado por autores e personagens) – um universo (...) dos mais ricos e menos explorados. A fechar a nossa investigação reunimos as personagens, que ou não se conhecem umas às outras, ou se conhecem fortuitamente. Mostramos-lhes o que foi filmado (numa etapa da montagem por determinar) e tentamos um último psicodrama, uma última explicação: aprendeu cada um alguma coisa sobre si mesmo? Ou sobre os outros? Aproximámo-nos uns dos outros ou haverá mal-estar, ironia, cepticismo? (...) Os nossos rostos continuaram a ser máscaras? (...) A ambição do filme é a de que a questão posta pelos dois autores-investigadores, incarnadas por personagens reais ao longo do filme, se projecte depois em sala: cada espectador perguntará a si mesmo ‘Como vives tu’, que fazes tu da tua vida? Não haverá a palavra ‘FIM’, mas um ‘CONTINUA’, aberto para cada um.” (loc. cit.: 8-10).

Boccaccio: Nastagio e a Traversari

PORQUE ANTECIPAM FILMES, as sinopses de histórias para cinema são escritas de modo eidético, oferecendo o claro e “visível” resumo da acção da narrativa. Tome-se a seguinte síntese possível de um dos cem contos do *Decameron* de Boccaccio (1348-1353), o oitavo da sua quinta jornada:

Estamos na Ravena de depois da peste. Nastagio, herdeiro rico, dissipa vida e fortuna no amor não correspondido por uma filha Traversari, de rara beleza e de linhagem superior à sua, que o trata com desdenhosa crueldade. Várias vezes pensou matar-se ou sair da cidade para se libertar da paixão que o consome, mas nunca o fez. Por fim, família e amigos obtêm que parta. Destroçado, ele afasta-se três milhas da cidade e instala acampamento na orla de um pinhal, não longe do mar. Rodeado de criados, vive agora no luxo das tendas, recebendo convidados em banquetes – um exílio de onde quase ainda ouve o riso da mulher que o despreza.

Internando-se no pinhal um belo dia de Maio, em acédia e sem poder afastar da mente a Traversari, surge-lhe do arvoredo uma jovem nua, com o cabelo em desalinho e o corpo rasgado por silvas e arbustos. A aparição corre para ele chorando e pedindo auxílio, perseguida por dois mastins enraivecidos. Logo atrás vem um cavaleiro tresloucado e de espada em riste, insultando a vítima e gritando que a mata. Atónito, Nastagio agarra um pau e quer defender a desconhecida. Mas o cavaleiro, que diz conhecê-lo e o trata pelo nome, berra-lhe que não se intrometa e, segurando o cavalo, explica-lhe, ofegante, que também ele é de Ravena, que também ele se apaixonou, num amor não correspondido, pela jovem que agora persegue, e que no seu desespero se matou com a espada que agora empunha, condenando-se a penar eternamente. Quis o destino que a jovem – esta mesma que os mastins agora assaltam – morresse pouco depois e a ele viesse juntar-se no inferno. Foram condenados, ele a persegui-la como inimiga mortal, ela a ser por ele eternamente assassinada. Por isso todas as sextas-feiras, neste lugar e a esta hora, repete-se a cena atroz: ela foge nua no pinhal, os cães derrubam-na rasgando-lhe a carne, ele trespassa-a com a espada. Depois, com a adaga, arranca-lhe o coração e dá-o a comer aos cães. Instantes depois, penosamente, a jovem ressuscita e tudo recomeça: fuga, perseguição, nova morte idêntica.

Em vertigem, Nastagio assiste ao drama que só se consuma para recomeçar: a jovem cai de joelhos, o cavaleiro trespassa-a pelas costas num transe demente, ela abate-se de borco, ele arranca-lhe o coração, lança-o aos cães que o disputam e depois atacam o cadáver para o devorarem. Finda a carnificina a vítima acorda, reergue-se em agonia e, de novo em desespero, foge a correr para o mar. Nastagio

vê desaparecer os dois vultos e os mastins, já mergulhados na infinita repetição da cena celerada. No seu furor homicida, o cavaleiro ainda lhe diz que, nos outros dias da semana, estão em outros lugares onde a vítima, em vida, o desprezou. Em todos eles, a rapariga corre de morte em morte e ele nada mais faz senão matá-la.

De volta às suas tendas, Nastagio congemma um plano: fingindo ter esquecido a sua paixão, convidará todo o clã Traversari para um banquete de despedida no lugar da chacina, na sexta-feira seguinte. A coisa faz-se e no dia aprazado, com os conciliados à mesa entre pinheiros e já no último prato, estrondeia a aparição da rapariga nua, dos mastins, do cavaleiro, e a atrocidade repete-se. Alguns dos comensais conheceram em vida vítima e cavaleiro e, perturbados, recordam o caso. Mas a quem tenta travar a sua fúria o assassino riposta, fatal, com a sua história e ninguém ousa interpor-se. Em choque, os convidados regressam a Ravena. E a cada momento a rapariga do pinhal volta a ser morta pelo pretendente rejeitado e a ser devorada pelos mastins.

Dias depois, decidindo-se em terror, a filha Traversari manda em segredo uma criada às tendas do suplicante rejeitado: ele que volte à cidade e faça dela o que quiser. Nastagio saboreia a terrível vitória, mas manda responder que nada quer da amada até que solenemente se casem. Diz Boccaccio que a boda se fez logo a seguir e que Nastagio e a Traversari viveram felizes muitos anos. E, imoralista, acrescenta que o terror das damas de Ravena foi tão grande que, avisadas, passaram a oferecer-se à fome dos homens.

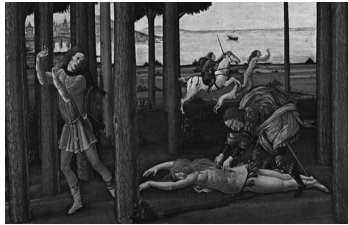
O conto acaba assim – a violência funde um novo molde para o desejo. Bem o viu Botticelli, que em 1483, talvez por encomenda de Lorenzo de Medici, pintou o conto em quatro têmperas sobre madeira – outra sinopse e outro *story board*, feito quatro séculos antes do nascimento do cinema. E, bem mais económico do que eu, Boccaccio sintetizou como segue, no seu índice, a acção:

“Por amor duma Traversari, Nastagio degli Onesti dilapida a sua fortuna sem ser correspondido. A pedido dos seus retira-se em Chiassi e aí vê uma jovem ser caçada e morta por um cavaleiro e depois devorada por mastins. Convida para um repasto parentes e a sua bem-amada. Esta assiste à repetição do martírio da mesma jovem e, temendo sofrer igual destino, aceita Nastagio como esposo”.

Cinco linhas, nem tanto. É um *teaser*, um *trailer*, não uma sinopse. Mas poderosamente eidético: vemos Nastagio em gastos sumptuários com a Traversari, vemo-lo partir destroçado, vemo-lo ver a caçada infernal, vemo-lo a convidar os convivas do repasto, vemo-los ver a repetição do assassinio, vemos a conversão da Traversari e o desfecho. Falta a narrativa do cavaleiro

voltado do inferno com a mulher que o não quis e a sua transformação, por Nastagio, em argumento decisivo.

Uma sinopse não desenvolve o tema nem substitui a nota de intenções: narra resumidamente a acção concreta, visível, de modo que o seu leitor possa, num relance, antecipar a história que lhe vai ser contada. A sinopse miniaturiza a narrativa, não a comenta nem interpreta.



Detalhes das quatro têmperas de Botticelli sobre a história de Nastagio (1483): outra sinopse, outro *story board*.

Sinopses, caracterizações de personagens, notas de intenções: o problema do acesso fácil à *trívia básica* do desenvolvimento de projectos é que ele não resolve a questão da capacidade para criar conteúdos que interessem a mais de três amigos complacentes. Qualquer seminário aplicado de narrativas destinado a uma dúzia de alunos ganha em fazer um simples exercício clarificador: peça-se a cada aluno que conte três anedotas que façam parte do seu repertório habitual – narrativas curtas cujo sentido só se revela no final: é isso que define o *género* anedota. Haverá dois ou três capazes de o fazer. Outros contarão uma anedota, mas não duas ou três. Peça-se depois a cada aluno que, num intervalo de meia hora, *invente* uma anedota e a conte a seguir: a ansiedade disparará. Com sorte, haverá talvez *um* capaz de o fazer. Inventar uma narrativa que anzole e cativa a atenção de uma dúzia de ouvintes é uma capacidade rara e que não se ensina.

Constelação proppiana e resiliência dos géneros

ENTRE OS CLÁSSICOS da narratologia, o caso de Vladimir Propp (1895-1970), um formalista russo de S. Petersburgo, é especialmente cativante. Os americanos ignoraram o seu trabalho (*Morfologia do conto*, de 1928) até 1958 (primeira tradução inglesa) e foi só através dos estruturalistas europeus (Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Todorov, Genette, outros) que ele ganhou relevância internacional, mas então ainda sem relação directa com as suas aplicações cinematográficas (a primeira tradução francesa da *Morfologia do conto* é de 1965). A revista *Communications* (o n.º 8 acima referido) teve então uma importância central para o reconhecimento da importância de Propp. Para os *blockbusters* do *mainstream* (mas não só), as 31 funções narrativas de Propp e as suas sete esferas de acção representadas por personagens-tipo tornaram-se uma bíblia, sobretudo se encastradas com os *Ritos de Passagem* de Van Gennep, com os “doze passos” da jornada do herói (Vogler) e com o *archplot* de Campbell e McKee. A influência de Propp no cinema foi tardia mas tornou-se evidente a partir dos anos 80. Em *Culturas narrativas...* referi a profunda articulação entre estes autores: eles formam um conjunto coerente, orientado pelos mesmos objectivos e preocupações. Como no caso dos três actos, leituras autoritárias transformaram este *corpus* em doutrina, o que é constrangedor. É facto que autores de manuais tendem, salvo excepção, a negar que escrevem receituários, limitando-se a analisar morfologias e a propor descrições de “boas práticas”

vindas da experiência acumulada; esse esforço de denegação é porém, na maioria dos casos, e no mínimo, ambíguo.

Alunos de cinema, ensaiando os seus primeiros *quattro passi fra le nuvole*, espantam-se por vezes perante a amplitude do universo ficcional suscitado pela *Morfologia* de Propp, pelas suas funções e pelo seu pequeno grupo de actantes. Entendem que o *corpus* ali estudado, embora circunscrito ao conto *maravilhoso* (aquele em que um elemento mágico é decisivo para o atingimento do desfecho) é extensivo a um universo bem mais vasto. Foi aliás essa a leitura que os estruturalistas dos anos 60 dele fizeram. A investigação de Propp evidenciou as invariâncias estruturais das narrativas que estudou, sublinhando o que há de reiterativo nas sagas arquetipais dependentes de um certo itinerário ou jornada do herói: “*Há muitos, muitos anos, num país distante.....e viveram felizes para sempre*”. Depois, Propp invadiu o cinema *main stream* e os seus *blockbusters*, tornando-se numa epidemia viral. Mas, longe dos *blockbusters* e mesmo em tempo de narrativas fragmentárias e contadas em acronia, a sua obra persiste como um espectro que injecta no presente a força do seu arcaísmo.

O cinema industrial estruturou-se a partir de géneros que geraram convenções e mitologias idiossincráticas: *western*, musical, filme de *gangsters*, *film noir*... Há um *thesaurus* hibernado nas décadas dos géneros (anos

O exemplo
do western

30-50) à espera dos seus estudiosos. Um sugestivo estudo das mitologias de género foi *Le Western* (1966), feito de textos de 28 autores entre os quais Raymond Bellour (coord.), Jean-Louis Bory, André Gluksmann, Robert Lapoujade, Jean Mitry, Bertrand Tavernier. Todos partilhavam a ideia de que o *western* se enraíza profundamente na história dos E.U.A. – conquista e colonização do Oeste contra os índios autóctones, secessão entre nortistas e sulistas, tensões entre agricultores e criadores de gado, progresso das ferrovias, implantação das cidades de madeira nas planuras selvagens. Com as suas mitologias, o *western* reiterou durante décadas a gesta da formação da nação americana, contando variantes da “mesma história”, feitas de um punhado de personagens típicas e de um grupo limitado de ameaças a que os protagonistas davam resposta. Bernard Dort (*op. cit.*: 59-60) caracterizava assim esses filmes:

“Um *Western* tem de parecer-se com os outros *Westerns* (...). Ele é o lugar de uma repetição infinita: a dos mesmos ritos que consagram uma ordem sempre ameaçada e sempre reposta. Trata-se de estar sempre em condições de refazer,

no momento próprio, o mesmo gesto: sacar do revólver e disparar, por exemplo. Que, neste universo privado de temporalidade, uma fracção de segundo conte, é apenas um paradoxo aparente. De facto, é sempre aquela fracção de segundo que regressa, o tempo de um pestanejar em que a ‘ordem dos grandes espaços’ poderia desmoronar-se mas é sempre restaurada”.

Os produtores do cinema industrial santuarizaram os géneros para diminuir o risco do investimento nos filmes e para contrariar o princípio segundo o qual *nobody knows nothing* (nunca é possível garantir antecipadamente o sucesso público de um projecto), atribuído a William Golding, argumentista de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969) e de *All the President’s Men* (Alan J. Pakula, 1976). Tzvetan Todorov, que tanta atenção dedicou à centralidade dos géneros na história das ficções, exprimiu nos seguintes termos, apoiando-se no Blanchot de *Le livre à venir* (1959), a sua perenidade (*La notion de littérature*, 1987, reedição de textos de 1971 a 1978) – termos que, aqui, tornamos extensivos ao cinema e aos seus filmes, porque os géneros destes são directamente herdeiros dos literários:

“De onde vêm os géneros? Vêm, simplesmente, de outros géneros. Um novo género é sempre a transformação de um ou mais géneros anteriores, por inversão, deslocação ou combinação (30). Nunca houve literatura sem géneros: é um sistema em contínua transformação; a questão das origens não é historicamente separável dos géneros: nada houve ‘antes’ deles (31). Os géneros não desapareceram; desapareceram, sim, géneros-do-passado, substituídos por outros. (...) Uma obra pode ‘desobedecer’ ao seu género, mas não o torna, ao fazê-lo, inexistente. (...) Pelo contrário: (...) a transgressão, para existir, precisa de uma lei – que, precisamente, será transgredida (...). Blanchot (1959): ‘Se é verdade que Joyce rejeita a forma romanesca e a torna aberrante, também faz pressentir que talvez ela não viva senão das suas alterações. (...) De cada vez que uma obra excepcional atinge um novo limite, é a sua excepção que nos revela a ‘lei’ de que essa obra constitui o insólito e necessário desvio” (29).

Todorov ainda teve razões para dizer que “hoje já não é a literatura que nos traz as narrativas de que todas as sociedades precisam para viver, é o cinema: os cineastas contam histórias, os escritores brincam com palavras” (*op. cit.*: 64-65). Mas também o cinema moderno dissolveu os antigos géneros “por inversão, deslocação ou combinação”; tornou-se indisciplinar e desconstruiu as narrativas da época “clássica”. As “histórias-padrão”

refugiaram-se nos *blockbusters*; as outras tornaram-se desobedientes a formatos consagrados pelos hábitos industriais e comerciais. À semelhança do que se passou com os escritores, já nem todos os cineastas “contam histórias”: Godard sempre disse que não sabia contá-las.

Heróis, heróis relutantes, anti-heróis

AINDA NO ROMANCE do século XIX e depois no filme clássico, o bom protagonista é alguém que se transfigura sob o olhar do leitor ou do espectador. Assume uma tarefa ou um destino e transcende-se a si mesmo para cumprir o que decidiu fazer: torna-se (devém) outro. Mas no romance e no *Slow Man* cinema moderno e de autor, o protagonista resiste a tornar-se outro, desiste das razões para o fazer, desconfia da redenção final, deixa incompleto o arco da personagem que encarna: desinteressa-se. Vejamos um exemplo: no capítulo vinte e oito de *Slow Man* (*O homem lento*), de J. M. Coetzee (2005), quase no fim do livro, diz a intrometida personagem-escritora ao protagonista, desafiando-o a mudar de vida e a tornar-se outro:

“...É a paixão que faz girar o mundo. Você não é analfabeto, deve saber isso. Sem paixão o mundo ainda estaria vazio e informe. Pense no *Dom Quixote*: o livro não trata de alguém sentado numa cadeira de baloiço a queixar-se da pasmaceira da Mancha. Trata de um homem que põe um alguidar na cabeça, trepa para o velho e fiel cavalo e parte para grandes feitos. (...) Emma Bovary vai comprar roupas finas embora não faça ideia de quem as pagará. *Só se vive uma vez*, diz Alonso, diz Emma: *vamos tentar a nossa sorte!* Tente a sua sorte (...). Veja o que consegue arranjar”. (tr. J.M.M.)

Ora, o protagonista de *Slow Man* está convencido de que a escritora o assedia continuamente porque não desiste de o transformar numa personagem do livro que está a escrever, e diz-lhe isso mesmo, rejeitando o incitamento: “Vejo o que posso arranjar? Para você poder meter-me num livro?” Mas ela enfada-se e insiste, sublinhando ao mesmo tempo que personagens e que literatura prefere, e explicando por que se deve ler os clássicos:

“...Para *alguém*, algures, poder *eventualmente* metê-lo num livro! Para alguém *poder querer* metê-lo num livro. Para *merecer* ser metido num livro. Ao lado de Alonso e de Emma. Torne-se importante (...), viva como um herói. É o que os

clássicos ensinam. Seja uma personagem principal. Se não o for, para que lhe serve a vida?” (tr. J.M.M.)

Ou seja: para ela, desde Homero nada mudou. Ulisses quererá sempre libertar-se da ilha de Calipso e regressar a Ítaca e a Penélope, ganhando essa viagem de regresso o valor da odisseia. Electra e Hamlet quererão sempre vingar o pai assassinado pelo homem que se casou com sua mãe. Emma fugirá sempre da clausura de um casamento insípido. O seu fim pode ser trágico, mas o que fizeram redime-os. Alonso Quijano (Dom Quixote) é um velho alucinado pelas suas leituras, mas as infortunadas aventuras e as batalhas perdidas em que se enreda são símbolos de honra e coragem mal colocadas, meros erros de avaliação: na sua “espécie de ficção” – como nas de que falou Augé – os moinhos são gigantes. Pelo contrário, o estrangeiro de Camus não se apaixona, “não está senão mais ou menos em todas as coisas”, alheia-se da sua própria experiência, pouco reflecte sobre ela. E o K. de Kafka não se transforma, antes se adapta ao processo que lhe movem até que morre vítima dele. O homem sem qualidades, de Musil, deambula entre experiências erráticas, como o Franz de Döblin deambula na Berlim a que voltou depois de sair da prisão. A estes protagonistas modernos passámos a chamar anti-heróis ou heróis relutantes (só forçados pelas circunstâncias farão algo de excepcional ou talvez nem o façam). Também o protagonista de *Slow Man* não é um herói nem quer ser importante. É um sexagenário divorciado e sem filhos, um ciclista solitário que é atropelado na primeira página da história e a quem amputam uma perna doze páginas depois. Incapacitado, apaixona-se pela enfermeira croata que o assiste em casa e só sonha pagar os estudos ao filho da desejada balcânica e ir viver para um barraco no quintal dela – sonho insensato, porque a enfermeira é casada, tem duas filhas além do rapaz e está farta de idosos a quem presta cuidados domiciliários e que por ela se apaixonam. Bem insiste a escritora para que ele vire a página, mude de sonho e se torne outro:

“Faça alguma coisa. Qualquer coisa. Surpreenda-me. Se a sua vida lhe parece repetitiva, circunscrita e cada vez mais enfadonha, é porque quase nunca sai deste maldito apartamento (...). Quando foi a última vez que passeou sob um céu estrelado? Bem sei que ficou sem uma perna e que, para si, andar não é divertido. Mas ao fim de certa idade todos nós ficamos mais ou menos sem uma perna. A sua perna perdida é apenas um sinal, ou um símbolo, ou um sintoma – nunca me lembro da diferença entre os três – do envelhecimento, de ficar velho e desinteressante. Se assim é, de que lhe valerá queixar-se?” (tr. J. M. M.)

Coetzee nasceu em 1940 e é um colecionador de grandes prêmios literários: entre outros recebeu dois Booker Prizes, três CNA, o Femina Étranger, o de Jerusalém (1987) e o Nobel (2003). Sul-africano de Cape Town, foi um acadêmico e autor anti-apartheid. Depois exilou-se na Austrália meridional e ficou a viver em Adelaide: ele sabe de histórias e o que é mudar de vida, tornar-se outro. E também sabe que o protagonista de *Slow Man* não precisa de emular o Quixote de Cervantes nem a Bovary de Flaubert. No fim, a escritora que o assedia propõe-lhe que coabitem castamente e se amparem um ao outro, mas ele obstina-se na sua solidão. Eis o que diz e faz nas últimas linhas do romance: “Quanto a mim, quanto ao presente – adeus. Curva-se para diante e beija-a três vezes, da maneira formal que lhe ensinaram em criança – esquerda direita esquerda”. Recusa o fim de vida remediado que ela lhe oferecia. Há nisso uma vaga reminiscência de Emma Bovary: o que a escritora lhe propõe “Não é amor. É algo diferente. Algo menor”. Não está à sua altura; ele não fará “alguma coisa, qualquer coisa”. Desinteressa-se. Fim.

Fecha-se o livro e anota-se que o autor não explica minimamente porquê nem como entra a escritora na vida do protagonista. Ela cai dos céus sem explicações, *deus ex machina* em aterragem de emergência, misteriosamente informada sobre a vida dele e a dos outros: é um anjo da guarda insidioso, que trabalha por conta própria e que assumiu uma missão. Não é uma funcionária divina: a sua independência é inconciliável com qualquer autoridade superior. Faz pensar na oracular vizinha polaca que visita Nikki no início do *Inland Empire* de Lynch; mas em vez de sair de cena, como esta, ao fim de cinco minutos, a escritora de Coetzee instala-se no romance na sua página cem e disputa, nas duzentas seguintes, o lugar principal, intervindo em tudo o que pode. Não é a *verosimilhança* que interessa Coetzee: é a *intensidade* que a importuna personagem transporta consigo, como se fosse a encarnação do antigo destino, da *moira* grega.

Slow Man ocupa-se também de outras coisas: de cuidados de saúde domiciliários, da família da enfermeira croata – ela sonhou, noutra vida, em Dubrovnik, ser artista, cursou belas-artes e trouxe de lá um diploma de restauro de arte, mas em Adelaide, Austrália, só conseguiu trabalho como enfermeira. O seu marido também foi restaurador de antiguidades, consertou na Croácia um pato mecânico com 200 anos que ninguém conseguia remontar e pô-lo de novo a nadar, a grasnar e a pôr ovos, mas em Adelaide só arranjou trabalho como mecânico de automóveis. O filho do casal, a quem o protagonista se propõe pagar estudos caros em Camberra, acaba

por lhe roubar, da sua colecção de fotos históricas (que ele tenciona doar à biblioteca pública), um original precioso; o incidente dá lugar a uma discussão entre o protagonista e a enfermeira croata sobre o que é um *original* em fotografia, defendendo ela que qualquer foto é uma reprodução ou cópia a partir do seu negativo, e que a ideia de *original fotográfico* não pode, ao contrário do que se passa nas artes, ser valorizada. Não são *underplots*, são curtas derivas a partir do *plot* principal e que com ele se entrelaçam. Mas quem adaptasse *Slow Man* para o cinema teria de ponderar o peso específico de cada uma destas componentes, hierarquizando-as e atribuindo-lhes os respectivos espaços e durações no *script*.

Sempre que, pensando em filmes, nos interessamos pela fábrica de um autor, queremos conhecer a sua economia narrativa, o modo como gere o que inventa. Contamos palavras, linhas, a duração de cada episódio, *A fábrica* de cada diálogo, de cada digressão. Veja-se como Ian McEwan entra *McEwan* no seu assunto em *Sábado* (2005):

“Algumas horas antes do nascer do dia, Henry Perowne, neurocirurgião, acorda e começa imediatamente a mexer-se: senta-se, afasta a roupa e depois põe-se de pé. Na mesa de cabeceira, o relógio mostra que são três e quarenta”.

Desde a primeira linha, nome e profissão do protagonista: só falta a idade e a morada, o número de contribuinte, o estado civil. Mas não perdemos pela demora: na página seguinte Henry já está à janela do quarto a olhar para a Charlotte Street, onde mora, a dez minutos a pé do hospital onde trabalha. Seguem-se detalhes sobre a sua esposa, que ainda dorme na cama de casal, uma digressão sobre a filha ausente, recordações de cirurgias recentes. Fulminante apresentação de personagens. De súbito, vinda da janela, acção: o médico vê o que lhe parece ser um meteoro a arder no céu de Londres, a atravessá-lo da esquerda para a direita. Mas vendo melhor não é um meteoro, é um avião em chamas a caminho de Heathrow. Imagina que daí a pouco o hospital o estará a chamar para uma emergência de catástrofe. Desce à cozinha para ligar a telefonia e esperar pelo noticiário e encontra o filho de dezoito anos, músico de *blues*, recém-chegado a casa, com as suas botas, o casaco de cabedal, a guitarra. Diz-lhe que acabou de ver um avião a arder a caminho do aeroporto e ficam os dois à espera das notícias. Digressão sobre o terrorismo no mundo moderno. Mas afinal, diz a rádio, não houve catástrofe: o avião era um *Tupolev* de carga com um motor a arder, que aterrou sem problemas; os seus dois únicos tripulantes saíram ilesos.

Henry volta para a cama e enrosca-se na esposa adormecida. Digressão sobre como se conheceram. Às seis da manhã estão a fazer amor ensonados e ele vai começar o seu dia, que “terá forçosamente de ser diferente de todos os outros”. Protagonista e família apresentados, casa e bairro descritos, um sobressalto no céu, um orgasmo na luz azul da madrugada, fim do primeiro acto, sessenta e poucas páginas. Pouca acção: económico, não fossem as vastas digressões que nos mergulham no passado e no presente das personagens, no estado do mundo e das coisas. McEwan é um narrador que gosta de derivas e de abordar com vagar *the state of affairs*. Adaptá-lo ao cinema instalou sempre este dilema: deve reduzir-se esse filosofar e trabalhar apenas a acção descrita? Ou deve usar-se a *voice over* herdada dos *noirs* dos anos 40 e injectar no filme um discurso segundo, uma narrativa sobreposta à acção?

Depois deste *set up* de *Sábado*, a aventura propriamente dita pode começar: o carro do médico será levemente abalroado pelo de um rufia acompanhado por dois outros e que quase o espanca. O meliante passará a hostilizá-lo e à família, acabará assaltando-lhe a casa mas será mal-sucedido e cairá de uma escada, baterá com a cabeça e ficará entre vida e morte. Apesar do ódio que o homem lhe vota, o neurocirurgião decide operá-lo e salva-lhe a vida. Mas Henry Perowne também não é um herói clássico, é apenas um médico cujas únicas acções “extraordinárias” são as suas cirurgias. Ele bem tenta evitar o conflito com o meliante, mas este provoca-o e persegue-o, obriga-o a reagir. McEwan nasceu em 1948 e desde 1975 publicou mais de vinte livros. Ganhou o Booker Prize em 1998 e desde aí a chuva de prémios não mais terminou. Muitos dos seus romances têm uma particularidade: falam de uma prática profissional específica, sobre a qual o autor se informou o suficiente para poder escrever sobre ela. Ou seja, esses romances vivem de um *know how* ou de um *knowledge* que a personagem principal transporta consigo. Quem os lê fica a saber mais sobre neurocirurgia, sobre tribunais de família, sobre miúdos que preferem estar sozinhos, ou sobre o túnel 57 sob o muro de Berlim.

Personagens e “seus” enredos

O PROTAGONISTA de *Slow Man* quer manter-se autónomo até ao fim apesar de ter perdido uma perna e espera ser amado pela enfermeira croata. O de *Sábado* não deseja senão garantir a harmonia familiar e a sua

reconhecida competência médica, mas é forçado a reagir a um imprevisível agressor. O que é mais importante nestes casos? A personagem ou o enredo? O que é decisivo no *Dom Quixote*? A natureza sonhadora e delirante da personagem, ou as aventuras em que, por ser quem é, se envolve? O que é decisivo em *Madame Bovary*? O facto de Emma não aceitar viver sem um grande amor, ou a sequência de episódios amorosos que, por essa razão, procura e instiga? O que é decisivo em Anna Karenina? A sua obsessão por Vronsky, com quem não pode casar se o marido lhe não conceder o divórcio, ou os episódios onde a alta sociedade russa a demoniza pelo escândalo intolerável que a sua “loucura” representa? A discussão desta matéria – personagem *versus* enredo – remonta ao Aristóteles da *Poética* e atravessou a história da literatura e da escrita para teatro, invadindo depois a da escrita para cinema. Muitos autores sugerem uma resposta morna e conciliatória a esta questão: tanto as personagens como o enredo são determinantes na criação de um drama e não é desejável privilegiar nenhuma das duas componentes. É essa ambivalência que encontramos no *Story* de McKee (p. 105-106); se substituirmos os termos “intriga”, “enredo” ou “*plot*” por “estrutura narrativa”, como ele faz, percebemos que equilíbrio é por ele desejado entre os dois valores alternativos:

“A função da estrutura é a de fornecer pressões progressivas que forcem as personagens a enfrentar mais e maiores dilemas face aos quais têm de fazer escolhas mais arriscadas nas suas acções, revelando assim as suas naturezas profundas, até as inconscientes. A função da personagens é a de levar à história as qualidades de caracterização necessárias para que tais escolhas sejam convincentes. Numa palavra, a personagem tem de ser credível: jovem ou madura, forte ou fraca, sábia ou ingénua, educada ou ignorante, generosa ou egoísta (...). A sua caracterização traz à história a combinação de qualidades que permite à audiência acreditar que a personagem só poderia e conseguiria fazer o que faz”.

Nesta acepção, não podemos prescindir, nem da “excelência” das personagens, nem da “excelência” da estrutura narrativa ou do *plot*. Mas outros autores, como Irwin R. Blacker (*The Elements of Screenwriting*, pp. 35-36) mantiveram-se fiéis à herança aristotélica e privilegiam indiscutivelmente o *plot*:

“Disse Aristóteles que os homens se distinguem e individualizam pelos seus traços de carácter, mas que são felizes ou infelizes devido às suas acções. Por isso,

o drama não é o retrato de uma personagem, mas sim das suas acções; a alma do drama é o *plot*. O *plot* é mais importante do que as personagens. Os dramaturgos não usam a acção para retratar personagens: criam personagens devido à sua relação com a acção”.

Proposta radicalmente inversa destas é de Lajos Egri em *The Art of Dramatic Writing*, onde, contra a tradição aristotélica (e a de Blacker), ele toma claramente partido pela personagem contra o enredo e argumenta a sua escolha. O principal conselho de Egri é que partamos de uma personagem que quer obstinadamente qualquer coisa, exagerando um dos seus traços e tornando-a, desse modo, desequilibrada: no seu relacionamento com outros, essa personagem tenderá a gerar conflitos, exactamente devido às suas exigências excessivas ou às suas obsessões: desejando ser reconhecida, pretendendo obter o amor de outrem ou tentando impor-se a quem com ela interage, tal personagem tornará inevitável o surgimento de antagonistas que a consideram indesejável, impertinente ou abusiva: a mãe excessivamente possessiva que não aceita ser substituída pelas namoradas ou esposas dos filhos; o pai que procede do mesmo modo em relação à filha. Formulando este conselho – criem personagens tão obstinadas como a Bovary e desequilibrem-nas – Egri rejeitou abertamente a tradição da *Poética*, onde as personagens são meros instrumentos do enredo e, por isso, secundários.

Para Egri, o *drama* é sempre uma *character's driven story* – uma história conduzida por personagens e pelos conflitos entre elas. Uma personagem profundamente volitiva gerará por si mesma situações conflituais, ou seja: gerará, pelo que faz, o enredo ou o *plot* – a história nascerá dela. Ao mesmo tempo, diz ele, dada a sua natureza e comportamento, o que sucede a essa personagem deve poder ser traduzido por uma *premissa* – uma declaração com valor ético: “o amor é mais forte do que a morte” é a premissa de *Romeu e Julieta*; “a ambição desmedida é auto-destrutiva” é a premissa de *Macbeth*; “a confiança cega leva à catástrofe” é a premissa de *King Lear*. Lembra Egri que, no teatro, a premissa foi sendo designada de outros modos por muitos autores: é o “tema”, a “tese”, a “ideia” ou “fio condutor”, a “emoção-base”, o lema ou o provérbio que a história glosa ou perpetua. É esse o seu segundo conselho: que a história assente numa premissa clara e forte e a satisfaça – uma exigência que ainda hoje subsiste no *pitching* de projectos para cinema, onde jurados que avaliam sinopses e notas de intenções querem entender com exactidão que objectivos perseguem os respectivos autores.

O terceiro conselho de Egri é que, nos diálogos e situações criadas, se dê a maior atenção às *transições* convincentes que estabelecem e em põem evidência o(s) conflito(s), evitando, quer situações estáticas (onde as personagens não evoluem emocionalmente nem entram em oposição), quer as reversões qualitativas precipitadas (onde as personagens mudam subitamente de atitude ou de opinião sem motivo entendível). Entenda-se *transição* como sinónimo de *progressão*: o espectador deve poder compreender o que leva à mudança de atitude ou de comportamento das personagens que interagem umas com as outras – a favor ou contra umas das outras. Para autores como Egri, esta “cartilha” transita, “naturalmente” e sem alterações, da literatura e do teatro para o cinema. As suas propostas representam um ideário baseado na experiência, na análise de peças e de guiões e na sua recepção e que, do ponto de vista da indústria, em nada se opõe à tradicional jornada do herói de Campbell ou McKee, às “funções” de Propp ou ao “paradigma” de Field, antes se articula com eles e os completa. Mas já nos anos 50 filmes como *East of Eden* (Elia Kazan, 1955) ou *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, mesmo ano) desafiavam a tradicional construção de protagonistas facilmente entendíveis, desviando-se para perfis psicológicos e comportamentais mais obscuros e contraditórios – nestes dois casos personificados por James Dean, o actor que, em matéria de complexidade e de ambiguidade, subia a fasquia das personagens a que Marlon Brando, seu modelo, dera vida. E o *Actors Studio* de Nova York, criado em 1947 por Kazan, Robert Lewis e Cheryl Crawford, deslocou o conflito da exterioridade para a interioridade das personagens, apoiado no “método” Stanislavski e propondo a imersão total do actor na *dramatis persona*.

Apesar da sua obsessão com a estrutura narrativa e com os respectivos *plot points*, também Field (*Screenplay*, p. 22-23 e 28) reconheceu a centralidade da personagem e do seu ponto de vista (p.d.v.) na concepção de qualquer história:

“Quem é a vossa personagem principal? A vossa história é sobre quem? (...) A personagem é o fundamento essencial do que vão escrever. É o coração, a alma e o sistema nervoso da vossa história. Antes de escreverem a primeira palavra, têm de conhecer a vossa personagem. (...) A seguir separem as componentes da sua vida em duas categorias básicas: a *interior* e a *exterior*. A vida interior da vossa personagem decorre (...) até ao momento em que o vosso filme começa. É o processo que *formou* essa personagem. A sua vida exterior começa no momento em que o vosso filme se inicia e dura até ao fecho da história. É o

processo que *revela* a personagem. (...) A personagem é um ponto de vista (p.d.v.) – a sua maneira de ver o mundo (...). Se a personagem é um pai ou uma mãe, o seu p.d.v. é parental. Se é estudante, vê o mundo a partir dessa posição. Se é uma activista política, uma dona de casa doméstica, representa outros p.d.v.. Um criminoso, um terrorista, um polícia, um médico, um advogado, alguém rico ou pobre, uma mulher emancipada ou outra, representam p.d.v. individuais e específicos”.

Histórias mães de histórias

DE ONDE VÊM AS HISTÓRIAS? De outras histórias. Mas haverá “histórias mães”, de onde todas as outras derivam por decalcomania, *mimesis*, distorção, mistura? Dois investigadores da Redboud University (Folger Karsdorp e Antal van den Bosch, 2016), publicaram «The structure and evolution of story networks», onde descrevem o que sucede a narrativas tradicionais quando recontadas, por vezes com grandes lapsos temporais entre versões. Cada história gera a sua própria rede de reescritas, como observaram examinando, numa sequência diacrónica de dois séculos, duas centenas de versões de *O capuchino vermelho* (*Le petit Chaperon Rouge*) conhecido desde o séc. XIV na literatura oral e fixado por Charles Perrault em 1697.

Rede de reescritas

A versão do mesmo conto pelos irmãos Grimm (*Rothkäpchen*), talvez de 1857, distorce os conteúdos da versão de Perrault, introduzindo o resgate final da criança pelo caçador (figura paterna) e enfatizando a importância da obediência às instruções da mãe, traços que passaram a marcar temporariamente reescritas posteriores. De exemplos como este, os autores concluem que versões mais recentes de antigas histórias, por vezes bem diferentes das anteriores, tendem a influenciar as novas reescritas, em detrimento dos conteúdos das versões “originais”. A relação com estas vai-se recheando de variantes e acrescentos epocais, exprimindo valores relativamente mutantes e que suscitam oportunidades de desvio. Tais narrativas evoluem como *remakes* de *remakes* e reescritas de reescritas, menosprezando o enraizamento directo no “original”: vão sendo modificadas e adaptadas de modo gradual e cumulativo. O *Chaperon rouge* de Perrault, dedicado a Elisabeth Charlotte d’Orléans, sobrinha de Luís XIV, era uma parábola que prevenia as raparigas contra os persuasivos lobos de duas pernas que pretendem insinuar-se nos seus leitos e arruinar-lhes a reputação; o *Rothkäpchen* dos Grimm insistia numa imagem vitoriana da infância, prevenindo

contra os perigos da desobediência. Mas a seguir à Primeira Guerra Mundial surgem versões livres da mesma história, incluindo as que a contam do ponto de vista do lobo. O mesmo se passou com *Cendrillon* (*Cinderela*): à versão que conhecia, Perrault acrescentou o carácter de perseguida da protagonista e um encontro com o príncipe anterior à prova do sapato, que, no desfecho, confirma a identidade da rapariga. Talvez o conto tenha origem na história citada por Strabo, um grego do séc. I a. C. (in Anderson, 2000, *Fairytales in the ancient world*):

“Enquanto a jovem Rodhopsis se banhava, uma águia roubou uma das suas sandálias à serva que lhe guardava a roupa e levou-a para Mênfis, deixando-a cair junto ao rei (...). Perturbado pela dádiva da águia, o rei mandou procurar em todo o território a dona da sandália. Encontraram-na em Naucratis, levaram-na ao rei e ela tornou-se sua esposa”.

O estudo de Anderson, que se inscreve na grande tradição folclorista estabilizada (as colecções de histórias-tipo por J. G. Frazer e as suas notas de tradutor sobre *I Fasti* de Ovídio ou sobre *A Biblioteca* de Apolodoro, a investigação de H. J. Rose a partir de versões de narrativas fixadas no séc. XIX, outros), pretende responder à questão de saber se os contos edificantes para a infância, como os fixados por Perrault e os Grimm, têm equivalentes na antiguidade clássica, no Egipto antigo, na Suméria ou na Mesopotâmia. O autor tenta demonstrar que sim e começa por identificar a genealogia, os antecessores ou as fontes de *Cinderela*, *Branca de Neve*, *A Bela e o Monstro*, *O Capuchinho Vermelho*, ou de *O Voo Mágico*, *Barba Azul*, *O Aprendiz de Feiticeiro*, a “*Escrava caluniada mas inocente*”, outros. E a sua investigação abarca também a genealogia de temas homéricos como os *Cíclopes*, a da lenda de *Ares e Afrodite*, de que há um análogo egípcio, e a de contos morais como *A flauta mágica*, *Os três desejos*, *O osso cantante*.

Mas quantas histórias-mães existem, ou seja: quantas histórias-padrão ou histórias-tipo inspiram o número infinito das suas metamorfoses, variantes e/ou combinações? Por estranho que pareça, esta pergunta dificilmente respondível tem sido por vezes respondida sem hesitações. Existem apenas seis, dizem por exemplo Andrew Reagan e a sua equipa do *Computational Story Lab* da Universidade de Vermont, em Burlington, num estudo de *data-mining* (mineração de dados) divulgado em Setembro de 2016 pela Cornell University. Grandes sintetizadores, propõem este número em resultado das combinatórias maioritárias de apenas duas trajectórias (ou arcos)

emocionais, *rise and fall* (ascensão e queda) de personagens. Eis a diminuta listagem de modelos que propõem:

- Ascensão estável e sustentada dos valores emocionais como em *Alice's Adventures Underground*, adaptado de Lewis Carroll ou nas histórias do tipo *rags-to-riches* (dos trapos à fortuna, da miséria à riqueza);
- Queda estável e sustentada dos valores emocionais até ao clímax trágico como em *Romeu e Julieta* de Shakespeare;
- Queda seguida de ascensão, como no exemplo clássico de Kurt Vonnegut (1995, citado no mesmo texto): alguém cai num buraco mas consegue sair dele, ou como no *Feiticeiro de Oz*;
- Ascensão seguida de queda, como no mito de Ícaro;
- Ascensão, queda, ascensão como em *Cinderela* (na versão de Perrault e dos irmãos Grimm);
- Queda, ascensão, queda, como em Édipo-Rei (Sófocles, c. 429 a. C.).

Estas histórias-tipo ou histórias-padrão, que os autores também designam por “trajectórias emocionais dominantes na ficção”, são, na sua maioria, narrativas complexas que, funcionando como pré-textos inspiradores, se projectam conceptualmente em inúmeras outras. Mas a sua redução às combinações mais frequentes de *ascensão* e *queda*, valores com significados antinómicos, torna os modelos abstractos, desencarnados e de duvidosa utilidade – eles precisariam de se materializar em exemplos de trajectórias concretas (*plots*, intrigas, enredos) para serem de alguma serventia referencial. Antes, Denis Johnson, estudioso de dramaturgia (referido por Philip Parker, 1998), propusera oito histórias-padrão correspondentes a outros tantos grandes temas ou arcos de personagens:

1, *Cinderela* – o reconhecimento final da virtude inicialmente não reconhecida; 2, *Aquiles* (e o seu calcanhar) – a vulnerabilidade fatal do herói aparentemente invencível; 3, *Fausto* – a dívida contratual que tem de ser paga, sendo que o devedor procrastina quanto pode mas o credor não perdoo; 4, *Tristão* – o triângulo amoroso (Tristão, Isolda e o rei Marcos); 5, *Circe* – alquimista e envenenadora, deusa da lua nova, domadora de homens e de bichos: também representa a estratégia da aranha para apanhar os insectos de que se alimenta; 6, *Romeu e Julieta* – a paixão compulsiva, mas proibida e fatal; 7, *Orfeu* – a prenda roubada e a luta para a reaver (cf. o protagonista de *Solaris*); 8, *Conan* – o herói invencível, como todos os James Bond e seus congéneres.

Comentando a listagem de Johnson, Parker (loc. cit.) propôs, em vez de oito, dez histórias-tipo (Mendes 2001: 339-343): ignorou *Tristão*, considerando-o uma mera variante do vasto tema “romance” e acrescentou, além deste, “o vagabundo”, que se instala temporariamente numa qualquer comunidade e ajuda a resolver um problema local antes de partir de novo (*Shane*, *O fugitivo*, outros); “a demanda” (*The Quest*), suficientemente representada pelas jornadas do herói dos contos estudados por Propp ou pelas sagas arturianas e romanceiros de cavalaria; e os “ritos de passagem” – a chegada ao limiar de uma nova idade e as tentativas para a assumir (adolescente de *Stand by Me*, *coming of age stories* e *bildungsroman*).

Outros autores e listagens, perdendo-se na multidão de modelos, admitiram até 30 ou mais histórias-padrão, por vezes multiplicando-as em subtipos, o que torna os seus inventários mais morosos e quase sempre não-exaustivos. Escreveu Pascal Bonitzer (cf. Carrière, 1990: 89), recordando, a propósito da escrita para filmes e do trabalho de guionista, autores que tentaram enumerar as “histórias-tipo” ou “mães de histórias” a que se resume a variedade aparentemente infinita de enredos:

“O número de histórias é infinito, mas os tipos de situações, dramáticas, épicas ou cómicas que as compõem são em número limitado. ‘Gozzi defendia que não existem senão 36 situações trágicas. Schiller bem procurou enumerar mais, mas nem identificou tantas quanto Gozzi’, como anotou Goethe nas suas *Conversas com Eckerman* [1836-1848]. E, no fim do século XIX, inspirando-se nele, Georges Polti escrevia o seu *Les Trente-Six Situations Dramatiques* [1895, ano de nascimento do cinematógrafo dos Lumière], com títulos de capítulos como ‘22.^a situação: *Tudo sacrificar à paixão*; 23.^a situação: *Ter de sacrificar os seus*’, etc”.

Significava isto, para Bonitzer como para Rohmer, que não existem histórias para cinema (nem para outros suportes) genuinamente originais, e que todo e qualquer guião se constrói a partir de “uma trama de situações-tipo, de encadeamentos-tipo, e de uma estereotipia a que as histórias devem ao mesmo tempo submeter-se e escapar”. No centro desta contingência, como veremos adiante a propósito da tragédia grega, estão as ideias de *repetição* e de *transferência* – se tivermos em conta que, na literatura como nas artes de cena e no cinema, distinguimos sempre, como já a criança faz, a *boa* e a *má* repetição. Diz Bonitzer sobre a inevitabilidade de repetir (*id. ibid.*):

“A ideia de repetição é (...) mais ou menos consubstancial à de guião. Tudo se passa, aqui, como se qualquer situação obedecesse a um tipo de encadeamento, a uma lógica causal ou consequencial já conhecida, classificada e repertoriada”.

Mas Étienne Souriau publicara em 1950 *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*: com ele, o mapa sobrepunha-se ao território e tornava-se inútil.

Quando confrontado com sínteses tão extremas como as de Reagan, Johnson ou Parker, cada leitor enumera inevitavelmente as histórias que conhece e que não se ajustam a nenhum dos padrões por eles propostos, rejeitando a sua suposta exaustividade. Por exemplo, muitos filmes de guerra tratam da perda de inocência e da chegada brutal à idade adulta de jovens soldados nas frentes de combate: *Gallipoli* de Peter Weir (1981), *Platoon* de Oliver Stone (1986), *Dunkirk* de Christopher Nolan (2017), em parte *Saving Private Ryan* de Spielberg (1998) e *Apocalypse Now* de Coppola (1979), – uma variante das *coming of age stories*. Em que história-tipo, entre as por eles listadas, ou em quantas delas, os incluímos? Com alguma razão desconfiamos das sínteses excessivas. Mas, para além da sua eventual justeza, esta reacção de desconfiança replica a perplexidade natural do leigo de 1928 ou de 1958 diante das 31 funções narrativas e das sete esferas de acção propostas por Propp. Por alguma razão este último se recusou a classificar os contos maravilhosos que estudou a partir de *temas* ou *motivos*, optando por apenas descrever as suas *formas* invariantes e a repetição da sua estrutura actancial: apesar de compreendermos as tentativas de Reagan, Johnson ou Parker, estas não alcançaram a exaustividade nem o grau de aceitação das propostas do formalista de São Petersburgo.

A redução da totalidade das histórias a um pequeno núcleo duro de *temas* e *motivos* representados por personagens e seus *plots*, de que todas elas emanariam, pode parecer excessiva. Mas ela tem talvez, como principal vantagem, a vontade de pôr em evidência a ancestralidade e as metamorfoses dessas histórias, as combinações e/ou fusões que foram conhecendo, por vezes ao longo de milhares de anos: vê-los, adiante, a propósito das tragédias gregas. E tal trabalho oferece-nos outro olhar – um olhar não ingénuo e informado – sobre a importância central da repetição, da sobrevivência dos mitos e lendas de que somos herdeiros. Para quem se sente atraído por tais estudos, eles são, por si mesmos, fontes inesgotáveis de enriquecimento cognitivo e talvez de inspiração ficcional.

*Sínteses
excessivas*

A seguir observamos diferentes formas de *regressos do mesmo*, que, esperamos-lo, ajudarão a reconhecer a relevância e o peso da repetição e da transferência na criação ficcional. Mantemo-nos, assim, nas cercanias das “espécies de histórias” que dependem de dispositivos “gramaticais” previamente instalados e que atrás abordei com Ricœur, Dérienne e Augé.

Os regressos do mesmo

TODOS CONHECEMOS A CRIANÇA que protesta quando alguém que lhe conta uma história se afasta da narrativa a que ela se apegou e quer visitar: “Não é assim!”, queixa-se ela. A criança precisa da re-iteração, precisa da repetição de cada peripécia, de cada fala e de cada entoação para fruir da reactivação da sua experiência de ouvinte-participante, para refazer a viagem emocional a que se habituou e de que não quer prescindir. A repetição confirma e garante a sedimentação dos sentidos, o transporte para o já vivido que a criança quer reviver. Quer mais, e outra vez mais, do mesmo: eis a necessidade antropológica da repetição narrativa, que mencionei atrás. Será preciso que o contador de histórias seja um verdadeiro demiurgo para que essa criança aceite desvios por ele propostos e que a transportem, desafiadoramente, para novas paragens que, embora desconhecidas, vale a pena descobrir e desbravar.

Foi este lento percurso através de *pequenas diferenças excessivas* que os contos de fadas, fantásticos e infantis fizeram, na longa tradição oral que os estabilizou, antes da sua passagem a escritos, e ao longo das suas sucessivas versões escritas: como diz a *vox populi*, *quem conta um conto acrescenta um ponto*. Do mesmo modo, todas as grandes recolhas de romanceiros ou de contos e lendas populares contêm numerosas versões das mesmas histórias, ou variantes directamente inspiradas em matrizes comuns (no caso português, v. p. ex. Leite de Vasconcelos, 1958-1960 e 1964-1969).

Também quem relê o *Hamlet* ou *Guerra e Paz* quer voltar onde já esteve e reviver o que já viveu, quer voltar a sentir o que já sentiu, e muitas vezes descobre, com espanto, que a releitura continua, como na infância, a oferecer-lhe novas percepções e novos entendimentos do que julgava já conhecer. É igualmente esse o desafio das reencenações teatrais das mesmas peças – dar novas expressões e novos rostos a personagens e diálogos que passaram a integrar um cânone. E o mesmo se passa com os filmes e seus *remakes*, assumidos ou não – o cinema é uma arte recheada de glosas, pastiches, plágios e repetições. Mas o inverso também é verdadeiro: todos sabemos que

a releitura de um romance ou o revisionamento de um filme pode decepcionar-nos: já não percebemos o que tanto nos fascinou na primeira leitura, no primeiro visionamento, porventura ocorridos anos antes. A obra “esgotou-se” para nós: já nada nos oferece que mereça a revisitação. Por cada obra que para nós se tornou numa companheira de estrada e com quem convivemos longamente, há cem outras que nunca mereceram que a elas regressássemos. A repetição tem duas faces, uma “boa”, outra “má”.

Julgo que a maioria de nós partilha a percepção de que a *maneira* de contar, a forma ou o estilo, sempre tenderam a envelhecer mais depressa do que os temas e enredos. René Clair evocou (em 1951) o modo como o público cinéfilo parisiense de 1925 se ria desprezivamente dos filmes feitos quinze anos antes – ainda o sonoro não tinha chegado aos ecrãs.

Temas e estilos Os maneirismos epocais depressa foram, em geral, substituídos por outros que os tornavam obsoletos: modismos da representação, hábitos narrativos e dramáticos formulaicos, didascálias inerentes ao estágio de desenvolvimento do dispositivo, sempre cederam o seu lugar ao que, em matéria de gosto, fazia figura de mais novo, mais actual, mais moderno. Isto não significa que mitos e histórias antigas não ressurgissem com êxito, em alguns casos obsessivamente, em novas roupagens, novas prosódias e retóricas recicladas.

Naturalmente, só em análises de casos comprovaremos a sobrevivência dos mitos e enredos para além da efemeridade das maneiras de os expor e encenar. Observadas com alguma atenção, as antigas tragédias gregas são, tipicamente, um desses casos: a sua forma e estrutura original e o modo de as encenar e representar não sobreviveram; mas as personagens, os mitos e episódios de que elas se ocuparam e que legaram à sua posteridade, mostram uma resiliência trans-histórica que não pode, ainda hoje, deixar de nos espantar.

É este fenómeno que tento observar nos onze intertítulos seguintes. Mas, nestas páginas, apenas esboço uma sumária tentativa de compreensão dos motivos da sua resiliência, enfatizando a importância da *boa repetição* e da *transferência* – ideia cuja centralidade acima sublinhei.

Os gregos e a repetição trágica

AS TRAGÉDIAS GREGAS, seus personagens e enredos, estão connosco há 2500 anos. As suas *dramatis personæ*, oriundas de sagas e gestas bem mais

arcaicas (fontes dos autores trágicos), dão corpo a episódios relativos a linhagens lendárias (a de Hércules, dos Átridas e Labdácidas, outras), contidos nos ciclos heróicos da Ática, de Tebas, de Argos, da guerra de Tróia, da Trácia, da Tessália. Tais personagens e enredos marcam as peças completas que chegaram até nós – as 32 de Ésquilo (525-456/5 a.C.), Sófocles (496-405) e Eurípides (480-406) (4) – todas escritas num período de menos de 70 anos: 472-406). Por que sortilégios sobreviveu e chegou até nós, repetindo-se e reactualizando-se, um género dramaturgico inventado no século VI a. C., e já então inspirado nas epopeias multi-episódicas dos anteriores séculos VIII e VII e nos seus patéticos personagens e enredos?

Completas, chegaram-nos, de Ésquilo, as seguintes tragédias: *Os Persas*, posta em cena em 472; *Sete contra Tebas*, em 467; *As Suplicantes*, 463; *A Oresteia* (*Agamémnon*, *As Coéforas* e *As Euménides*), 458; e *Prometeu agrilhado*, entre 459 e 452, talvez apócrifa (e fragmentos de *Os Mirmidões*, *As Nereidas*, *O resgate de Heitor*, *Niobé*). De Sófocles, *Ajax*, c. 447; *As Traquínias*, talvez de c. 445; *Antígona*, 442; *Édipo-Rei*, c. 429; *Electra*, 420-413; *Filoctetes*, 409; e *Édipo em Colono*, 406, só levada à cena em 401 (e fragmentos de vinte outras). De Eurípides, *Alceste*, posta em cena em 438; *Medeia*, em 431; *Hipólito*, em 428; *Os Heráclidas*, c. 426; *Andrómaca e Hécuba*, c. 425; *As Suplicantes*, *Hércules* e *Íon*, c. 420; *As Troianas*, 415; *Electra* e *Ifigénia em Táuris*, c. 414-412; *Helena*, 412; *As Fenícias*, 412-409; *Orestes*, 408; *As bacantes* e *Ifigénia em Áulis*, encenadas postumamente em 405 (e fragmentos de outras dezassete). A primeira encenação de Eurípides é de 455 (talvez o ano da morte de Ésquilo), o que significa que pouco sabemos dos seus primeiros 20 anos como autor. Sabemos, sim, que os gregos não o celebraram especialmente em vida, mas o tornaram, logo após a sua morte, no mais popular dos trágicos. E a preservação das peças destes três autores começou cedo: Licurgo (em c. 338-335, poucos anos antes de Aristóteles escrever a sua *Poética*), ordenou que cópias delas fossem guardadas em arquivo oficial; cem anos depois, no tempo de Ptolomeu III, novas cópias foram levadas para Alexandria, onde viriam a ser estudadas por filólogos como Aristófanes de Bizâncio e Aristarco, dos sécs. III e II a. C.. Não cabe aqui referir o modo como depois os textos foram sobrevivendo e que difusão conheceram, sobretudo ao longo dos mil anos da Idade Média cristã, que só muito tardiamente se reinteressou pela Grécia e pela Roma clássicas.

Mas as tragédias completas que chegaram até nós são uma fracção mínima das efectivamente escritas entre os sécs. VI e IV. É vasta a lista de autores trágicos gregos cujas peças não conhecemos a não ser por fragmentos

ou por citações de outros. Lembra Jacqueline de Romilly em *A tragédia grega* (1970; tr. port. 1999: 161) que Téspis foi, no séc. VI, o primeiro grande trágico; que Teodeto venceu oito vezes, no mesmo século, os competitivos festivais dionisiacos, onde se defrontavam três autores; Quérilo terá escrito desde 521 numerosas tragédias, entre as quais *Álope*; Pratinas, na transição do séc. VI para o V, terá escrito tragédias para além dos dramas satíricos que o popularizaram; de Frínico, outro trágico muito influente e também anterior a Ésquilo, são referidas *A tomada de Mileto* (c. 494) e *As fenícias* (476); Íon terá escrito uma dezena de trilogias; há dois trágicos filhos de Ésquilo, Eufóron e Evéon, e dois Fílocles, um sobrinho do mesmo Ésquilo, outro neto do primeiro; há Ariston e Iofonte, filhos de Sófocles, e um seu neto, homónimo do avô; há Ágaton, amigo de Eurípides e que antes dele emigrou para a Macedónia, celebrado no *Banquete* de Platão por ter vencido o festival; coevos de Eurípides que lhe sobreviveram terão sido Antifonte, autor de *Meléagro*, Crítias, Nicómaco e Néofron, autor de uma *Medeia*; já no séc. IV a. C., Astímadás venceu quinze competições dionisiacas, e Cárcino e Querémón contam-se como seus contemporâneos. Por outro lado, segundo a tradição, Ésquilo terá escrito 90 peças, Sófocles 123 e Eurípides 92 (Romilly, *op. cit.*: 11). Só eles escreveram, assim, mais de 300 peças; mas o número total de obras escritas entre os sécs. VI e IV a.C. rondará talvez mil, incluindo dramas satíricos. É, assim, imenso o que desconhecemos dessa produção.

– O novo herói trágico

JEAN-PIERRE VERNANT (1989, vol. 22: 832-833) descreveu nos seguintes termos a nova dimensão que caracteriza o(a)s protagonistas trágico(a)s vindo(a)s das epopeias, dos ciclos heróicos e da poesia lírica que toda a cidade conhecia da tradição oral, e que, agora reencarnado(a)s no palco das festas dionisiacas, se autonomizaram, de *remake* em *remake*, dos modelos de onde foram imitados:

“No novo quadro da representação trágica, o herói lendário já não é um modelo [a imitar] como era na epopeia e na poesia lírica: torna-se um problema. (...) A tragédia é o primeiro género literário que apresenta o homem em situação de acção, na encruzilhada de uma decisão que compromete o seu destino. (...) Pinta-o como um ser desconcertante, contraditório e incompreensível: agente mas

também agido, culpado e no entanto inocente, lúcido mas ao mesmo tempo cego. Pelo jogo das reversões que pontuam o curso do drama, a que os gregos chamam peripécias, a tragédia traz consigo uma interrogação: que relações há entre o homem e os seus actos? Em que medida é ele a causa do que faz? Mesmo se parece tomar a iniciativa das suas acções, prever as consequências destas e assumir a sua responsabilidade, não têm elas a sua verdadeira origem fora dele? E a sua significação não se mantém, até ao fim, opaca? (...) Édipo, decifrador de enigmas mas, para si mesmo, enigma indecifrável, é o melhor exemplo do herói trágico”.

De onde vêm os géneros? De outros géneros – disse, atrás, com Todorov. A tragédia *mostrava* pela primeira vez, em cena, o que os textos épicos já tinham *narrado*, ocupando-se, porém, de apenas uma acção ou incidente transferido das anteriores narrativas multi-episódicas (a morte de Agamémnon ou de Clitemnestra, a de Medeia ou de Fedra, o sacrifício de Ifigénia ou a fuga de Helena, o drama dos filhos de Édipo, a vingança de Orestes e de Electra).

*O enigma
indecifrável*

Tal matéria multi-episódica, bem conhecida do público, não faltava nas lendas e ciclos heróicos, cheios de deuses que estupram mulheres, de homens que são semi-deuses e de famílias reais onde proliferam abominações. Mais de 40% dos temas de Sófocles, por exemplo, vêm das antigas gestas do ciclo troiano e da *Iliada*. Significa isto que as personagens trágicas, como diz Romilly (*op. cit.*: 22), vinham de um passado “heroicizado”, já revestidas da “grandeza” que Homero e os lendários ciclos lhes tinham atribuído. Ao mesmo tempo, e para além do culto dos heróis, também as grandes lamentações fúnebres inspiradas na *Iliada* e na poesia lírica influenciaram a forma trágica.

Por todas estas razões, a tragédia foi sempre vista e entendida como *coisa de reis*, dotada da solene austeridade com que Aristóteles depois a cunhou. E o género glosou, salvo excepção, os mesmos temas e episódios vividos por um número limitado de personagens interligadas numa rede de parentescos e instalando neles uma constelação, também limitada, de variantes. Cada episódio mítico funcionava como matriz narrativa ou como *mote* para sucessivos autores, e cada um deles introduzia nele um desvio ou deriva deliberados mas controlados, ora alterando o perfil de uma personagem já existente, ora salientando a uma nova luz o seu papel, a relevância da sua acção e motivação. É isto que mostram as peças inspiradas na *Oresteia*, ou as sucessivas *Medeias*, *Fedras* e *Electras*, *Andrómacas* e *Hécubas*. Mas como

escolhiam os autores os seus temas, tão acentuadamente recorrentes e circunscritos? Explica simplesmente a mesma Romilly (*id. ibid.*):

“Um (...) retomava um tema e outro, a seguir, regressava a ele (...). A originalidade dos autores (...) não se situava ao nível dos acontecimentos, da acção, do desenlace, mas ao nível da interpretação pessoal [do mesmo episódio] (...). Assim se desenvolveu uma espécie de distância, de recuo em relação ao tema, que parece ter contribuído para aumentar a majestade da tragédia (...). Apresentar o sentimento da vida, inspirar terror e piedade, obrigar a partilhar sofrimento ou ansiedade – a epopeia sempre o fizera; [foi ela que] ensinou os trágicos a fazê-lo”.

– O trágico: sentimento e género

PORÉM O TRÁGICO, tal como dele falamos na vida corrente, e a *tragédia* como género teatral vindo do séc. V a. C., não são sinónimos. Escreveu George Steiner a abrir *The Death of Tragedy* (1961): “Qualquer um sabe o que é a tragédia na vida. Mas a tragédia enquanto forma dramática não é uma ideia universal”. Assim propunha ele uma fronteira entre, de um lado, a percepção banal do trágico, que abarca o *sentimento trágico da vida* mas não impõe qualquer referência à tragédia grega ou aos seus herdeiros (caso de Unamuno, 1912); e, do outro, o género teatral que nos chegou dos gregos comentado por Aristóteles (com os seus recursos técnicos e normas, suas peripécias, reconhecimentos e catástrofes, com as suas catarses). E acrescentava Steiner sobre a especificidade do género:

“A arte oriental conhece a violência, a dor, a catástrofe natural ou conscientemente urdida; o teatro japonês está cheio de acções ferozes e de grandes mortes cerimoniais; mas esta pintura do sofrimento e do heroísmo pessoais a que chamamos teatro trágico só existe na tradição ocidental”.

Adiante, (tr. fr. 1993: 49), depois de sobrevoar o vasto percurso das adaptações de tragédias do séc. V a. C. através dos séculos europeus, sublinhava Steiner, a propósito da repetição temática, da pilhagem de enredos e de personagens trágicas, não hesitando em apodar parte delas de plágios e de *pastiches*:

“A história do grande teatro está cheia de plágios de gênio e de *pastiches* mas não de re-criações. Depois do séc. XVII, a arte do *pastiche* desempenhou um papel cada vez mais importante na história do teatro”.

Já Racine, no prefácio (de 1688) à sua *Andrômaca*, se amarrara à *repetição* dos temas, enredos, episódios e personagens antigos:

“As minhas personagens foram tão famosas na antiguidade que, por pouco que a conheçamos, ver-se-á claramente que as dei tais quais os antigos poetas as deram. Nunca admiti que me fosse permitido mudar algo aos seus modos e costumes”.

Repetição mas também *diferença* ou, como sugeri, *desvio* controlado; a este respeito tinha também Racine escrito no prefácio (de 1674) à sua *Ifigênia*, delimitando com prudência o campo das variações que ali se permitira:

“Nada há de mais célebre nos poetas [antigos] do que o sacrifício de Ifigênia, embora discordem entre si sobre importantes particularidades desse sacrifício (...). Tive em conta essas tão diversas opiniões (...). Coisas houve em que algo me afastei da economia e da fábula de Eurípides, [mas] reconheço com prazer o efeito que produziu no nosso teatro o que imitei dele ou de Homero: o bom senso e a razão são os mesmos em todos os tempos. O gosto de Paris mostrou-se conforme ao de Atenas. Os meus espectadores comoveram-se com as mesmas coisas que outrora levaram às lágrimas o sábio povo grego”.

Comoveram-se com as mesmas coisas: transferência, repetição, re-criação, comutação, plágio, adaptação, colagem, *pastiche* – eis os termos que delimitam o campo das variantes na disseminação da forma, já entre os gregos e depois entre os romanos do séc. I d. C. e entre italianos, franceses, ingleses e alemães dos sécs. XVI e XVII. Mas Steiner já recorrera a Philip Sidney (autor de *An Apology for Poetry*, c. 1579) para preferir às suas sequelas os originais do século V a. C. (loc. cit.: 38):

“A tragédia, como nos tempos antigos era feita, foi sempre o mais grave, mais moral e proveitoso de todos os poemas. (...) Aristóteles escreveu que, suscitando o terror e a piedade, ela purgava o espírito destas paixões e de outras semelhantes (...). Digo-o para salvar a tragédia da (...) infâmia que, no espírito de muitos, ela

hoje partilha com géneros vulgares, por erro de poetas que misturam o cómico com a tristeza e a gravidade trágicas, ou nelas introduzem personagens triviais (...), [ignorando] Ésquilo, Sófocles e Eurípides, os trágicos nunca iguados por nenhum outro”.

A *maneira* trágica afirma-se como género quer pelos seus temas e conteúdos quer pelas suas formas próprias, distinguindo-se de outros que a precedem e com que coexiste: ela é ao mesmo tempo um *genus scribendi* (*estilo, maneira* própria de determinado uso da palavra) e um dos *genera* literários já classificados, *a posteriori*, pelo Platão da *República*: os *sérios* (epopeia e tragédia) e os *burlescos* (comédia e drama satírico); ou, noutra formulação do mesmo Platão (*op. cit.*: 392e-394b), é um género *mimético/dramático* (a par da comédia e do drama satírico) que se distingue, quer do *expositivo/narrativo* (ditirambo, *nomos*, poesia lírica), quer do *misto* (epopeia, simultaneamente narrativa e mimética) (Segre, 1989: 70-71).

Maneiras de género

Aristóteles acrescentará às características métricas do verso trágico uma classificação conteudística: a tragédia ocupa-se da passagem “da dita para a desdita” de personagens “nobres” e “melhores” (que nós); e outras relativas à forma trágica; decorre “numa só revolução do Sol ou excede-a em pouco” (*Poética* 1449b,12) e não mostra em simultâneo diversas partes da acção, como fazia a epopeia, mas apenas a parte dela que, “em desenvolvimento, os actores representam em cena” (*ibid.* 1459b, 24-26).

Interessa entender que a classificação dos géneros é sempre um trabalho *post factum*, quando eles já se instalaram no terreno e se afirmaram suficientemente face a outros, ou seja, quando passaram a ser comparativamente reconhecíveis, começando esse reconhecimento no público. A classificação é um olhar sobre o passado para o ordenar ou reordenar, e propicia a identificação de cânones; mas, ao fazê-lo, adquire também carácter prospectivo/normativo, tornando-se em receituário que fixa regras delimitadoras. Sobre a classificação e sedimentação dos géneros escreveu Segre (*loc. cit.*: 72-73):

“Na passagem de testemunhos entre a Grécia e Roma, os grandes géneros e as suas subespécies são (...) inventariados e reagrupados, por norma, em referência à doutrina platónica e aristotélica da mimese”. (...) É este o quadro em que a sistematização aristotélica continuou a sobreviver até ao período barroco, ainda que com prolongados eclipses. De um modo geral, pode dizer-se que o elemento normativo se acentua e se inflexibiliza; e cumpre acrescentar que, lida deste

modo, a *Poética* foi uma presença autoritária e temida em todas as épocas dominadas por um gosto classicista. (...) É ainda no âmbito de um classicismo programático – o tardo renascentista e contra-reformista – que a *Poética* de Aristóteles conhece uma vigorosa reanimação”.

A discussão em torno dos gêneros e suas *maneiras* terá atingido o seu ponto culminante com o romantismo, sobretudo com Schlegel e Schelling e na *Estética* de Hegel, que tentou, a um tempo, integrar a perspectiva histórica e uma outra, extra-temporal. E Goethe terá sido um dos primeiros a constatar, nas obras do seu tempo, a tendência para a convergência dos antigos gêneros no dramático. Mas sobre a coerência e os traços de família requeridos a cada gênero vale a pena atentar no que diz Segre (loc. cit.: 91); ele refere-se à produção literária, mas julgo adequado alargar as suas razões ao drama encenado e ao cinema:

*Normas de
coesão*

“...Definindo o gênero a partir de normas de coesão, consegue precisar-se o processo da produção literária. Tais normas constituem um conjunto bem testado de instruções que livram o escritor de ter de excogitar, de cada vez, o modo de exprimir as suas invenções; fica assim regulado o uso de uma série, também ela já previamente disponível, de estereótipos expositivos e descritivos, temas e lugares-comuns, técnicas, léxicos, esquemas rítmicos, etc. A expressão literária é uma actividade extremamente convencionalizada que põe em prática uma experiência de séculos, de que é impossível prescindir; é através de estereótipos que a nossa percepção da realidade se processa; numa palavra, as normas de coesão já estão introjectadas, não só como facto técnico, mas também como reflexo da cultura envolvente”.

Ricoeur, Augé e Détienne ecoam claramente nestas palavras. E foi precisamente de *normas de coesão* que também Aristóteles se ocupou, *a posteriori*, na *Poética*, identificando, na posição de historiador e de crítico, mas sobretudo na de conhecedor da retórica, os traços identitários do gênero trágico, que ele conhecia vindo do séc. VI, e que entretanto se tinha solidamente implantado no *habitus* grego e na cultura ateniense, ao mesmo tempo reflectindo-os e condicionando-os pela sua repetição. O que é mais raro é que o gênero trágico, sedimentado nas suas idiosincrasias e características próprias, tenha persistido numa tão vasta duração, apesar dos longos “eclipses” que o tornaram mais intermitente do que contínuo.

- Atenas na sua idade de ouro

ESCREVENDO SOBRE EURÍPIDES, Louis Humbert (1929) recupera uma fábula grega e fá-lo nascer a 5 de Outubro de 480 em Salamina, dia da vitória de Atenas sobre a frota de Xerxes, na baía da cidade, recordando que Ésquilo nela participou como combatente (sobre a ruína dos vencidos escreveria depois *Os Persas*) e que Sófocles, demasiado jovem para combater, conduziu, de lira na mão, o coro de adolescentes que cantou e dançou celebrando o feito. A coincidência agradava aos antigos, mas sobretudo sublinha a proximidade etária entre os três autores.

A vitória de Salamina abriu a porta ao fulgor de Atenas e à sua hegemonia regional, que durou até 404, ano da derrota face a Esparta, ao fim de 27 anos de guerras no Peloponeso. Péricles dirigiu o império de 461 até à sua morte em 429; os três trágicos viveram o tempo da hegemonia democrática e da meritocracia, e nenhum deles assistiu à derrota de 404 (Eurípides morreu em 406 e Sófocles meses depois, no mesmo ano ou no seguinte). A vitória de Salamina e a derrota face a Esparta delimitam, assim, o período em que foram escritas as 32 tragédias completas que conhecemos. Na verdade, a situação complicara-se irreversivelmente para Atenas desde 431, na sequência do insucesso de uma sua ofensiva naval que provocou sucessivos *raids* na Ática. Depois, a peste instalou-se nas suas ruas cheias de refugiados. Enquanto sofistas e grandes oradores instalam a zizânia na cidadela política, agora ingovernável, Esparta aperta a tenaz militar em torno de Atenas e em 413 ocupa Decélia, cidade próxima (cf. Tucídides, *A Guerra do Peloponeso*, narrada até 411). Desgovernada, faminta, em ambiente de desordem social e política, Atenas só obtém a paz de 404 em humilhantes condições, embora não demasiado inclementes: as suas defesas amuralhadas permanecerão arrasadas; a sua frota será entregue aos vencedores; adoptará os amigos e inimigos desses vencedores; tornar-se-á, perdendo a sua anterior influência, num satélite de Esparta – que por sua vez perderá, poucas décadas depois, poder regional.

Mas a tragédia sobreviveu à decadência da cidade: nela, enredos e personagens são retomados em sucessivas versões e geram uma posteridade que Séneca abre em Roma com pelo menos oito adaptações latinas no séc. I d. C. (*Agamémnon*, *Hércules furioso*, *Medeia*, *Édipo*, *Fedra*, *As Fenícias*, *Tieste*, *As troianas...*), e que regressa nos sécs. XVI e XVII europeus, não parando de se reproduzir. Variando nas suas reescritas, temas e episódios teimam em não desaparecer: são espectros e fantasmas que ainda pairam sobre o nosso

habitus cultural e pressionam holisticamente o nosso imaginário.

Diz Romilly (loc. cit: 136-141) que há duas fontes de inspiração que animam repetidamente as peças dos três trágicos gregos que chegaram, completas, até nós: por um lado, o passado mítico e lendário das suas personagens e famílias; por outro, a realidade social e política dos séc. VI e V a. C. atenienses. Ora, quanto à primeira, o passado mítico de Átridas e Labdácidas está repleto de perseguições de geração em geração, de ódios intra-familiares e de crimes de sangue:

“Mata-se entre irmãos, entre esposos, entre pais e filhos; todas as relações familiares mais básicas são, assim, postas em causa: não há crimes que mais escandalizem e aterrorizem (...). Todos esses horrores são casos-limite, que dão às desgraças postas em cena um alcance mais perturbador. Na sua frieza, Aristóteles estava ciente disto quando lembrou aos autores trágicos [*Poética*, 1453b] serem preferíveis as acções catastróficas que sucedem entre próximos – irmão que mate ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe...”

Veja-se, em matéria de crimes intra-familiares, o que se passa, por exemplo, com Agamémnon, rei de Micenas e com os seus, numa breve súmula de diversas versões. Ele começa por assassinar Tântalo, marido de Clitemnestra, e força-a a desposá-lo, ao mesmo tempo que lhe arranca o filho dos braços e o mata. Os irmãos de Clitemnestra declaram guerra ao homicida mas o pai desta, Tíndaro, rei de Esparta, cede às súplicas de Agamémnon e perdoa-o. Clitemnestra aceita o seu destino, torna-se esposa fiel do novo marido e dá-lhe quatro filhos: Ifigénia, Orestes, Electra e Crisotémis. Passa o tempo e Helena, gêmea não-idêntica de Clitemnestra e esposa de Menelau, agora rei de Esparta e irmão de Agamémnon, foge do lar com Páris, filho de Príamo, rei de Tróia. Enfurecido, Menelau convence o irmão a reunir com ele uma vasta frota que junte gregos e seus aliados para arrasas Tróia e resgatar Helena. Entre os expedicionários estão guerreiros quase invencíveis como Ajax e Aquiles e o arguto Ulisses. Mas uma longa acalmia impede a frota de zarpar e um oráculo diz a Agamémnon que imole sua filha Ifigénia para obter a ajuda dos deuses. Para travar a ira das tropas imobilizadas, ele aceita sacrificar a filha; a pretexto de a casar com Aquiles, chama-a, e à mãe, a Áulis, o porto onde a armada espera. Tenta forçar Clitemnestra a regressar a casa e a não permanecer no meio da tropa, mas esta recusa e sabe, por Aquiles, que não está previsto casamento

algum e que Ifigénia veio, sim, para ser morta pelo próprio pai. Agamémnon sacrifica a filha e a armada parte com ventos favoráveis. A guerra de Tróia durará dez anos e matará milhares de gregos e troianos; a cidade é por fim arrasada e Menelau recupera Helena, que os gregos odeiam, para a mandar lapidar. Agamémnon também regressa; mas, em Micenas, Clitemnestra, que não esqueceu os seus crimes, quer vingar Ifigénia e, com Egisto, seu amante, assassina, por sua vez, o pai dos seus quatro filhos. Cede o poder a Egisto e este, temendo a vingança de Orestes e de Electra, degreda o primeiro e rouba à segunda os seus direitos de filha de rei e de rainha. Crisotémis mostra-se indulgente face à mãe e a Egisto. Mas Electra quer agora, por sua vez, vingar o pai assassinado: reencontra-se com o irmão exilado e ambos tramam matar, quer a mãe, quer o usurpador Egisto – e fazem-no. Eis os “funestos crimes dos da raça de Agamémnon”, transferidos das lendas e mitos e sucessivamente retomados pelos trágicos do séc. V a. C.

Mas, na tragédia, estas personagens que concretizam acções extremas justificam até à obsessão, na sua veemente retórica, a inevitabilidade ou a legitimidade dos seus actos e crimes, a sua “inocência” original: tais crimes são inerentes à condição humana, resultam dela e tornam-se entendíveis à sua luz, garantindo a passagem do particular ao universal; e esse transporte é sustentado, como anotou Aristóteles, pela solenidade do tratamento dramático. Os caracteres das personagens trágicas, disse ele de forma simples, “devem ser bons” (*Poética*, 1454a). E, também ela à procura da especificidade do género trágico, insiste Romilly no tratamento dado, nas peças, a tais crimes (*op. cit.*: 144):

“Descrever o crime de uma mulher que mata o marido ou de uma mãe que mata os filhos, mostrar o desastre de um homem que descobre ter casado com a mãe, poderia fornecer belos melodramas. Mas para que tais actos se tornem trágicos e escapem ao melodrama, é preciso mais um elemento, uma outra luz, uma significação própria”.

Que elemento, que outra luz, que significação própria? A resposta a estas questões está em parte contida na definição da tragédia pelo Aristóteles da *Poética*, um texto de apoio ao seu ensino no Liceu (c. 335-323: 1449b, 27-28):

“É (...) a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, por uma linguagem revestida de certos ornamentos distribuídos pelas

suas diversas partes, [imitação que se faz] não por simples narrativa mas com actores e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. Digo ornamentada a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto; servir-se separadamente de cada um destes ornamentos significa que algumas partes da tragédia adoptam só o verso, outras também o canto”.

Quanto ao peso da realidade social, política, militar e do *habitus* citadino na tragédia, ele revela-se diversamente nos seus principais autores: o austero Ésquilo escreve sobre a ruína dos vencidos em Salamina; as tragédias geram grandes lamentações onde ecoam as desgraças da guerra (como nos *Persas*, nos *Sete contra Tebas* e no *Agamémnon* de Ésquilo, ou *O peso do etos* na *Andrómaca*, na *Hécuba* e nas *Troianas* de Eurípides, o seu ciclo alusivo à crueldade dos gregos na antiga guerra contra Tróia, repetida na guerra do Peloponeso). Em Eurípides, nas histórias repescadas no passado meio mítico, meio histórico, sobrenadam questões que a Atenas sua contemporânea discute no espaço público, o que lhe dá uma tonalidade mais “moderna”; Sófocles é talvez, dos três, o mais conservador e arcaizante, arredando o seu teatro de questões momentosas. Mas de facto, em geral, os trágicos gregos evitam – à excepção de Ésquilo em *Os Persas* – referir-se directamente a acontecimentos recentes, mesmo quando a eles parecem aludir: preferem-lhes os da antiga história mítica. O passado deve, para eles, elucidar e ser metáfora bastante do presente. Desse modo, o acontecimento singular (*histórico*) é por eles tornado universal (*poético*); e o *verosímil ficcional* interessa-lhes mais que o *verdadeiro*, o *factual*, como o Aristóteles da *Poética* virá a escrever (“O impossível verosímil é preferível ao possível inverosímil”, XXV, 7). O autor trágico do séc. V a. C. é, decerto, um cidadão envolvido no destino da cidade-estado e na discussão pública das decisões que se tomam em defesa da *polis*: não volta costas ao que hoje designaríamos como a sua *responsabilidade social*. Mas esse compromisso é diferente do *engagement* do intelectual europeu do pós-II Guerra Mundial, que tomava partido e assumia posições polémicas sobre questões momentosas; antes se exprime pela consciência do autor perante aquilo que, para além do circunstancial e do datado, é entendível como valor perene ou intemporal, informando, em todas as estações, a sagesa colectiva.

O peso do *habitus* político exprime-se ainda na virtuosa majestade com que são apresentados reis, tiranos e suas cortes: no Édipo de Sófocles, o soberano sai do palácio para ouvir pessoalmente os suplicantes que até ele vieram: “Filhos, porque vindes em súplica ante mim?” Ele *Mulheres*

quer ouvir, quer saber, quereria “ajudá-los em tudo”. Diz-lhes Édipo: “Seria insensível se não me compadecesse a vossa atitude”. *Pai* da cidade, é devido ao clamor desta que ele inicia o inquérito que o perderá.

Também a função e importância das mulheres nas tragédias do séc. V ajudam a entender o peso desse *habitus*: a democracia ateniense, cidadela masculina onde as mulheres mal saem do gineceu e nem participam nos banquetes oferecidos em suas casas, deu azo, nas tragédias, tanto a grandes tiradas misóginas quanto a ambíguos esboços “proto-feministas” (nas *Medeias*, *Antígonas* e *Electras*). Eurípides, em especial, deu protagonismo a comportamentos femininos dotados de desmedido poder passional, ao mesmo tempo que também valorizou papéis de escravos, sendo certo que a sagesa da cidade desconsiderava, quer as primeiras, quer os segundos. A relevância das paixões femininas em Eurípides daria lugar, em *As Rãs*, comédia de Aristófanes (405 a. C.: vv. 1043 e ss.), a uma imaginária discussão entre o velho Ésquilo e o autor da *Fedra*, com a participação de Dioniso, que aqui respigamos:

“Ésquilo – Por Zeus, eu nunca meti nos meus dramas prostitutas como Fedra ou Estenebeia, nem ninguém pode dizer que pus em cena qualquer mulher enamorada.

Eurípides – Não, por Zeus, em ti nunca nada teve a ver com Afrodite.

Ésquilo – E oxalá nunca haja. Mas sobre ti e as tuas personagens teve ela um peso tremendo. A tal ponto que te deixou de rastros [alusão aos infelizes casamentos de Eurípides].

Dioniso – Oh, se deixou... O que criticavas na mulher do próximo virou-se contra ti.

Eurípides (para Ésquilo) – Mas, malvado, que dano causaram as minhas Estenebeias à cidade?

Ésquilo – Ora, levaste esposas distintas de não menos distintos maridos a beber a cicuta, depois de desonradas pelos teus Belerofontes.

Eurípides – Mas pus em cena alguma lenda inexistente?

Ésquilo – Não, a lenda existia. Mas o poeta deve calar o mal.”

Aristófanes já estreara em 411, em plena guerra do Peloponeso, a sua *Lisístrata*, que promovia o ativismo político das mulheres, convocando as atenienses e as espartanas para uma greve de sexo: recusar-se-iam aos maridos até que estes renunciassem à guerra que grassava entre as duas cidades desde 431. A comédia satírica concluía-se com a vitória feminina:

exasperados com a abstinência imposta, os combatentes acabavam por fazer a paz. A *Lisístrata* de Aristófanes teve uma posteridade que ainda ressoou, no séc. XX, no slogan *Make Love, not War*.

- Deuses e homens: a dupla causalidade

QUEM É RESPONSÁVEL pela acção trágica? Em *Ésquilo*, esta é sobretudo determinada pelos deuses ou pelo destino (o *daimon* ou a *moira*), e o mesmo se passa ainda em Sófocles: Édipo não pode anular o seu *daimon*, anunciado pelo oráculo de Apolo. Sobre este sistema de causas escreveu Lasso de la Vega (1998: 45-46):

“Em *Ésquilo*, a relação entre o homem e o divino é (...) de consonância e ajustamento. (...) De modo diverso ocorrem as coisas no teatro de Eurípidés: rompida essa consonância, (...) o homem deve viver por conta própria (...) – o teatro de Eurípidés é a flor amarga de um espírito que aceita como inevitável a discrepância radical entre o homem e o deus, de quem não se esperam grandes coisas (...). O herói de Sófocles também vive a discrepância entre si e as forças realmente actuantes no mundo, (...) [mas] com o sentimento íntimo de que nada é sem o deus (...): a sua solidão é um reflexo existencial da ‘excentricidade’ do humano na sua relação com o divino.”

Também Romilly (loc. cit.: 146-147) anota que, em Eurípidés, pesam menos as sobredeterminações divinas, e bem mais a decisão autónoma de cada personagem:

“Nenhum destino obriga Medeia a matar os filhos (...): ela forja o seu próprio destino, sem que no entanto lhe possa escapar. (...) [Do mesmo modo,] nenhuma fatalidade decide a tomada de Tróia, a vingança de Hécuba, a sorte de Andrómaca”.

A autora refere assim, como especificidade trágica, a “dupla causalidade”: por um lado, existe a sobredeterminação divina ou do destino; por outro, existem os desígnios e vontades humanas, o que mais tarde (em 388-395 d. C.) Agostinho de Hipona designará por *libero arbitrio*, conceito inventado para se imputar às criaturas de Deus, e não a este, a responsabilidade do *mal* errante, do *mal* corrente:

“Quando um mortal corre para a ruína, os deuses ajudam [Ésquilo, *Persas*, 742]. Nada sucede sem a vontade de um deus, nem sem que um homem dela tome parte e se comprometa com o que sucede: divino e humano combinam-se, sobrepõem-se” (Romilly, loc. cit.: 148).

Karl Reinhardt propôs, no seu *Sophokles* (1933), uma leitura dos heróis trágicos baseada em dois eixos: o eixo vertical, que regista a relação da personagem com os deuses, e o eixo horizontal, que regista a sua interacção com outros homens e mulheres, para concluir que em Sófocles os dois eixos se equilibram, respeitando a personagem os desígnios divinos embora discutindo-os e avaliando-os inter pares. Se aplicássemos estes dois eixos de análise a Ésquilo e a Eurípidés, observaríamos que no primeiro o eixo vertical é dominante, e que no segundo o eixo horizontal se torna decisivo. Tal observação põe em evidência a diferença da posição “metafísica” do herói trágico de Ésquilo a Sófocles e a Eurípidés.

A menorização-relativização do papel dos deuses por Eurípidés, que não hesitava em os considerar imorais, volúveis e cruéis, está explícita em numerosas passagens das suas peças. Diz-se por exemplo no seu *Héracles*, distinguindo o que eventualmente sejam efectivas divindades e as representações delas propostas pelos poetas, como também Platão virá a fazer na posterior *República* (374-372?):

“Que os deuses condescendam em amores ilícitos e uns aos outros se encadeiem, nisso nunca acreditei, nem em que um deles possa submeter outro ao seu poder. *Deus, se existe um deus*, decerto é isento de defeitos, e tudo o resto não passa de mentirosas fantasias de poetas” (itálicos J. M. M.).

Ou, como diz Orestes na sua *Ifigénia em Táuris*, separando-se da crença antiga na necessária sageza desses deuses (mas não podendo ir mais longe: ele escreveu durante meio século para os festivais dionisíacos, celebrações ao mesmo tempo nacionais e religiosas):

“Os deuses, que passam por sábios, não enganam menos do que os leves sonhos. Grande é a confusão reinante sobre as coisas divinas e as humanas. Dói-me que, por fazer caso de adivinhos, pereça aquele a quem não falta prudência e sensatez”.

Dois mil anos depois, a meio do séc. XVI, a tragédia francesa, influenciada por Séneca, por reescritas italianas e mais tarde pelos comentários da

Poética da autoria de Scaliger e Castelvetro, reelege como seu principal tema, como escreveu Jacques Morel (1989, *id. ibid.*), “o infortúnio dos grandes deste mundo (...), que da grandeza excessiva se precipitam na miséria insuportável ou na morte”, como já em *As Troianas* de Garnier (1579), que atesta o gosto do tempo “pelos dramas mais sombrios”. Mas será preciso esperar por Corneille e Racine, no séc. XVII, para que a tragédia francesa conheça a maturidade: em Corneille, diz Morel, “os heróis só adquirem expressão plena renunciando a tudo o que parecia assegurar a sua felicidade”; em Racine, o grande tema é igualmente “a impossibilidade de ser feliz”. Eis como Morel sintetiza o que está em jogo nas tragédias francesas do séc. XVII:

“Elas tratam sempre de alguém que, envolvido numa história (em geral mítica), é obrigado, sob a pressão dos acontecimentos, a fazer uma escolha decisiva. No *Cid* como na *Fedra*, a tragédia começa no momento em que o protagonista, observado na sua condição social e política e na sua individualidade própria, é levado a tomar uma decisão que comprometerá as suas aspirações e interesses mais legítimos numa luta desigual, e que o forçará a sacrificar o essencial de si mesmo ou a perder a vida”.

– Dioniso e os alvares do género

EM CONSONÂNCIA com o Aristóteles da *Poética*, muitos estudiosos modernos aceitam que o género trágico emergiu dos ditirambos (cantos corais dançados em honra de Dioniso), quando, algures no séc. VI, o coro começou a interagir com um actor. Confirmando essa relação inicial com o culto, no primeiro anfiteatro que Atenas dedicou ao deus havia um altar votivo (ou mesa sacrificial) no centro da *orquestra* do coro e, perto, um assento de pedra para o sacerdote. Mas a única tragédia de tema assumidamente dionisíaco que nos chegou foi *As bacantes*, obra tardia de Eurípides. Muitos autores se interrogaram sobre a mais que duvidosa ligação dos conteúdos das tragédias ao culto do deus, embora o primeiro festival dionisíaco, celebrado em 534 a. C. por ordem de Pisístrato, tirano ateniense, tenha adoptado o seu nome, criando uma duradoura tradição. Mas se ménades e bacantes são por vezes evocadas nas tragédias, são-no apenas como figuras entre outras. Sobre a ligação entre Dioniso e a tragédia escreveu Vernant (1981):

“Se um dos traços maiores de Dioniso consiste, como pensamos, em apagar continuamente as fronteiras entre o ilusório e o real, em fazer surgir aqui o alhures, em fazer-nos desprender de nós próprios e em despaisar-nos, então é o rosto desse deus que nos sorri, enigmático e ambíguo, nesse jogo da ilusão teatral que a tragédia, pela primeira vez, instaura na cena grega”.

Para os gregos, Dioniso era um deus relativamente recente, nascido cinco gerações antes da guerra de Tróia. Conhecemo-lo da *Iliada* de Homero e dos escritos de Heródoto, desde bem antes do teatro de Ésquilo. Foi ele quem ensinou os homens a cultivar a vinha e a fazer vinho, o “remédio de todos os males”. Sedutor, é o deus da fecundidade natural e também do delírio, do devir outro, da metamorfose embriagada, do êxtase orgiástico. Ou, como sobre ele escreveu Robert Pignarre, 1964: 16):

“Dioniso era um deus bárbaro entre os seus pares. No seu culto, que permaneceu semi-selvagem por longo tempo, o Oriente associava o seu misticismo sensual à magia sanguinária dos primitivos. O génio grego submeteu o frenesim orgiástico ao império do ritmo, que o purificava”.

Independentemente da influência de Dioniso nos temas e episódios trágicos ou na posição “metafísica” dos seus heróis, porém, a forma e estrutura das peças evoluiu muito sensivelmente de Ésquilo a Sófocles e a Eurípides: o peso e funções do coro, inicialmente dominantes no primeiro, reduzem-se progressivamente nos dois últimos em proveito da acção dialogada das personagens. O coro dos antigos ditirambos, já o disse, terá começado por interagir com um só actor: assim se esboçou o diálogo entre o protagonista e o corifeu apoiado nos restantes coreutas. Ésquilo aumentou para dois os actores em cena e Sófocles para três (diz a *Poética* de Aristóteles). Inicialmente, o coro seria constituído por 50 actantes; drasticamente reduzido para 12, Sófocles fixou-o em 15 coreutas. Apesar desta evolução, porém, nenhum trágico grego suprimiu o coro das suas peças, o que só veio a ser feito muitos séculos depois: diz Furetière no seu *Dicionário* (2.^a ed., 1701) que o coro já era por vezes substituído pela música de instrumentos de cordas.

O teatro de Ésquilo é hierático e assenta em grandes tiradas do coro ou da solitária personagem em cena. O de Sófocles privilegia o diálogo entre o coro e os dois ou três actores que interagem no palco: há mais acção e o enredo ou intriga ganham maior relevância. Eurípides multiplica as

personagens, complexifica os enredos, recheia-os de reversões e de surpresas, aposta no inesperado e nos volte-faces, no espectáculo, nas aventurosas narrativas de mensageiros que vêm contar no palco o que viram e ouviram fora dele. Há uma curiosa passagem de Plutarco (in *De Profectibus in Virtute*) onde Sófocles diz de si mesmo que de início foi forte nele a influência de Ésquilo, que se estende até ao seu *Ajax*; que mais tarde cultivou “golpes de teatro” (homicídios e suicídios durante a peça, presença de esquifes em cena, personagens que se tornam pássaros); e que depois, à medida que envelhecia, as suas preocupações éticas tenderam a tornar-se progressivamente dominantes, como na *Electra*, no *Filoctetes*, no Édipo em Colono. Embora próximos no tempo, os três trágicos representam, deste modo, uma evolução muito rápida do género. Que o diga Aristóteles, que os comentou mais tarde: o estagirita preferia Sófocles, que considerava o mais equilibrado, mas não desdenhava a maior teatralidade e os ardis de Eurípides, que considerava “o mais trágico dos trágicos”. Segundo um velho aforismo da época, Sófocles “representa os homens como eles devem ser”, dominados pela grandeza trágica do seu protagonismo; Eurípides representa-os “como de facto são”: mais humanos (“demasiado humanos”, dir-se-á parafraseando Nietzsche), contraditórios, vacilantes, frágeis, e por isso imprevisíveis e perigosos.

– Outra vez as personagens e “seus” enredos

A COMPULSÃO para o regresso ao mesmo patético e à mesma desmesura entre os trágicos gregos e na sua longa posteridade torna-se evidente quando observamos a persistente ligação entre personagens marcantes e os enredos a que, em sucessivas reescritas e *remakes*, deram vida. Tomemos por exemplo algumas personagens trágicas femininas – Medeia, Fedra, Electra, Antígona ou as bacantes – nas suas relativas variantes e expressões:

A *Medeia* de Eurípides mata os dois filhos para se vingar de Jasão, que a abandonou para se casar com a filha do rei de Corinto: com ela nasce a personagem da mãe que, despeitada e em desespero, se torna filicida para aniquilar o homem a quem entregou a vida e que a traiu. *Medeia*
A história tem raízes no *ciclo dos Argonautas* e na narrativa mítica do *velo de ouro*, já citados nos poemas homéricos (séc. VIII a. C.), como se lê no canto XII da *Odisseia*, e como depois Hesíodo (séc. VII a. C.) confirma na *Teogonia* (v. 994-999), referenciando o drama de Medeia e Jasão, e mais

tarde Píndaro na quarta *Ode Pítica* (460 a.C.). Em poucas palavras: Medeia, princesa da Cólquida (actual Geórgia), trai a sua pátria e o rei desta, seu pai, e mata o próprio irmão para ajudar Jasão que, à cabeça dos Argonautas, tenta apoderar-se do velo de ouro. Dotada de poderes mágicos e por ele apaixonada, salva-o *in extremis* de perigos vários e ele fica a dever-lhe a vida e o sucesso da missão. Medeia foge com ele para Corinto, onde vivem e têm dois filhos. Mas, por razões que variam segundo as versões, Jasão aceita casar com a filha do monarca da cidade, abandonando Medeia e os filhos. Eurípidés conta apenas o fim do casal, aquilo que ficará conhecido como “o episódio de Corinto”: expatriada e apátrida, rejeitada pelo pai e, agora, pelo marido, sem ter para onde ir e movida pelo ressentimento mortífero que a possui, Medeia envia à sua jovem rival uma coroa e um vestido enfeitado que se incendeia e a mata quando ela o veste (bem como ao pai, que correrá em seu auxílio e também perece pelo fogo). A seguir degola os filhos para que nada reste da relação que a perdeu; Jasão ainda regressa à antiga residência para lhe implorar que o não faça, mas nada trava o desígnio da esposa renegada: “Eles já não existem. Sofrerás por isso, Jasão”.

A *Medeia* inspirou re-criações, glosas, plágios sábios e eruditos até hoje, a começar pela peça homónima de Séneca, seguida no séc. XVI pela de La Péruse (1555) e no XVII pela de Corneille (1635), que transforma Jasão num libertino galante. Mas o essencial mantém-se: o despeito, o ciúme, a transfiguração do antigo amor em fúria assassina, o silêncio dos deuses perante as súplicas de Medeia, a auto-determinação solitária da personagem que, vingando-se ou fazendo justiça, comete “o pior dos crimes” que também pode ser entendido como “o mais sublime acto de amor”. A *Medeia* ia também tornar-se ópera (Charpentier, 1693; Cherubini, 1797; Milhaud, 1939, outras). Em 1774 escrevia Voltaire, editor de umas luxuosas obras completas de Corneille (*Remarques sur Médée*), tentando, em vão, livrar-se dela:

“Uma mágica ou feiticeira não nos parece tema adequado à tragédia regular nem que convenha a um povo cujo gosto se aperfeiçoou. (...) Entre gregos e romanos, que acalentavam tais sortilégios, Medeia terá sido um óptimo tema. Hoje entregamo-lo à ópera, que é, entre nós, o império da fábula (...)”.

Indiferente a Voltaire e à ópera, porém, *Medeia* ainda ressurgirá no cinema, no filme homónimo de Pasolini (1969) e no teatro: em 1946, Anouilh recria uma Medeia que já não é mágica e que, depois de matar os filhos, se deixa morrer no incêndio da sua *roulotte*, aparcada numa periferia urbana

(em Eurípides fugia num carro emprestado pelo Sol). Depois, ela ressurgue ainda em *O Tempo e o Quarto* (Botho Strauss, 1988). Cada dramaturgo, cada autor de libreto que a readaptou, cada poeta que se lhe referiu, bem como o comentário crítico que a acompanhou ao longo de séculos, ora desumanizou ora reumanizou a personagem, ora transformou Jasão em herói que se torna abjecto ora em homem ponderado que tenta livrar-se da esposa louca e/ou diabólica. Cada um refaz a *sua Medeia*.

Atentemos agora na Fedra de Eurípides, esposa de Teseu, rei de Atenas, que se apaixona por Hipólito, filho de uma anterior ligação do marido. É sua confidente a antiga ama, que a vê e ouve deprimir-se e definhar. A ama dá conta da paixão proibida ao jovem que a sensual madrasta ama, mas este, que respeita o pai, rejeita-a com violência. Fedra prefere então pôr termo à vida e enforca-se. Teseu regressa inesperadamente e encontra junto da mulher morta um escrito em que ela acusa Hipólito de a ter violado, o que a levou ao suicídio. Teseu amaldiçoa o filho, que se exila; virá depois a saber que um acidente o matou. Eurípides escreveu duas versões de *Hipólito*, a primeira das quais se perdeu. Séneca retoma o tema e a sua *Fedra* é mais malévola e obstinada na tentativa de sedução do enteado; a protagonista só se mata depois do rapaz, expulso pelo pai, ser espezinhado pelos cavalos que puxam o seu carro, assustados pelo raio de uma tempestade. Mas uma deusa revela a Teseu a verdade diante do filho agonizante. Com a morte na alma, Teseu perdoa ao filho enquanto este falece. Manda então preparar as suas exéquias mas recusa sepultura a Fedra, que por sua vez se matou.

Em 1573, Robert Garnier funde os enredos de Eurípides e de Séneca para reescrever um *Hipólito*. Em 1646, Gabriel Gilbert refunde a história com novas variantes: Teseu é agora um marido inconstante e é Hipólito que se apaixona pela madrasta. Vendo no filho um rival, Teseu expulsa-o; segue-se, glosando as versões anteriores, a morte do rapaz, a confissão e o suicídio de Fedra. Em 1677 estreia em Paris *Fedra e Hipólito* de Racine, que ele considera “a melhor das suas peças”: a madrasta, vítima da paixão que não confessa, quer morrer desde o início da peça. E o autor respeita o seu carácter indutor de catarse – ela aterroriza pelo que o seu amor pode causar, mas é também objecto de empatia e piedade: no final, Fedra confessa a verdade a Teseu e envenena-se depois de saber que Hipólito morreu. Dois dias depois, em deliberada concorrência, Pradon estreia noutra sala parisiense a sua *Fedra*; mas quando ambas são publicadas, a sua não consegue rivalizar com a de Racine.

A madrasta mortalmente apaixonada pelo enteado chegará ao cinema na *Phaedra* de Jules Dassin (1962) com Melina Mercouri, Anthony Perkins e Raph Vallone, que se reaproxima de Eurípides transportando a acção para a actualidade grega e redesenhando as personagens; ou, mais próxima de Racine, nos filmes de Pierre Jourdan (1968) e Stephane Metge (2003). Sobre a recorrência da Fedra no teatro, romance, ópera, cinema, v. *Fedras de Ayer y de hoy* (Pociña e López, 2008).

Quanto a *Electra*, outra grande personagem da tragédia clássica: Ésquilo abordou-a como a filha que lamenta o assassinio do pai; Sófocles, como a vingadora desse assassinio; Eurípides, como justiceira persecutória e obsessiva. O ódio de *Electra* centra-se, como vimos, na mãe, Clitemnestra, que, para vingar o sacrifício de Ifigénia, sua outra filha, matou Agamémnon, seu marido, e vive agora com Egisto, seu amante e cúmplice no crime. Esta *Electra* ecoará vivamente no *Hamlet* de Shakespeare (de 1599-1601), seu duplo ou *doppelgänger* masculino, apesar da diversa caracterização das duas personagens e da distância entre os respectivos enredos. Ruth Hazel, em «Complex *Electra*» (2001), refere-se a essa “hamletização de *Electra*” (e *vice-versa*) vinda da comparação das duas peças, mas prevenindo-se, desde as primeiras palavras, contra a colagem excessiva de uma à outra:

“Não vou forçar uma correspondência ponto-a-ponto entre *Hamlet* e *Electra*. (...) Mas farei sugestões sobre a ressonância intertextual entre ambos, ressonância que pode ser comparativamente apreciada, quer nos textos, quer na sua didascália”.

Com Jünger, a *Electra* mítica e trágica daria nome a um “complexo” que replica, no feminino, o de Édipo, apesar da crítica de que a metáfora foi objecto. As *Electras* foram sendo discutidas do ponto de vista do seu significado: tratam elas do mortífero ajuste de contas entre gerações de uma família disfuncional? Ou são mais tragédias políticas, que lidam com as consequências de deposições e reposições de poder vindas de crimes, sendo o derradeiro crime redentor, porque repõe a ordem que não deveria ter sido desalojada? Em sucessivas versões, as *Electras* são uma ou outra coisa, ou ambas a um tempo. Sublinham a legitimidade de os filhos vingarem os pais, condição para que se tornem adultos movidos pelo dever incontornável; e justificam o derrube de tiranias que renunciaram à ética e à moral. A filha é incapaz de se deslocar da sua fixação no pai, mas é também a mulher que

confronta um poder celerado. Que Electra espere pelo irmão Orestes (por vezes indeciso) para fazer justiça e o instigue a “ferir outra vez, sendo preciso”, ou que ela própria lance mão da espada para justiciar a mãe e o padrasto usurpador, são variantes de convenções epocais da personagem que não alteram a estrutura do cânone.

A posteridade das Electras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides foi fértil: em 1702, Longepierre criava a sua versão francesa, logo seguida pela de Crébillon em 1709. Em 1903 Hugo von Hofmannstahl reaproximava-se de Sófocles e publicava a sua. Strauss fazia dela uma ópera em 1906-8. Eugene O’Neill escrevia em 1931 o seu *Mourning Becomes Elektra* e Giraudoux a sua *Electra* em 1937. Em 1943, Marguerite Yourcenar publicava *Électre* ou *la chute des masques* e em 1947 Sartre *Les Mouches*. Dudley Nichols filmava-a também em 1947 e Cacoyannis, a partir de Eurípides, em 1962. Em 1969, Michael Walton basear-se-ia em Ésquilo e Eurípides para uma produção teatral em duas partes. Anouilh viria escrever em 1972 *Tu étais gentil quand tu étais petit*, que fundia as Electras de Sófocles e Eurípides. Em 1974 seria a vez de Miklós Jancsó levar a peça ao cinema. Theodorakis faria dela nova ópera em 1993.

No teatro, as adaptações, *remakes* e novas metamorfoses da personagem são incontáveis, por vezes integrando experiências de aglomeração e de fusão com outros mitos e enredos: por exemplo, Heiner Müller mostrou em *Hamlet Machine*, de 1979, e em *Medea Materials*, de 1983, como personagens arquetipais e canónicas podem ser recuperadas no teatro contemporâneo, que lida com elas como *dramatis personæ* conceptuais e recorrentes. E o mesmo fez Suzuki a partir de uma personagem em *Clitemnestra*, 1983, e Mnouchkine a partir de uma família de personagens em *Les Atrides*, 1993.

Por sua vez a *Antígona* de Sófocles, posta em cena em 442 a. C., instalara, tal como nela leu Hegel, o conflito entre duas éticas, a familiar-tradicional e a da razão de Estado. O tirano Creonte, de Tebas, proíbe a protagonista de enterrar seu irmão Polinices, morto em combate contra a cidade:

“Bom e mau não têm direitos iguais”, diz-lhe o tirano, que é também *Antígona* seu tio materno. Responde-lhe Antígona: “Os decretos de um mortal como tu não têm força para contrariar as leis imutáveis e não-escritas dos deuses (...). Eu vou enterrá-lo e creio que será belo morrer fazendo-o”. Está instalado o conflito em que nenhuma das partes cederá. Ismena, irmã de Antígona (são ambas filhas de Édipo e Jocasta, como Polinices e Etéocles, irmãos inimigos que se matam um ao outro na disputa do trono da cidade), tenta dissuadi-la de enfrentar Creonte: não haverá maneira de honrar ambos

os irmãos e de evitar a condenação à morte por desobediência ao regente e às leis da cidade? Mas Antígona rejeitará até ao fim as razões de Ismena e caminhará sozinha para a caverna onde foi condenada a morrer emparedada. A maldição dos pais incestuosos recai sobre os seus filhos e em especial sobre Antígona, que acompanhara o pai, cego, até à sua morte em Colono. A peça evidencia o orgulho (a *hubris*) indemostrável do político que governa a cidade. Será o Creonte de Sófocles uma metáfora de Péricles, no poder quando a peça estreou nos festivais de Dioniso? É o que sugere o v. 8 da peça, tratando-o por *estratega*, título oficial de Péricles. A *Antígona* ressurgiu em *Antigone ou la pitié* de Robert Garnier (1580) e noutra, homónima, de Rotrou (1637). Seguir-se-á Racine com *La Thébáïde ou les frères ennemis* (1664) e a ópera homónima de Orlandini (1718). Hölderlin traduziu-a em 1804.

Já nos séc. XX e XXI, a *Antígona* inspirou uma ópera homónima com música de Camille Saint-Saëns (1921), peças homónimas de Cocteau (1922), Anouilh (1944, que transformou a heroína num símbolo da resistência e da liberdade contra o poder político), Brecht (1948) e uma *Antigone voilée*, de François Ost (2004), os filmes *Antígona* (Yórgos Tzavélias, 1961), *Les Cannibales* (Liliana Cavani, 1970) e a versão de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1991), além do romance também homónimo de Henri Bauchau (1997). Sobre a posteridade da peça de Sófocles e a diversidade das suas reapropriações escreveu George Steiner (1984) o seu *Antígonas*, dando conta da difusão do mito.

Finalmente *As bacantes*, de Eurípides (406 a.C.), põe em cena a loucura colectiva das mulheres de Tebas provocada por Dioniso, o deus que vem à cidade para vingar a morte de sua mãe, Sêmele, que o teve de Zeus mas foi caluniada: teria inventado o engendramento divino para ocultar uma relação ilícita. A peça abre com Dioniso vestido de bacante: “Eis-me, filho de Zeus, em terra tebana (...). Tomei forma humana (...) para me revelar aos homens como Deus”. É ele quem conduz toda a acção. E o coro canta o seu *evangelho*, a sua *boa nova*. Mas o protagonista é Penteu, o rei que não o reconhece como deus e o trata como um farsante efeminado: Dioniso tem longos cabelos encaracolados e a sua pele é macia e branca como a das mulheres. O deus-homem transviou as tebanas e tornou-as ménades: elas abandonaram as suas casas e maridos e vivem, nas montanhas, uma vida selvagem: caçam, atacam rebanhos, comem carne crua que rasgam à mão, passam do êxtase dionisíaco ao furor violento, atemorizam os homens. Penteu quer esmagá-las, vencer o que as alienou da vida

normal, restaurar a ordem masculina. Mas para tanto terá de subjugar sua mãe Ágave e as irmãs desta, que encabeçam a horda de ménades; e ele ameaça fazê-lo, se necessário, pela força das armas.

Ao mesmo tempo, porém, *voyeur* lúbrico, Penteu crê que as bacantes se entregam a orgias e à devassidão sexual, e anseia por ir espiá-las nas montanhas. Tal fraqueza perdê-lo-á: Dioniso convence-o de que, para o fazer, terá de se disfarçar de mulher – para se aproximar delas sem se fazer notar – o que Penteu, primeiro relutante, acaba por aceitar. Travestido pelo deus e usando uma peruca feminina, o rei sai ridiculamente da cidade e faz-se conduzir por Dioniso até ao território das mulheres. Ali chegados, o deus evapora-se e as ménades atacam o intruso travestido, que não reconhecem: ele bem tenta ser reconhecido pela mãe e pelas tias, mas elas, no seu transe, esquartejam-no e matam-o. A própria Ágave traz a sua cabeça, como troféu de caça, para Tebas: delirando, julga ter morto um jovem leão. Num penoso diálogo terapêutico, Cadmos, seu pai, fá-la voltar à razão. Ágave descobre, horrorizada, que matou o próprio filho. N' *As bacantes*, Penteu paga com a vida o não reconhecimento da nova crença. Que significou o *furor* das mulheres? Que a deriva das tebanas instituiu a nova crença no deus “tóxico” e que a sua loucura era invencível. O “mais doce e mais terrível dos deuses” está vingado.

Bem se sabe como o jovem Nietzsche advogou, em 1872, a centralidade de Dioniso, contraponto e reverso de Apolo e indissociável deste, no nascimento da tragédia; depois, o feminismo da segunda metade do séc. XX e a reflexão sobre a transexualidade (a do Penteu travestido e a do ambivalente Dioniso) deram às ménades de Eurípides a dimensão de precursoras de lutas minoritárias modernas. A peça foi inumeramente reencenada no teatro e na ópera, depois filmada em 1961 por Georgio Ferroni, por Brian de Palma (*Dyonisos* '69) em 1970, reposta em cena e filmada para a televisão por Klaus-Michael Grüber (1974) e por Brad Mays (2000). Ingmar Bergman fez dela ópera (1991), filme (1993) e teatro (1996).

Uma palavra também sobre a posteridade do mito de Édipo tal como Sófocles o fixou, e do qual se reapropriam Séneca no séc. I d. C., Corneille (1659), John Dryden e Nathaniel Lee (1679), Voltaire (1718), Gide (1931) e Cocteau (*La Machine Infernale*, 1934), outra vez Gide *Édipo* (*Teseu*, 1946), finalmente Robbe-Grillet (*Les Gommés*, 1953, transformando-o em *detective story*). Filmaram-no Pasolini (1967), Philip Saville (1968) e Kostas Aristopolus (1993, *A cúpula celeste*). E desde o séc. XVIII também inspirou óperas: Sacchini (1783), Stravinsky (1927), Enesco (1931),

Carl Orff (1959). Mas as reapropriações do mito, seu protagonista e seus enredos, também incluem *A morte da Pítia*, de Friedrich Dürrenmatt (1989), *Sangue* de Lars Norén (que dele faz uma metáfora contemporânea, 1994) ou *Incêndios*, de Wajdi Muawwad (2003). Édipo é decerto, como disse Vernant, o protótipo do herói trágico masculino: tudo ignorando do seu passado, não sabe que matou o pai nem que se casou a mãe, de quem veio a ter quatro filhos-irmãos. “Drama de revelação”, antecipa um subgênero policial – aquele em que o detective é o assassino acidental mas só o descobre no fim, depois de outros (Tirésias, os dois antigos pastores de Tebas e de Corinto, Jocasta) terem entendido o que, de facto, se passou. Quer ate quer desate, Édipo é encostado às cordas sabendo que a punição, que ele próprio decretou, sobre si recairá. Freud re-imortalizou-o para configurar a atracção sexual do filho pela mãe e a sua hostilidade face ao pai. E René Girard tornou-o, em *A violência e o Sagrado* (1972), no mais claro exemplo do bode expiatório de que a cidade precisa para sobre ele fazer recair a culpa dos males que sobre ela se abatem.

– Patético, tragédia, melodrama

PERGUNTAVA ROMILLY como distinguir o patético do trágico e o patético do melodrama. No registo trágico, o que é posto em cena é o dilema existencial e sem saída do(a) protagonista: Édipo não pode manter o estado das coisas depois de perceber que matou o pai e se casou com a mãe: de resto, Jocasta antecipa-se a ele e mata-se antes que ele reaja. Electra tem compulsivamente de vingar a morte de seu amado pai, mesmo se essa vingança é matricida. Fedra recusa sobreviver à rejeição da sua paixão pelo enteado, paixão que ao mesmo tempo a condena aos olhos do marido. Medeia mata os filhos para fazer sofrer o marido adúltero por quem traiu os seus e a quem dedicou a sua vida. Antígona sabe que, se sepultar o irmão, o que tem de fazer, será condenada. Em todos os casos, o(a) protagonista ultrapassa qualquer hesitação e decide contra a sua própria vida. E o seu dilema fatal é exposto na prosódia solene e elevada que Aristóteles descreveu. Apesar do drama que vive, porém, a personagem nunca se diminui: Édipo, Antígona, Electra, Medeia e Fedra mantêm-se nobres no seu funesto destino. A tragédia lidou com a desmesura das decisões dos seus personagens e suas consequências catastróficas – personagens movidas ao mesmo tempo por um destino inelutável e pelo desejo de não se lhe submeter. Ora, no melodrama patético,

mais fácil que o trágico, o que é posto em cena é a superfície do desequilíbrio emocional das personagens: pretende-se comover depressa e eficazmente, usando o exagero extremo para comunicar grandes estados de alma, em especial a dor e a tristeza. Se ocorre, o resvalamento do trágico para o melodrama traduz a vitória da expressão comunicacional sobre a situação sem saída propriamente dita: o trágico, por natureza, soleniza, sem o calar, o seu motivo; o melodrama, por natureza, extravasa-o sem contenção, mas redu-lo à espuma emocional e passageira.

Para além de dramas satíricos como *O Cíclope* (o único que nos chegou), há, porém, em Eurípidés tragédias acentuadamente atípicas e difíceis de classificar: como *Orestes*, onde um deus entra em cena no final e decreta uma série de casamentos, oferecendo um *happy ending* generalizado; ou *Andrômaca*, onde a catástrofe final é desviada. Final feliz tem também a sua *Helena*, inspirada em Heródoto (Livro II, cap. 118-120) e na *Palinódia* de Estesícoro, onde ele conta que não foi a mulher de Menelau que Páris raptou e levou para Tróia, mas sim um seu duplo fabricado pela deusa Hera; conta a própria Helena, no prólogo da peça:

*Tragédias
menos
trágicas*

“Hera (...) esvaziou a minha união com Páris: em vez da minha pessoa, ela entregou ao filho de Príamo um meu fantasma vivente, em tudo semelhante a mim mas feito do mais puro éter [noutra tradução: ‘forjou do céu à minha semelhança...’]; Páris acreditou que me tinha quando não tinha, enganado por uma falsa aparência”.

Certo é que o εἰδωλον, *doppelgänger* ou simulacro de Helena a substituiu eficazmente, tanto no leito de Páris como na corte de Príamo e ainda quando, arrasada Tróia, Menelau o resgatou, julgando recuperar a esposa. Eurípidés não explica como pôde “o mais puro éter” simular a carne da mais bela das mulheres. Hermes levava entretanto, “numa nuvem”, a verdadeira Helena para a ilha de Faros, perto de Alexandria, deixando-a à guarda do velho rei local, Proteu, “o mais casto dos homens”. No seu palácio ficou ela secretamente exilada durante os dez anos da guerra que, por sua causa, Menelau e os gregos foram fazer a Tróia... No regresso de Tróia, porém, o navio onde viajam Menelau e o simulacro de Helena é desviado por uma tempestade para Faros, e o grego, sem saber onde está, esconde numa gruta, à guarda de alguns homens, o que julga ser a sua esposa e vai ao palácio de Proteu informar-se sobre que rota o levará a casa. Ali revê a verdadeira esposa mas

recusa-se a reconhecê-la: então não acaba de a deixar, guardada, numa gruta? Há duas Helenas? Um dos guardas da gruta vem oportunamente procurá-lo ao palácio para lhe contar um facto extraordinário: a falsa Helena evaporou-se nos ares, lamentando os gregos e troianos mortos na guerra que causou e garantindo que Páris continuou enganado até ao fim e que a verdadeira Helena sempre esperou castamente reunir-se ao marido e está isenta de quaisquer culpas. Então sim, os esposos reconhecem-se mas a sua situação é perigosa – o velho Proteu morreu e seu filho, que julga Menelau morto, quer desposar a troiana exilada: têm de fugir. Encenadora e *story teller*, Helena inventa um estratagema: diz ter confirmado que o marido morreu num naufrágio e por isso tem de lhe prestar honras fúnebres no mar. A viuvez de Helena favorece os desígnios do seu pretendente, que cede ao pedido e lhe empresta um navio e remadores. Menelau e a verdadeira Helena fogem nele a caminho de casa, não sem que os gregos ficados na gruta subam também a bordo, dizimem e deitem ao mar a tripulação local. Há muitos mortos e memórias trágicas no passado que a peça invoca, mas a *Helena* de Eurípidés acaba bem: reconciliado, o casal real volta, venturosamente, a casa.

N’*As troianas* do mesmo Eurípidés, porém, a história é outra: arrasada Tróia, Menelau recupera Helena como troféu de guerra para ser lapidada em Argos; trazem-na puxada pelos cabelos e ela espera, entre as cativas troianas, que a levem para bordo de um navio – mas não o do antigo marido, porque, como diz a velha Hécuba, “não há amante que páre de amar sejam quais forem os caprichos da que ele ama.” Helena bem tenta inocentar-se, mas Menelau não a ouve, como Ulisses não ouviu as sereias: os gregos odeiam-na e exigem a sua morte. Em *Helena*, como vimos, a atitude de Menelau face à mulher que o traiu é, no mínimo, ambígua: viajam juntos e ele protege o seu εἶδωλον, para depois se reconciliar com a verdadeira esposa no palácio de Proteu. A peça, de 412, antecipa em quatro séculos, com o *doppelgänger* de Helena, a Galateia de Ovídio (as *Metamorfoses* são de 8 d. C.), e em 24 séculos a *mimóide* de *Solaris*, as *replicants* de *Blade Runner*, as *real dolls* da indústria do sexo e a “eficácia substitutiva” dos simulacros de Baudrillard.

Na *Andrómaca* de Eurípidés, finalmente, a catástrofe final não se abate sobre o(a)s protagonistas, que lhe escapam, antes vítima personagens que, embora citadas, nem estiveram em cena. Aqui, como n’*As troianas*,

Catástrofes Andrómaca, viúva de Heitor (que pereceu em Tróia às mãos de
 “*desviadas*” Aquiles), é entregue, cativa, ao filho do grego que lhe matou o

marido, Neoptólemo. Este aprecia a bela escrava e tem dela um filho, Molosso. Mas depois desposa Hermione, filha de Menelau e Helena, embora mantendo a relação com a troiana. Hermione vê nesta uma rival mortífera e crê que a sua própria infertilidade é provocada pelos seus sortilégios. Aproveitando a ausência de Neoptólemo, que foi a Delfos pedir perdão a Apolo por uma ofensa antiga, Hermione decide matar Andrômaca e Molosso, ainda criança. Quando a peça começa, a troiana refugiou-se no templo da deusa Tétis, lugar sagrado onde não podem fazer-lhe violência, e escondeu o filho numa casa estrangeira. Mas chega Menelau, que descobriu o paradeiro de Molosso e o raptou; vem ajudar a filha a consumir o crime. Ele ameaça a troiana: ou ela se entrega e sai do templo para ser morta, ou morrerá a criança em seu lugar. Andrômaca entrega-se para salvar o filho, mas Menelau não cumpre a palavra dada e decide que perecerão os dois. Mãe e filho só serão salvos, *in extremis*, pelo velho Peleu, pai de Aquiles e rei vizinho, que, chamado à pressa por uma antiga serva de Andrômaca, força Menelau a recuar da sua decisão e a partir. Furioso, Menelau parte, mas prometendo voltar para concluir o que deixou a meio. Primeiro desfecho: a cativa troiana e seu filho saem de cena e partem, a salvo, protegidos Peleu.

Mas agora, numa das abruptas reversões que Eurípides tanto cultivou, é Hermione que, abandonada pelo pai e arrependida do duplo homicídio que congeminou, teme que Neoptólemo lhe não perdoe a fuga de Andrômaca e Molosso e, alucinada, quer matar-se. Chega então Orestes, de passagem, para se informar sobre ela – que é sua prima e lhe foi em tempos prometida por Menelau, antes deste, faltando à sua palavra como sempre, a ter oferecido a Neoptólemo. Hermione suplica-lhe que a salve e a leve dali e ele aceita fazê-lo, revelando-lhe, ao mesmo tempo, que Neoptólemo tem, em Delfos, as horas contadas: Orestes quer vingar-se do homem que lhe roubou a prometida e preparou um plano para o matar. Segundo desfecho: Hermione é salva pelo primo e parte com ele.

Com as duas rivais saídas de cena e esvaziado o seu conflito, a catástrofe final desloca-se para Delfos: no templo de Apolo, onde foi pedir o perdão do deus, Neoptólemo vê-se cercado por homens da cidade; um cúmplice de Orestes convenceu-os de que o visitante não veio para prestar culto, mas sim para saquear o templo. Ele não consegue convencê-los das suas boas razões para ali ter vindo e ali mesmo o matam, num combate desigual. A única morte da peça é, assim, a de alguém que nunca esteve em cena. Trazem o corpo mutilado a Peleu, seu avô, para que este o chore e sepulte. Peleu perdeu o filho em Tróia e agora o neto em Delfos: sem descendentes,

a sua vida já não tem sentido. Mas Tétis, a deusa que foi sua esposa e mãe de Aquiles, vem consolá-lo: torná-lo-á imortal e voltarão a coabitar. Conclui o coro: “Por vezes os deuses desiludem-nos as esperanças: o que esperávamos não ocorre, e um deles faz acontecer coisas imprevistas”.

- A repetição trágica no cinema

NO CINEMA, as adaptações de tragédias gregas vêm do mudo e já eram dezenas na década de 20 do século XX. A partir dos anos 50, essas adaptações estendiam-se à televisão e Tyrone Guthrie filmava o seu Édipo Rei (1957). Nos anos 60 e 70 destacava-se Pasolini com os seus *Œdipus Rex* (1967), *Medea* (1969) e *Notas para uma Oresteia africana* (1972). Até César Monteiro usava um segmento de *As Euménides* de Ésquilo em *Veredas* (1978). E nos anos 80 e 90, realizadores continuariam a adaptar ou a glosar os temas trágicos: o casal Straub-Huillet com *A Antígona de Sófocles traduzida por Hölderlin tal como adaptada à cena por Brecht em 1948* (1991); Lars von Trier com *Medeia* (1988); Woody Allen com *Náufragos de Édipo* (1998); Tony Harrison com *Prometeu* (mesmo ano); Werner Herzog com *Meu filho, olha o que fizeste* (2009). *Reescrito e re-mediado*, o rasto da antiga tragédia continuaria a alastrar recorrentemente no audiovisual. Apesar da invariância temática notoriamente dominante, muitas obras foram assumindo, entre adaptações, adaptações-livres e filmes “inspirados em”, distanciamentos vários face às matrizes narrativas literais do antigo *corpus* trágico, glosando-as de modo autónomo e plasmando-as, actualizadas, em novos contextos históricos, sociais, políticos. Desse modo distanciado, traços de temas e de personagens trágicos também foram, pelo menos em parte, precursores sombrios de géneros como o *film-noir* americano dos anos 30-40 e o *western* dos anos 40-50. Para tornarem sustentável a sua indústria, Hollywood e o *studio system*, reapropriando-se sistematicamente de histórias e enredos já testados em mercados não-cinematográficos, beberam sofregamente tudo o que puderam e souberam da tradição dramaturgica dos clássicos, do renascimento e dos séculos XVI e XVII europeus, adaptando-a ao novo *media* que dominou dois terços do século XX.

Em Portugal, João Canijo, que durante anos se revelou influenciado por enredos e personagens dos trágicos gregos, adaptou livremente e em parte as *Electras* de Ésquilo e Eurípides em *Filha da Mãe* (1989), mantendo o conflito central entre a protagonista e Clitemnestra,

João Canijo

e o mesmo fez com a *Antígona* de Sófocles em *Ganhar a Vida* (2001) e com *Agamémnon* de Ésquilo e *Ifigénia em Áulis* de Eurípides em *Noite Escura* (2004), com a *Coéforas* de Ésquilo e de novo com as *Electras* de Sófocles e Eurípides em *Mal Nascida* (2007). Ao mesmo tempo, a partir da sua segunda longa-metragem, procurou filmar um “Portugal profundo” contemporâneo e pobre, situando os seus enredos em casas de alterne na província, em antigos bairros sociais da capital, em remotas aldeias, em comunidades de emigrantes paradas no tempo: o país que ele retrata é periférico e vítima de uma economia de subsistência, claustrofóbico e asfíxiante, recheado de tabus arcaicos e convenções atávicas, mas ao mesmo tempo violento e sangrento. O trágico ganha, assim, um novo tom patético: o conflito entre *hubris* e *moira* (entre o orgulho que fazia frente ao destino e a força implacável desse destino) transfere-se aqui para as debilidades congénitas das personagens desse país suburbano e rural. E onde pesa de novo o antigo coro grego, reabilitado mas agora feito de vizinhos ou de circunstâncias que, partilhando o mesmo *habitus*, desaprovam e censuram os (as) protagonistas. O cenário onde o realizador se reapropria de enredos e personagens trágicos é o país que lida mal com a modernidade e a liberdade individual: nele a *vox populi* – uma das versões, mas não a única, do coro grego – é inquisidora e faz sua uma moralidade neo-rural, neo-patriarcal e misógina: as mulheres são, sobretudo, vítimas dos homens.

Nestes filmes de Canijo, ao contrário do que fez Jules Dassin na sua *Phædra* (onde Teseu é um grande armador grego), as personagens não pertencem à burguesia industrial que substituiu as aristocracias das tragédias do século de Péricles, do Renascimento ou do século XVII: são gente anónima, prisioneira do universo que a asfixia. Em Canijo, nada resta da definição aristotélica das personagens trágicas como “melhores que nós” – “melhores” porque protagonizam sentimentos e preocupações elevadas, mas também porque ocupam o topo da pirâmide social (mesmo que herdem a culpa de seus pais e paguem pelos seus crimes). Mas tais personagens ainda mimam o que, para Aristóteles e para Racine, foram os motores das *exposições*, *nós* e *desenlaces* dos enredos trágicos. E os dramas que as fazem passar da *dita* para a *desdita* (nos filmes de Canijo, dita enegrecida pelo empobrecimento da vida que levam) continuam a ser feitos de traições, incestos, matricídios e infanticídios, já não inspirados nos ciclos heróicos que alimentaram os trágicos gregos, mas nos *fait divers* da imprensa tablóide e das *popular tvs*. As *Electras* e *Medeias* contemporâneas serão raras, mas ainda as reencontramos, tornadas quase anónimas, nas páginas dos jornais

populares e nos ecrãs das televisões que vivem, não de contar a “história da actualidade”, mas de emocionar os seus públicos.

– O trágico nos *media* informativos

A RESPEITO DESTE *TRÁGICO CORRENTE* cultivado pelos *media*, anote-se a tentativa feita pelo francês *Libération*, que tentou ser uma ponte entre a imprensa *serious*, de referência, aquela que visa espelhar sobriamente a história nacional e internacional da actualidade, e a imprensa *popular*, cujo principal objectivo é emocionar os leitores com a delinquência, o crime e a violência das “sociedades individualistas de massas” contemporâneas (Wolton, 1997). O *Libération* tentou fazê-lo através da valorização editorial de um género específico, a *reportagem de reconstituição*, ampliando o tratamento jornalístico dos enredos que levavam, precisamente, aos *fait divers*, entendidos como desfechos trágicos do que os urdiu.

A catarse televisiva

De um modo mais geral, também a *catarse*, que Aristóteles definira na *Poética* como o objectivo principal da tragédia (a “purificação do terror e da piedade”, gravemente vivida pelo espectador perante a personagem trágica que, *sem culpa* mas por *qualquer erro*, age de forma a perder-se sem remédio), emigrou dos anfiteatros gregos e dos palcos neoclássicos para a informação televisiva. Qualquer catástrofe social ou natural (guerra, sismo, cheia, incêndio, grande acidente) é tornada espectáculo e dramaticamente encenada de modo a que o espectador viva o terror da situação em que outros se encontraram e deles se apiede – dos que pereceram por acaso ou por uma infortunada decisão. Imagens *au ralenti*, acompanhadas por qualquer *requiem*, garantem, *post factum*, a reiteração trágico-patética do sucedido, tornada, outra vez, solene e austera como a lamentação nos antigos rituais fúnebres. Mas a solenidade que, em Aristóteles, imunizava o trágico contra o melodrama, está agora ameaçada. Caia uma ponte, morram cem num incêndio ou num atentado terrorista, as notícias que cobrem o acontecimento depressa são enfatizadas pela retórica dos *ralentis* e dos *requiems*, tornada *cliché* e *déjà vu*, *kitsch* e *camp*. E tal ênfase durará o que a actualidade permitir – uma semana, três, dependendo do tempo que a reconstituição dos factos, a sua revisitação ou a ressaca que provocam exigirem.

Os *media*, com as televisões à cabeça, descobriram-se, a seu modo, eminentemente catárticos. A sua comunicação da catástrofe quer gerar,

abreviando-o, o mesmo efeito terapêutico que o drama grego provocava: o espectador aterroriza-se e apieda-se diante do que vê, identifica-se com as vítimas e projecta-se imaginariamente nelas; ao mesmo tempo, aprende a viver com as emoções que os factos tremendos nele provocam e com as sempre novas determinações do destino. Caso a caso, a catástrofe é *naturalizada*: torna-se parte do mal inexorável com que o senso-comum aprende a conformar-se; e a “cura” catártica é homeopática: robustece as defesas do espectador, fazendo-o absorver, em pequenas doses, o mal que o poderia ter, também a ele, vitimado. O processo é vivido num *pathos* simplificado, em sofrimento como no luto por uma perda traumática: o espectador interioriza o trágico-patético da vida e aprende a conviver com ele. Findo o transe, a vida continua até ao próximo – o *show*, fatalista, *must go on*.

– A tragédia “morreu”?

MUITO SE PERGUNTOU, no séc. XX, se a tragédia herdada dos gregos morreu ou entrou em agonia. Mas, nesse séc. XX, Claudel regressou a Ésquilo, Von Hofmannsthal reescreveu a *Electra*, O’Neill retomou os Átridas, T.S. Eliot recriou *Orestes* em *Harry*, Cocteau voltou quase parodicamente ao Édipo, Giraudoux à *Electra* e Anouilh a *Antígona* e a *Medeia*. Lateralmente, Camus tentou inventar a tragédia do homem absurdo em *Calígula* (1939-1944) e Sartre a do homem *engagé* em *As moscas* (1943). Agora, porém, os deuses já não ditavam a lei; o Deus do judeo-cristianismo “morrera”, segundo Nietzsche; e as *moiras* gregas ou as *parcas* romanas, antiga fatalidade, foram substituídas pelo inconsciente e pela libido de Freud, ou pelo peso da história e das culpas nela vividas: que tragédias escrever depois dos milhões de mortos das duas guerras mundiais, depois da *Shoah* e de Auschwitz? Aristóteles disse que “a poesia é mais filosófica e elevada do que a história, por contar o geral enquanto a história conta o particular.” Brecht dirá que a tragédia é uma impostura, por propor “soluções gerais” e “uma ordem” num mundo que passa a ser de “desordem”. Também Beckett optou, no seu teatro, pela farsa metafísica; mas ainda escreveu, sobre a tragédia (in *Proust*, 1931), que esta “não se ocupa da justiça humana (...), antes representa a expiação do pecado original – o pecado de ter nascido – do homem e de todos os seus *soci malorum* e *compagnons de misères*” (tr. adaptada). Sugeriu Bernard Dort (1989, loc. cit.: 835) que hoje parece não restar ao teatro senão a escolha entre “a utopia do mito, como em Artaud”, ou a “contribuição para

uma prática política, como em Brecht”. Num mundo desertado pelos deuses, a “dupla causalidade” trágica passa o seu bastão-testemunho a outra, desdivinizada e apenas humana, que a reveza como numa corrida de estafetas. Daí as sucessivas certidões de óbito passadas à tragédia desde o fim da II Guerra Mundial.

Concluamos, sobre as eventuais facécias da tragédia: mortíferos incestos, adúlteros homicidas, nobres personagens “melhores que nós” mas matrici-
Da tragédia das e parricidas, infanticidas e suicidários, justiceiros/vingadores
à farsa subjugados pela *hubris* ou pela *moira*, comportamentos possessos e medusantes como os das bacantes, atravessaram os tempos da austera solenidade aristotélica até ao barroco e ao neoclássico. Na reflexão de Steiner ainda ecoam, como na de Sidney, defensor obstinado do “regresso aos antigos”, mil outras, vindas dos prefácios e posfácios, dos comentários e estudos académicos que a tragédia grega suscitou e suscita. Mas, acerca da introdução, na tragédia posterior, de “personagens triviais” que substituem os antigos Átridas e Labdácidas e sua solene prosódia, escreverá Steiner (loc. cit., 271-272) que o *Woyzeck* de Büchner, deixado inacabado em 1836...

“...É a primeira verdadeira tragédia da vida corrente, rejeitando o postulado, implícito no teatro grego, isabelino e clássico, segundo o qual o sofrimento trágico é o privilégio sombrio dos grandes deste mundo. (...) Lillo, Lessing e Diderot alargaram a seriedade dramática ao destino das classes médias, mas as suas peças são homilias sentimentais onde se mantém latente o antigo preconceito aristocrático segundo o qual as desgraças dos serviçais são, no fundo, cómicas...”

Poucos anos depois mas nos antípodas de Büchner, os dramas dos Átridas e dos Labdácidas chegavam, já como remotas reminiscências, aos hiper-patéticos “Maria não me mates que sou tua mãe”, de Camilo (1848) e mais tarde aos *faits divers* dos *popular media* contemporâneos. Ironizando sobre uma anotação de Hegel, escrevera já o corrosivo Marx em *O 18 de Brumário de Louis Bonaparte* (1852):

“Hegel anotou algures que todos os grandes acontecimentos e personagens históricos se repetem pelo menos duas vezes. Esqueceu-se de acrescentar que se repetem primeiro como tragédia, depois como farsa”.

Será então a farsa a estação terminal da repetição trágica? É pouco crível: a farsa contar-se-á decerto entre os seus futuríveis, mas não os esgotará. Os

enredos, peripécias e desfechos trágicos vão, reciclados, voltar. A Medeia de Anouilh (1946), na sua *roulotte* de nómada pobre, é decerto patética, mas não é melodramática nem tragicómica: a sua prosódia mudou, mas ela ainda herda a nobre desmesura da personagem de Eurípides. Como escrevia Romilly a abrir o seu livro de 1970:

“Há algo de fascinante no sucesso que este género conheceu. Ainda hoje, 25 séculos depois, se escrevem tragédias (...) [e] continua-se a tomar de empréstimo aos gregos os seus temas e personagens: escrevem-se *Electras* e *Antígonas*”.

E as personagens trágicas também regressam em novas figuras, *ersatzes* não menos fatais do que antes foram: longe dos deuses, a Charlotte Rittenmeyer de *The Wild Palms* (Faulkner, 1939) rompe com o seu destino e abandona marido e filhas para ir viver “em pecado” com Harry Wilbourne, pobre e desajeitado interno de hospitais por quem se apaixonou. Ela rejeita, na conservadora New Orleans de 1938, as normas e o *habitus* que moldam, no jardim da respeitabilidade (subitamente tornado *Waste Land* pelo *coup de foudre* dos dois amantes), a imagem da casada honesta – e responde à *chamada* das desviantes Fedras e Medeias, de Emma Bovary e Anna Karenina. Nesta Charlotte, que conduz toda a acção da novela e cuja determinação a leva à morte (devido a um aborto mal feito pelo companheiro), e a Harry a uma longa pena de prisão (ou ao cianeto, nova cicuta), regressa a desmesura das personagens femininas de Eurípides, Flaubert e Tolstoi, e a hipnótica atracção pelos amores “loucos” e fautores de catástrofes, com a sua danação, expiação e redenção, que a Atenas do séc. V a. C. tanto agraciou. Mais que “os outros”, o murmúrio das palmeiras no vento faz, aqui, de coro. Ainda voltarei à Charlotte de Faulkner a propósito da abusiva “tradução” de *The Wild Palms* por J. L. Borges e das honestas *Palmeiras Bravas* de Jorge de Sena.

*Charlotte
Rittenmeyer*

A tragédia *morreu*? Creio que mais vale não lhe passar novas certidões de óbito: ela *metamorfoseou-se* e aclimatou-se à deserção dos deuses, mas ainda chora os seus mortos, ainda exprime os “paradoxos terminais” que também fascinaram Kundera. Assim persistem os mitos: na forma tornam-se dúcteis, para desposarem novos gostos, novos *habitus* onde inesperadamente os reencontramos. Já antes o lembrei: disse Lévi-Strauss que, para sobreviver, o mito oferece a mínima resistência possível ao que o ameaça; adapta-se, disfarça-se, transfigura-se, reformula-se. E hiberna, nas épocas que lhe não são propícias.

Muitas histórias vão voltar

MAS A BOA REPETIÇÃO não se fica pelas tragédias gregas, pelos contos tradicionais e pelos romances que fazem, hoje, a sua posteridade: é mais abrangente e epidémica. Explorando *holzwege* como os de Kracauer em *O romance policial* (1925), onde todos os lugares e atmosferas característicos do género (rua, beco, bar, igreja, quarto, *hall* de hotel, outros) se tornam em metáfora miniaturizada do *Lebenswelt* global, ou como Roberto Calasso em *As bodas de Cadmo e de Harmonia* (1988), que conta o romance dos homens com os seus deuses, Nelson Brissac Peixoto esboçou, em *Cenários em ruínas – A realidade imaginária contemporânea* (2010), um romance do cinema visto como um todo prenhe de repetições: estruturou-o por espaços recorrentes (impasses, sombras, estradas...), encheu-os de personagens padronizadas (viajante, estrangeiro, detective, sobrevivente, homem que vem do passado...) e fixou neles a reiterada mitologia de um século de ficções cinematográficas. Peixoto fez como o colecionador que vai buscar aos filmes os espectros que mais regressam ao cinema narrativo, os perfis e matrizes comportamentais que dão rosto ao bestiário fantástico vindo dos ecrãs. E garante ele no seu epílogo (p. 241), sumariando todas as histórias que revisitou: “Essas histórias ainda vão ser contadas novamente, muitas e muitas vezes”.

Histórias muitas vezes contadas, que não deixam apagar-se fantasmas recorrentes: entre mil outras tome-se a da revolta na *Bounty*, nos filmes com Clark Gable e Charles Laughton (1935), Marlon Brando e Trevor Howard (1962) e Mel Gibson e Anthony Hopkins (1984). Os dois primeiros basearam-se na *Trilogia* de Nordhoff e Hall (1932-34), o último em *Captain Bligh and Mister Christian*, de Richard Hough (1972), fiável reconstituição do motim que estalou no navio em 1789, perto de Tahiti. Sinopse: o imediato Fletcher Christian toma o comando à cabeça de uma minoria de tripulantes e expulsa o comandante Bligh, autoritário e cruel. Os amotinados voltam à ilha onde estiveram em missão comercial para irem buscar mulheres com quem se relacionaram e estabelecem-se, depois, numa das ilhas Pitcairn, afundando o navio. Bligh e 18 homens, na sua chalupa, conseguem chegar à longínqua Timor. Tudo acaba em tribunal marcial, mas Christian e o seu grupo nunca serão encontrados. A ilha que os escondeu, e que um erro de cartografia localizava mal, ainda é habitada por descendentes do grupo de rebeldes. Até Jules Verne se interessou pela história e publicou, em 1879, *Les révoltés de la Bounty*, adaptado de notas compradas a um amigo. Escrevia ele, apresentando o texto:

“Esta narrativa não é uma ficção. Todos os seus detalhes são extraídos dos anais marítimos da Grã-Bretanha. A realidade fornece por vezes factos tão romanescos que a imaginação nada lhes poderia acrescentar”.

Quantas vezes queremos redescobrir a mesma história, as mesmas personagens, a mesma situação, recontadas de modo diferente ou vestidas com roupas de outra era? Porque nos apraz reencontrar o Édipo de Sófocles em *La machine infernale* de Cocteau, o *Romeu e Julieta* de Shakespeare no *West Side Story* de Robert Wise, o *Heart of Darkness* de Conrad no *Apocalypse Now* de Coppola? Em que histórias se transfiguram hoje as *fairy tales* vindas da anonimidade oral? A resposta a estas questões encontramos-la, como vimos, na lenta e morosa sedimentação dos géneros, que produziram uma muito longa e rica *boa repetição* formal e temática. Pense-se nos anónimos trovadores medievais (a Idade Média não reconhecia *autores*). Mesmo quando os autores passaram a ser reconhecidos, os géneros impunham-se-lhes e sobreviviam-lhes: o soneto tem as suas regras em Camões como em Pessoa. E essa boa repetição e a glosa atravessam também toda a história da literatura teatral: vimos o que Racine transferiu da tradição dramaturgical da Grécia e da Roma clássicas, ele que escreveu uma *Andrômaca*, uma *Ifigénia*, um *Britannicus*, uma *Bérénice*, uma *Fedra*. Recentemente um artista ucraniano, Alexei Kondakov, transportou figuras representadas na pintura clássica para *décors* urbanos contemporâneos fotografados (em Kiev, onde vive): as suas colagens, que evocam bailes de máscaras de carnavais irónicos e viagens no tempo, são outra forma de *regresso do mesmo*, desterritorializado, realocado, reencenado num novo contexto espaço-temporal. E o cinema também herdou e perpetua, a seu modo, a mesma repetição, a mesma repescagem de temas, histórias, personagens.

Essa repescagem, mas desta vez de narrativas sagradas de *in illo tempore*, foi feita em 1985 por J.-L. Godard – nascido numa família protestante e que na infância discutia os sermões dominicais ouvidos com o avô – a propósito da *anunciação* e da divina humanização: em *Je vous salue, Marie*, um “tio Gabriel” (o arcanjo homónimo) truculento e que se esquece de metade do *script* da sua missão, desembarca no aeroporto de Genebra, esperado por uma “assistente” (menina-anjo que vai corrigindo as suas distrações e que evoca a Maren do *Ordet* de Dreyer). Apanha o táxi que José conduz e diz-lhe que siga em frente. A meio da auto-estrada manda-o parar numa estação de serviço e anuncia a Maria, filha do concessionário, que vai ter um filho. “De quem”, pergunta ela, que é virgem e mantém uma relação não-carnal precisamente com o jovem taxista.

*Je vous salue,
Marie*

Responde-lhe o “tio”, violento: “Não te faças de parva” (*Ne fais pas l'innocente*). Plano seguinte: a câmara segue o olhar de Maria e mostra o céu. José, a quem Maria é, assim, negada, reage com dor e escândalo: “Mas, esse filho, ele tem de vir de algum lado”. A câmara mostra outra vez um céu cheio de nuvens. Mais perto do início do filme: Maria joga basquetebol num ginásio escolar. Ouvimos a sua voz interior: “Eu perguntava-me se alguma coisa ia acontecer na minha vida”. Um grande plano fixo mostra a Lua enquanto voltamos a ouvir a sua voz: “Do amor eu não tinha senão uma sombra... a sombra de uma sombra”. A virgindade de Maria, já grávida, será depois confirmada por um ginecologista estupefacto: José terá de aprender a conviver com o que não entende, espectador definitivamente exterior e reverente da “imaculada concepção”. E Lua, Sol e céu nublado, água, vento em árvores, natureza, são alusões panteístas à presença de Deus no mundo, ao “princípio de tudo”. Sobre a sintonia entre Godard e as referências testamentárias v. a entrada «Anjo» em Jean-Luc Douin (2010).

Escândalo: diante do filme de Godard, a opinião católica dividiu-se. O papa João Paulo II considerou-o “quase herético”. A AGRIF (*Aliança pelo respeito da identidade francesa e cristã*), onde se misturavam militantes da Frente Nacional e integristas católicos, organizou contra ele manifestações de rua, sem conseguir que a sua exibição fosse proibida. O mesmo se passou em Lisboa, onde o então presidente da Câmara, Nuno Krus Abecasis, encabeçou uma manifestação que pretendia impedir a estreia do filme na Cinemateca. Mas a recepção da imprensa católica francesa foi mais prudente e ponderada: do *La Croix* ao *Témoignage Chrétien*, do *Télérama* à *Panorama*, muitos críticos consideraram que Godard abordava o “mistério da encarnação” respeitando-o e sublinhando “a superioridade do espírito sobre a carne” (v. Natalie Malabre, 2012); *Je vous salue...* acabou saudado como uma obra que reconciliava o epistema da sociedade secularizada como o discurso eclesial, ao mesmo tempo que expunha a nudez da virgem-mãe com a simplicidade e o pudor de Lucas (11, 27): “Felizes as entranhas que te acolheram e os seios que sugaste”. Por outras palavras, o filme de Godard ajudava a cinefilia crente a interpelar, em termos modernos, um paradigma da catolicidade ainda neo-medieval, acossado pela desconfiança da secularidade face aos seus dogmas – interpelação que o próprio concílio Vaticano II (1961-1965), e o seu desejo de *aggiornamento*, se esforçara por estimular. O filme dessacralizava o sagrado? Talvez antes o redimisse, propondo o seu regresso ao território da modernidade e evitando cuidadosamente um tom blasfemo: talvez antes fosse a dádiva perturbadora de um artista agnóstico a uma catolicidade em crise.

Pasolini, assumidamente materialista e ateu, fizera, vinte e um anos antes (1964, em pleno Vaticano II), um exercício comparável: fascinado pelo fenómeno popular da fé, “prolongamento da poesia”, tomou como *script* o evangelho de Mateus e deu à pré-dica de Jesus, num filme de época a preto e branco, uma violência interpeladora sem paralelo nas anteriores abordagens cinematográficas do mesmo tema. E em 1988 Scorsese adaptava o romance de Kazantzakis sobre *a última tentação* do Cristo (1954): tentado por um anjo que afinal é o demo, desiste da cruz, casa com Maria de Magdala, é pai e espera envelhecer junto dos seus. Mas no fim, convencido por Judas e por Paulo, re-aceita o seu destino sacrificial e volta à cruz: o divino ganha ao humano no conflito interior do Messias e a sua missão consuma-se. Mais escândalo: o livro fora posto pelo Vaticano no *Index librorum prohibitorum* e o filme levou, até, ao fogo-posto em salas de cinema. Aqui, a narrativa canónica era desfigurada por variantes oriundas de evangelhos apócrifos (i.e.: *mantidos escondidos*). Recorde-se que centenas de filmes, depois telefilmes e séries para TV, abordaram a vida de Cristo, recorrente nas histórias contadas por imagens em movimento. A recorrência orbita um polo magnético que atrai as artes e as faz repetir a sua exploração – algo que também a história das artes plásticas, como a da música, nos recordam continuamente. Mas os *regressos do mesmo* foram por vezes, nos tempos modernos e contemporâneos, *reconfiguradores*: propõem um novo enfoque do que glosam, transfigurando as suas fontes e convidando-nos a reequacioná-las, a observá-las em paralaxe.

*O peso relativo
do velho e do novo*

Avaliemos com humildade o peso relativo do “velho” e do “novo” nas narrativas que imparavelmente produzimos: ao cabo de pouco menos de 30 séculos de relatos redigidos, sobretudo representados – no Ocidente – pela dupla tradição de Heródoto e de Homero (a da *História* e a das *histórias*, da *History* e das *Stories*), não é, decerto, fácil vislumbrar temas e enredos genuinamente novos. Nessa tão longa duração, culturas e civilizações implantaram-se e desapareceram; o mundo dos artefactos, das máquinas e das técnicas transformou-se continuamente; nele, o *homo sapiens/demens/ludens* conheceu sucessivos e muito diversos *etos*, *habitus* e saberes. A inscrição historial dos temas narrativos e das formas que os abordam exprime decerto a sua adequação aos aquários (Veyne) e epistemas (Foucault) a que pertencem, e esse fenómeno sempre teve expressão sincrónica (dada a diversidade dos mundos contemporâneos uns dos outros) e diacrónica (dada a viagem das narrativas através da sucessão dos tempos, com as suas inevitáveis metamorfoses e actualizações). E não foram tempos de evolução

contínua, foram tempos de avanços e recuos, de estagnações e de rupturas abruptas.

A multitudinária deambulação narrativa assenta, porventura, em dois pilares estáveis e contraditórios que ao mesmo tempo a sustentam, balizam e suscitam: por um lado, o que vale a pena ser narrado ressurgue perpetuamente como manifestação de um retorno ao já experimentado, ao já vivido; por outro, cada mundo actual foi e é essencialmente feito de acontecimentos novos, muitas vezes imprevisíveis: as narrativas exprimem essa rivalidade axial entre a repetição do mesmo (que assume diversos rostos) e a novidade do mundo, que cada geração e cada indivíduo explora por sua conta, longe do aprendizado da memória. Novo e perene, volátil e duradouro, *fluens* e *stans* de Boécio, singular e universal, anamnese e olvido cruzam-se e desencontram-se continuamente nas narrativas.

A guerra do Peloponeso, a dos Trinta Anos, as duas grandes guerras do séc. XX, a do Vietname ou a que estilhaçou a Jugoslávia de Tito, independentemente das suas específicas maquinarias e logísticas e do modo como nelas se morreu, ressuscitam os mesmos fantasmas de destruição, de vitória e derrota, de orgulho e humilhação. Mas quem conta a guerra da Jugoslávia não remete para o que foi contado sobre a do Peloponeso – nenhuma narrativa se revê inteiramente noutra que a precede.

Porque preferem singulares-universais, as narrativas celebram, quer o que é apenas vivido por cada um, quer o que cada um tem em comum com os seus congéneres de hoje e de ontem. Nelas, imaginários individuais e colectivos dialogam e procuram apoio uns nos outros. Mas a razão porque elas são inesgotáveis é a seguinte: a componente de novidade que o mundo comporta é tão forte como a sua componente repetitiva. Não basta ter contado uma vez, é sempre necessário refazer e actualizar o conto. Eis a riqueza das narrativas, da *História* e das *histórias*, o seu paradoxo e a sua serventia, que conhecemos, tanto de textos, como do que transformámos em ícones, desde as paredes de Lascaux aos ecrãs do cinema.

O método Calvino: *Se una notte...*

SOBRE ESTAS HISTÓRIAS que não páram de regressar, há trilhos mais labirínticos por elas percorridos: no *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino (1979: cap. XI), um leitor vagamente junguiano, conversando com outros numa biblioteca, explica que em todos os livros que lê procura a mesma história:

“...Todos os livros que leio levam a um único livro (...); mas [esse] é um livro para lá do tempo, que mal aflora nas minhas recordações. Há uma história que para mim vem antes de todas as outras e de que todas as histórias que leio parecem contar um eco que logo se perde. Nas minhas leituras mais não faço do que procurar esse livro lido na infância, mas o que dele lembro é demasiado pouco para o reencontrar”.

Mais adiante, sem conseguir arredar-se do tema e re-embrenhando-se nele, o mesmo leitor julga identificar a história arquetipal que diz procurar, mas acaba perdido na floresta das versões dos contos de Xerazade:

“Dessa história (...) recordo bem o princípio, mas esqueci tudo o resto: devia ser uma narrativa das *Mil e uma noites*. Estou a comparar as várias edições, as traduções em todas as línguas. As histórias semelhantes são muitas e com muitas variantes, mas nenhuma é aquela. Tê-la-ei sonhado?”

Aqui temos o que se passa com os *Westerns*, com os *films noirs*, com a literatura policial, com os géneros que, acumulando *déjà-vus*, lugares-comuns e estereótipos, personagens-padrão que interagem em circunstâncias análogas ou equivalentes, parecem invocar, repetem e reiteram uma nebulosa e suposta narrativa *fundadora*. Mas nunca encontramos essa “história mãe”, porque a vagueza da sua anamnese vem da acumulação de traços repetidos por narrativas “semelhantes mas com muitas variantes”, como diz a personagem de Calvino, e não de uma narrativa inicial (*Urtext*, *Ur-narrative*) que contivesse todos esses traços. Para se formar como mundo reconhecível na mente do leitor ou do cinéfilo, essa suposta “história mãe” carece, como o conto maravilhoso e a tragédia grega, de actualização em novas versões que reinstalem a sua resiliência. As características da fantasmática narrativa original dependem das suas reescritas – pense-se de novo nas Cinderelas, no *Capuchino vermelho* ou nas Medeias, Fedras, Antígonas e Electras. E tanto autores quanto leitores (ou espectadores) requerem tais regressos, que resultam de uma cumplicidade intencional. Se tal empatia deixa de existir, isso significa talvez que, como aconteceu com o *Western* ou com o *film noir*, o género esgotou as suas variantes e se vai metamorfosear, fundindo-se com outros.

Jorge Luis Borges, mestre da sinopticidade, escreveu narrativas curtas que são por vezes síncrezes de recorrências de géneros. Em meia dúzia de páginas suas podem ecoar muitas páginas de outros. Em *Se una notte...*

Calvino arquitectou uma extensa variante deste exercício, cujo projecto expôs no diário de um personagem escritor: “Veio-me a ideia de escrever um romance feito apenas de inícios de romances. O protagonista poderia ser o leitor, que é continuamente interrompido”: ora o livro que está a ler contém por erro cadernos de outro, ora, reclamado novo exemplar à livraria, o erro se repete de livro em livro e de autor em autor – como numa colecção de filmes que montassem sempre cenas de outros filmes, labirintizando-as mas procurando um qualquer nexos ou coerência entre elas.

Esse chegou a ser, como já vimos, o irónico projecto de Jonas Mekas, que imaginou um tempo em que todos os filmes de Hollywood, supostos contar-rem “sempre a mesma história”, se tornariam em mero *found footage* para pacientes montadores. Mais recentemente, os *remplois* (re-usos) dos franceses adoptaram o mesmo programa. Ora, o método já fora praticado em *Westerns* de baixo orçamento: uma cavalgada corria no ecrã da direita para a esquerda em certo filme e reaparecia noutra correndo o ecrã no sentido inverso. E quem impediria um bem-humorado *literator* de montar uma novela que apenas entretencesse, num complexo tear ou fabricando um *patchwork*, citações de Boccaccio, Cervantes, Melville, Valéry, Carver, Kawabata? Foi o que fez Calvino montando heterogéneos em *Se una notte...* mas inventando, como Borges, os autores-fontes da sua colagem. Constate-se a que ponto o recurso a esse tear é transversal: encontramos-lo nas mais eruditas narrativas (em Borges e Calvino) como no entretenimento mais chão (os antigos *Westerns* de baixo orçamento).

O método de Calvino em *Se una notte...* foi por ele exposto num curioso documento, «Como escrevi um dos meus livros» (incluído em *Actes Sémiotiques – Documents*, VI, 51, 1984, com apresentação de A. J. Greimas), composto de 42 diagramas legendados; longe de oferecer uma desnecessária “chave de leitura” do romance, é uma genuína charada suplementar, um *divertimento* autoral. Foi publicado pelo co-tradutor José Manuel de Vasconcelos como apêndice à edição portuguesa, precedendo um posfácio seu. E este autor agradece a outro, João David Pinto Correia, ter-lhe dado conhecimento do documento e ter-lho facultado, exactamente como sucessivos personagens do romance de Calvino vão agradecendo uns aos outros preciosas informações sobre os textos e autores imaginários com quem vão viajando: a repetição alarga os seus domínios. E, fiel à arquetipalidade propiana dos géneros com que humoriza, Calvino conclui *Se una notte...* com um capítulo de um só parágrafo em que casa os protagonistas, Leitor e Leitora, embora sem a antiga garantia de que serão felizes para sempre:

“Agora, Leitor e Leitora, sois marido e mulher. Um enorme leito matrimonial acolhe as vossas leituras paralelas. [Ela] fecha o seu livro, apaga a luz, abandona a cabeça na almofada, diz: – Apaga a luz também. Não estás farto de ler? [Ele:] – Só mais um instante. Estou quase a acabar *Se uma noite de Inverno...*, de Italo Calvino”.

Adaptações, remakes e sequelas

HÁ OUTROS REFAZIMENTOS que merecem atenção, por exemplo os casos em que um autor reescreve, para o cinema, uma sua novela, como fez Graham Greene: também McEwan, várias vezes adaptado ao cinema e autor de quatro *scripts* originais, reescreveu *On Chesil Beach* (2007) para o filme de Dominic Cooke (2017) e é curioso anotar como, ao fazê-lo, acrescentou enredo à novela. No livro, cuja acção remonta a 1962, Edward, promitente historiador e Florence, virtuosa violonista, casam-se. Mas, jovens e sexualmente inexperientes, falham desastrosamente as suas núpcias: na cama Florence não se entrega, possuída por um antigo terror da penetração, e Edward é traído por uma ejaculação precoce. Incapazes de contornar o incidente, tornam-se dele possessos e separam-se, humilhados e destroçados, horas depois de se terem casado numa igreja próxima: o desastre do primeiro contacto sexual, não consumado, precipita o naufrágio do casal. O casamento é anulado e a novela encerra numa rápida evocação das razões porque nunca mais souberam um do outro: apesar daquele irreversível falhanço, ambos sabem que houve entre eles genuíno amor e não conseguem lidar com a contradição.

*Na praia
de Chesil*

Para o filme, porém, Mc Ewan preferiu dar vida a décadas posteriores às núpcias frustradas: Florence volta a casar com o violoncelista do quarteto de cordas de que é líder, tem vários filhos dele e o quarteto torna-se famoso. Um dia, uma garota de dez anos entra na loja onde Edward trabalha e, fortuitamente, ele percebe que se trata de uma filha de Florence. Muitos anos depois, decide assistir ao concerto de despedida do quarteto, cumprindo uma promessa outrora feita à antiga amada; no momento dos aplausos, ambos, agora idosos, se reconhecem no auditório, comovidos mas em silêncio e irremediavelmente distantes. Ora, nem filhos, nem concerto final, nem esse tardio olhar de reconhecimento existiam na novela. McEwan povoou e densificou futuríveis do drama, ocupando-se do que, depois dele, se poderá ter passado com os protagonistas. A novela centrava-se numa hora de sexo

desastrado e nos seus antecedentes – o púdico namoro do casal – e no que pode resultar da secreta inépcia sexual; o filme projecta esse drama na vida que Edward e Florence continuaram, apesar do seu trauma, a viver: já não trata apenas da dilaceração do casal, mas também da nostalgia do que uma vez foram e que, em fim de vida, ainda recordam. O incidente de que a novela se ocupava desemboca na reaproximação, imaginária e extemporânea, que a vida de ambos contradisse. A novela rejeitava qualquer remissão final; o fim do filme entreabre a porta à auto-complacência e a uma tímida redenção. Eis o caminho feito, da novela ao filme, por McEwan. O que o terá levado a trilhá-lo? O desejo de não se limitar à repetição e de oferecer novos desenvolvimentos ao público que já conhecia a novela?

Arnold Hauser queixava-se, em 1951, de que os escritores dificilmente encontram o “caminho para os filmes”. Mas, para além de Chandler e Greene, outros escritores populares seus contemporâneos mantiveram est-

*Daphne
du Maurier*

reitas relações com o cinema e a televisão: Daphne du Maurier (1907-1989), prolixa autora de psicodramas góticos com laivos para-normais (onde se ocupou de obsessões doentias e comportamentos perturbados, trocas de identidade entre sócias, drogas alucinogéneas, afectos compensatórios, incesto e homicídio), fascinou cineastas; Hitchcock adaptou dela *Jamaica Inn* e *Rebecca* (a sua novela mais lida, de 1938, que ainda hoje vende 50 mil exemplares/ano) e inspirou-se num seu conto de terror para fazer *The Birds* (1963). As suas ficções (30 títulos, entre novelas e colectâneas de contos), muitas delas centradas na Cornualha onde, apesar de londrina, preferiu viver, deram 12 adaptações ao cinema e 40 para televisão – e ela estimulou as cinematizações: foi co-argumentista de *Hungry Hill*, produtora-executiva e co-financiadora de *The Scapegoat* (glosa de *O Duplo* de Dostoievski). Mas confessou que as únicas de que gostou foram *Rebecca* (Hitchcock, 1940) e *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973). A sua obra inclui ainda uma dezena de títulos não-ficcionais: retratos e biografias, uma autobiografia-enquanto-jovem, descrições da sua Cornualha “encantatória” ou “desvanescente”. E também escreveu teatro, incluindo uma adaptação da mesma *Rebecca*. Sintoma do recorrente interesse do cinema pelas suas histórias: *My Cousin Rachel*, primeiro filmada por Henry Koster (1952), foi há pouco readaptada por Roger Mitchell (2017). Daphne sempre temeu, porém, que as adaptações ao cinema e à televisão afectassem negativamente a sua imagem de escritora respeitada; e por vezes lamentou que, apesar dos seus sucessivos *best sellers*, a crítica de referência sempre tenha evitado reconhecê-la como autora *de qualidade*. Escreveu conciliatoriamente

a sua biógrafa Margaret Forster (1993): “Satisfazendo embora todos os questionáveis ingredientes da ficção popular, ela sempre atendeu igualmente às exigências da literatura séria”.

Quanto aos refazimentos cinematográficos *stricto sensu*, eles são sempre regressos a histórias já antes consagradas por um público: *Romeu e Julieta* foi adaptada ao cinema mais de 40 vezes desde 1900; *The Great Gatsby* deu filmes em 1926, 1949, 1974, 2000 e 2013; *Os sete samurais* de Kurosawa (1954) foi refeito em *Os sete magníficos* de John Sturges (1960). Como *Revolta na Bounty* e tantos outros, muitos filmes são *remakes*, reconstruções directas da mesma peça, da mesma novela ou do mesmo *script* (as listagens de *remakes* inventariam centenas). Tome-se apenas o caso *Piscinas* de *A Bigger Splash* (Luca Guadagnino, 2015), que refez *La Piscine* (Jacques Deray, 1969) e alude entre outros a *Swimming Pool* (François Ozon, 2003). O título do filme é o do quadro de David Hockney (1967), que por sua vez inspirou o documentário semi-ficcionalizado sobre o pintor (*A Bigger Splash*, Jacques Hazan, 1973). No filme de Deray, Jean-Paul (Alain Delon) e Marianne (Romy Schneider) passam férias idílicas numa vivenda em Saint-Tropez. Chega Harry (Maurice Ronet), antigo amante e eterno cortejador de Marianne, e sua filha Penélope (Jane Birkin). Harry exhibe o seu novo Maserati e considera Jean-Paul um falhado. Marianne convida pai e filha a ficarem uns dias, mas a tensão entre os quatro instala-se: Harry tenta re-seduzir Marianne e Jean-Paul seduz, em resposta, Penélope. Uma noite, os dois rivais discutem. Harry, bêbedo, cai na piscina. Em vez de o ajudar a sair da água, Jean-Paul afoga-o. As duas mulheres já dormiam e nada viram. Na incerteza, Marianne ajuda-o a mascarar o crime de acidente. A polícia suspeita de homicídio mas não consegue prová-lo. Marianne leva Penélope ao aeroporto e aceita reatar com Jean-Paul – ambos viverão com o que fizeram. No filme de Guadagnino, Marianne (Tilda Swinton) é uma *rock star* temporariamente afónica porque convalesce de uma cirurgia às cordas vocais. Descansa com Paul (Matthias Schoenaerts), fotógrafo, numa vivenda da ilha siciliana de Pantelleria, a 80 km da costa tunisina. Harry (Ralph Fiennes) chega com Penélope (Dakota Johnson) e a história de 1969 repete-se. O *script* de Deray fora adaptado por ele e Jean-Claude Carrière da versão de Jean-Emmanuel Conil. David Kajganich reescreveu-o para Guadagnino e explicou em entrevista (2016):

“Escrevo muitas adaptações de livros e *remakes* porque é o que sobretudo se faz hoje na indústria. Os estúdios sentem-se mais seguros com materiais

pré-existentes. Por isso pego em conceitos e personagens de outros autores, em diferentes concepções do *story-telling* – novelas, livros de memórias, textos jornalísticos, etc. – e tento descodificá-los e reconfigurá-los para o cinema. Não estudei *screenwriting* na escola; estudei escrita ficcional [na Iowa Writers Workshop], por isso tenho uma reverência particular por livros e pelo modo como são feitos. Mas há limites para a estrutura rítmica dos livros face às exigências de um *script* para cinema (...): chega sempre o momento em que temos de inventar as nossas próprias soluções (...).”

“O que se faz na indústria”

As personagens de Deray vinham da França burguesa, alheadas dos confrontos sociais e políticos de 1968. As de Guadagnino vêm da *affluent society* do *show business* (Marianne tem a sua legião de fãs e Harry foi produtor dos seus discos e espectáculos). Mas para além das personagens e do *plot* há traços dos dois filmes que os aproximam de muitos outros: a acção decorre num reduto de veraneio rico e isolado, que favorece o fechamento dos protagonistas sobre si próprios; os autóctones são sobretudo serviçais dos hóspedes temporários; o *habitus* local está com frequência presente através de quaisquer manifestações semi-etnográficas – festa popular ou cerimónia religiosa (Kajganich e Guadagnino tentaram adicionar a essa função a presença de migrantes tunisinos em Pantelleria, mas não souberam o que fazer deles no filme); e na atmosfera de ócio sensualista há um hedonismo transgressivo e complacente que vai tornar-se na causa do drama: o *mood* da história é o do *thriller* erótico que dará lugar à violência e à catástrofe.

São numerosas, nos filmes, as mortes em piscinas, desde *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), que abre com a recuperação do cadáver do narrador, a *The Great Gatsby* (Baz Luhrmann, 2013), que fecha com o assassinio do protagonista. Mas nestes casos estamos apenas perante cenas úteis ao contexto narrativo que as integra. Outra coisa são os dramas “de” piscina onde esta é o cenário dominante e que vêm até *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), contraponto desnarrativizado de *La piscine* e de *A Bigger Splash*, onde a realizadora ajusta contas com tristes férias de infância, passadas por toda a família numa casa de campo argentina, em torno da piscina de água pútrida. E é frequente que um filme invoque outros sem ser, em rigor, um *remake*: não repete o mesmo enredo mas glosa o mesmo tema ou plagia cenas e sequências, copia movimentos de câmara, imita atmosferas, luz, cenários, diálogos, cita outros filmes directa ou indirectamente.

Rohmer, da escrita aos filmes

CHANDLER, GREENE OU MCEWAN, que fui mencionando como romancistas e guionistas de cinema, são meros exemplos dos muitos tipos de relação existentes entre novela e filme. Realizadores houve que começaram por escrever os seus filmes em forma de contos antes de os transvasarem para *scripts*. Vejamos como trabalhava Eric Rohmer (aliás Jean-Marie Scherer), que começou por ser professor de literatura e crítico de cinema (fundou em 1950 a *Gazette du Cinéma* com Godard e Jacques Rivette e foi chefe de redacção dos *Cahiers du Cinéma* de 1957 a 1962). Ele filmou, entre outros, seis “contos morais”: *La boulangère de Monceau* (1962), *La carrière de Suzanne* (1963), *La collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970) e *L'amour l'après-midi* (1972). Depois, em 1974, publicou os contos que começara por escrever e que deram origem aos filmes, contos feitos “numa idade em que ainda não sabia que viria a ser cineasta”. Os contos são textos literários que adoptam, diz ele, “uma retórica narrativa com mais de cem anos” e se “ficam por aí”. Rohmer diz ter descoberto, ao escrevê-los, que não iria ser escritor: se a escrita o tivesse satisfeito, ter-se-ia “ficado por essa forma acabada”. Mas diz também que escreveu os contos em sintonia com as aspirações dos cineastas da sua geração: “A ambição do cineasta moderno, que foi também a minha, é ser inteiramente autor da sua obra, assumindo a tarefa que, tradicionalmente, era confiada ao guionista”. Ora, Rohmer sabia que os filmes saquearam avidamente o repertório do romance, do teatro, da crónica, mas nunca geraram, ao contrário do teatro, um acervo ou uma biblioteca de “textos para cinema”:

*Realizador
e guionista*

“Por mais que cavemos, apercebemo-nos de que não há argumentos originais: os que assim se intitulam copiam, com maior ou menor fidelidade, uma obra dramática ou romanesca a que foram buscar a maioria das situações e a sua problemática. Não existe uma literatura de cinema comparável à de teatro; não existe [para cinema] nada que se pareça com uma obra, uma *peça*, nada que seja capaz de inspirar e desafiar mil realizações possíveis, de as mobilizar.”

É curioso, no entanto, que, embora assumindo-se como escritor mal sucedido (ele publicara em 1946 uma novela, *Elisabeth*, sob outro pseudónimo, Gilbert Cordier) e admitindo que “um texto para cinema nada vale por si mesmo” porque “de escrita só tem a aparência ou, se quisermos, a

nostalgia”, Rohmer tenha começado por escrever os seus filmes como contos e se tenha, ao filmá-los anos depois, mantido fiel ao que escrevera, salvo no caso de raros improvisos no *plateau* ou de reescritas de diálogos com os actores. Também ele não partiu directamente para o *script*, como sucede com tantos realizadores-autores, só para ele avançando a partir de originais escritos como peças literárias clássicas. Esta maneira de trabalhar evoca de algum modo a de Greene em de *The Third Man*: só feito o filme publicou a novela prévia, como Rohmer viria a fazer. Apresentando ao leitor os seus *contos morais*, explicava ele que outras consequências teve para si a relação conto–*script*–filme e a liberdade de, no *plateau*, improvisar situações ou diálogos:

“Se improvisamos diálogos e situações, na montagem (...) a tirania da coisa escrita é substituída pela tirania da coisa filmada; ora, é mais fácil compor imagens em função de uma história do que inventar uma história a partir de imagens filmadas ao acaso. Mas foi este procedimento que começou por me seduzir: pensava que, nos filmes em que o texto é primordial, a redacção antecipada desse texto ia privar-me do prazer de, nas filmagens, inventar. Fosse o texto meu ou de outrem, não queria ser apenas seu criado (...). Devagar, fui percebendo que a confiança nos acasos, que tal método requeria, se dava mal com o carácter premeditado, estrito, da minha tarefa; teria de haver um milagre – e perdoar-me-ão por não ter acreditado nele – para que todos os elementos da combinação se encaixassem uns nos outros com a precisão exigida”.

Católico movido por questões éticas (fidelidade e tentação de a trair são nele um tema recorrente), Rohmer fez filmes intensamente dialogados onde a acção ocupa um lugar secundário. E esses diálogos são muitas vezes discussões filosofantes que envolvem escolhas ou “apostas” confessionais: por exemplo em *Ma nuit chez Maud*, o filme que o “consagrou”, o protagonista argumenta contra o jansenismo de Blaise Pascal e aceita ser apodado de jesuítico pelos seus interlocutores, sobretudo pela mulher que o tenta, assumidamente atea e vinda de uma família de livres-pensadores. Essa propensão intelectualista torna os seus filmes em fábulas reflexivas sobre as consequências das opções e experiências da vida quotidiana – talvez por isso Rohmer seja considerado um realizador tão “literário”.

No Home Movie: dos brutos ao filme (10)

NOS ANTÍPODAS da metodologia de Rohmer e de muitos outros, vejamos como fez Chantal Ackerman o seu derradeiro filme, *No Home Movie* (2015): não partiu de uma sinopse, nem de um *treatment*, nem, muito menos, de um *script*. Saltou directamente da ideia inicial para as filmagens – o que significa que não trabalhou pressionada por constrangimentos financeiros, nem de produção, nem por datas de conclusão do filme. É um modelo que atrai neófitos: o do *film d'art* que não depende senão dos experimentos do autor – em “liberdade total”.

Tempos depois de concluídas as filmagens, pediu à sua montadora habitual que a ajudasse a estruturar o filme a partir de 40 horas de brutos e começaram por as reduzir a 10. Só perante essas 10 horas de imagens e sons a realizadora começou a antever de que filme poderia tratar-se, que coisa poderia ele ser. Ao cabo de 38 horas de brutos deitados fora e de meses de montagem, *No Home Movie* pareceu poder ficar com 115 minutos.

Atrás referi a importância de reescrever e polir, investimentos em tempo que obedecem ao oximórico *festina lente* (*apressa-te devagar*) do imperador Augusto e ao programa do Beckett de *Worstward Ho*: “*Try again. Fail again. Fail better*”. Ou que seguem o conselho do Nicolas Boileau da *Art Poétique* de 1674:

“*Hâtez-vous lentement, et sans perdre couragel Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage Polissez-le sans cesse, et le repolissez! Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*” (Aprende-se lentamente e sem perder coragem/ Vinte vezes faça e refaça a sua obra/ Polindo-a sem cessar e repolindo-a/ Por vezes acrescente mas mais ainda apague).

Ora, no cinema de autor, muito desse trabalho fez-se, não reescrevendo *scripts*, mas na pós-produção de cada filme, montando morosamente brutos – uma prática que começou por ser mais característica do documentário do que da ficção, porque é sobretudo no documentário que só *a posteriori*, diante do material filmado, é muitas vezes repensável a sua estrutura. Mas a digitalização fez disparar o tempo de filmagens e tornou este modo de trabalhar mais extensivo às ficções. Também *No Home Movie* obedeceu ao *festina lente* de Augusto, ao conselho de Boileau, ao *fail better* de Beckett: o método de Chantal Ackerman era simples mas requeria autonomia total – primeiro filmava livremente, sem se preocupar com o que iria montar,

pensando apenas cada plano, enquadramento, duração; depois revia, com a ajuda de alguém em quem confiava, a totalidade dos brutos, sabendo antecipadamente que a sua grande maioria iria para o lixo; reduzia os brutos iniciais a um corpo quatro vezes menor e começava finalmente, a partir deste, a cerzir aquilo que seria o filme final.

No Home Movie é, em boa parte, um ensaio documental sobre o último ano de vida da mãe da realizadora, Natalia, judia polaca sobrevivente de Auschwitz, refugiada em Bruxelas há mais de 60 anos (morreu em 2014), e sobre a família perseguida pelos nazis. Mas, no filme, a memória da mãe está a esboroar-se, já não exprime uma história de vida coerente, antes evoca fragmentos do passado: bolinhos do *shabbath*, festas judias domésticas, um ou outro episódio do que em tempos idos foi a vida, um familiar que fez ou disse isto ou aquilo. Esse esboroamento, e o que sobra da forma de habitar o apartamento de Bruxelas pela mãe, são um tema central de *No Home Movie*. Outro está nos *skypes* em que Natalia e Chantal prolongam conversas anódinas e evitam despedir-se, preservando a presença de uma e outra contra o apagamento, a desmemória. Em certo momento, no filme, Chantal evoca, para uma empregada mexicana, a saga da família nos campos nazis, a *Shoah*, as perseguições, a fuga para a Bélgica onde ela própria nasceu em 1950. A mexicana acompanha-a com murmúrios de assentimento, mas sem poder abarcar o que lhe está a ser contado. A memória de tudo aquilo está condenada a esvair-se em vidas que lhe são alheias.

O filme dá forma a esse esboroamento final de uma vasta saga, à perda da experiência e da sua narrativa. E a realizadora refaz o percurso do Josef K. de Kafka perante esse *processo*, numa espécie de conformação-inconformada. Uma coisa é certa: como diz o seu título, o filme *não é* uma *home movie*, não é um filme amador feito sobre a família com uma câmara “lá de casa”. A casa diurna de Bruxelas, filmada em longos planos fixos, obstina-se a perpetuar um espaço ainda habitado, mesmo se as personagens estão muitas vezes fora de campo ou se apenas o atravessam para dele desaparecer. A casa nocturna, revisitada por uma câmara à mão ébria e que parece embater deliberadamente contra os seus cantos, é mais patética: a realizadora chega a casa a meio da noite, anuncia a sua entrada – “C’est moi, Chantal” – e percorre, filmando-o no escuro, o apartamento. Mas nos quartos onde deviam estar a dormir mãe, irmã e empregada não há ninguém: subversão, rejeição do realismo. O filme deixa de ser um documentário. Homenageando a realizadora, disse depois Kent Jones no festival de Nova York onde ela já não foi: “Todos os seus filmes são histórias de fantasmas povoadas por futuros espectros”.

Chantal interrompe recorrentemente o filme com imagens do deserto do Neguev, gravadas a partir de um carro que se desloca velozmente. Essas imagens de uma paisagem desolada e fugitiva – literalmente digressões não narrativas – são, para mim, a metáfora do que resta da memória de Natalia, da família, da saga judaica, de gerações de perseguidos, da terra prometida e talvez da memória da própria realizadora, que pouco depois pôs termo à vida. O Neguev, presente desde o muito longo plano de abertura (quatro minutos de câmara fixa sobre uma árvore batida pelo vento), é o vazio para onde é coado tudo aquilo a que o filme alude mas já só de modo ocasional. Ou, mais brutalmente, é o *terminus* caótico de uma enxurrada de anamneses que já não é possível articular. O vento do Neguev é o do *Eclesiastes*: varre a memória em que a vida se revia. *Exit*. Mas esta é, repare-se, uma *interpretação* minha: invento o sentido das imagens que vejo. Como um *sacerdos scolastre* medieval diante de escrituras especiosas, argumento para entender a *significância* daquele vento, da sua escolha encriptada, para sugerir do que ele é, talvez, metáfora.

*O vento do
Neguev*

No festival de Locarno, a meio de Agosto de 2015, a realizadora era entrevistada por Daniel Kasman a propósito do filme que ali estreava. Mas de súbito Chantal agastava-se e interrompia a conversa: “Escreve o teu artigo sozinho. Pensa tu no filme. (...) Eu fi-lo, agora esse trabalho é teu. O filme é uma dádiva minha...” A realizadora desistia de explicar o filme, de se explicar a si mesma por palavras: ganhava, nela, a artista logofóbica, que preferia evitar o discurso sobre a sua obra e a legava como um dom, em *potlatch*. E mês e meio depois a imprensa noticiava a sua morte em Paris. Escrevia o *Le Monde*:

“Chantal Akerman suicidou-se (...). Autora de uma obra incandescente, pioneira, nómada, trabalhada em profundidade por questionamentos íntimos e históricos e por interrogações formais fundadoras da modernidade cinematográfica, a cineasta belga tinha 65 anos.”

A morte da realizadora relançou a atenção dos *media* sobre a sua extensa obra: meia centena de filmes e ensaios videográficos realizados desde 1968, instalações no MoMa, no Jeu de Paume, no San Francisco Museum of Modern Art e no Jewish Museum de N.Y., na *Bienal* de Veneza e na *Documenta* de Kassel, espólio da galeria Marian Goodman, retrospectiva em Londres. Choveram declarações de cineastas por ela influenciados, entrevistas recentes e antigas, balanços de carreira, evocações de filmes. A avalanche

tornou-se numa dissertação multi-autoral sobre a sua obra: dissertação dispersa e fragmentária, decerto, expandindo o obituário e gerando um vasto *in memoriam*, mas dissertação e *disputatio*. Está lá quase tudo: descrição da obra, sua situação histórica, abordagem compreensiva, comparação com a de outros, citações de conhecedores, filmografia. Estes materiais mediáticos poderiam ser o miolo de uma clássica dissertação académica sobre a realizadora: tesoura e cola torná-los-iam numa *collage* feita de introdução, desenvolvimentos, conclusão.

Relações com o *script*

AO CONTRÁRIO DO QUE por vezes se tem sugerido, a simples inventariação dos traços característicos do cinema “moderno” revela um notório crescendo do autorismo a partir de finais dos anos 70, herdado do *film d’auteur* vindo de finais da década de 50. Para além da herança narrativa comum, os estilos da realização, a *mise-en-scène* e a *découpage*, a montagem e a pós-produção, mantiveram-se elementos identitários-chave na afirmação pública de cineastas, agora mais indissociáveis da experimentação narrativa autoral presente em cada obra. Mas vale a pena observar de mais perto o que se passou na relação entre a “escrita para cinema” e a concretização de cada filme:

O *script* passou a ser menos entendido como texto acabado que é preciso traduzir, ditar ou transcrever para imagens e sons, objecto de transvase entre

*Menos “ditados”,
menos “traduções”*

dois *media*, e tornou-se muitas vezes num *work in progress* inspirador – como em Kubrick, que tantas cenas reescreveu durante as filmagens. Ou mais dependente de acasos positivamente valorados, do jogo ou de iniciativas de actores, de escritas improvisadas pela realização, de “acidentes” ou imprevistos que a obra incorpora – como com Robbe-Grillet e, mais tarde, David Lynch (*Inland Empire* é um caso típico de sucessivos improvisos). Por outro lado, com frequência, os filmes passaram, à semelhança do que sucedia maioritariamente com o documentário, a ser “reescritos” na montagem e na pós-produção. Também *a contrario* do que diz um *cliché* muito partilhado, o cinema “moderno” e o posterior não cortaram – como já ficou dito – relações com a narrativa nem com a narratividade, antes fizeram proliferar novas formas de uma e de outra, experienciando, no seu próprio território, aberturas a influências pesadas da literatura e do drama, mas também da música e das artes plásticas – no contexto da modernidade artística interdisciplinar que conheceu

uma primeira síntese com o clássico *Opera Aberta* de Umberto Eco, cuja primeira edição é de 1962.

A retoma de relação com a narrativa também se fez com base numa nova teatralidade do texto e da *mise en scène* – pense-se no “novo cinema” alemão. Tais experiências narrativas estão ligadas ao abandono da forma-romance do séc. XIX, representada, entre muitos outros, por autores como Dumas (pai), Tolstoi ou Dickens, e à proliferação, nas primeiras décadas do séc. XX, dos modernismos na literatura, na música, nas artes plásticas, na arquitectura. Mais indirectamente também favoreceram a sua afirmação a fenomenologia e a psicanálise, no âmbito da filosofia e das ciências humanas, a par de uma nova *ekphrasis* e de um desejo de diálogo interartes – a “ansiedade de influência” de que falou Bloom – de que o cinema, a seu modo, também participou. Com a exaustão temática e estilística do cinema “moderno” e a emergência, nos anos 80, de novas gerações de cineastas dele herdeiros, o mapeamento da produção cinematográfica reconfigurou-se, voltando a dividir-se acentuadamente. No *main stream* impera o enorme nicho dos *blockbusters* de vocação planetária, cada vez mais internacionalmente produzidos e visando públicos globais muito jovens – os infantis e os “*teens-ado*”. Em matéria de narrativas, os *blockbusters* – guardiães do velho *story telling* – mantiveram-se fiéis às sagas arquetipais, aos ritos de passagem, ao monomito e à “jornada do herói”, fundindo numa única cartilha os legados de Propp, Joseph Campbell, Christopher Vogler e Robert McKee. Mas noutros sentidos desenvolveram-se e subsistem cinematografias de autor mais articuladas com as antigas e novas cinefilias, mais “difíceis” e oferecidas a nichos e a cultos mais delimitados, porque, precisamente, experimentam e arriscam mais nos domínios da realização, do estilo, da estética imagética e sonora, da enunciação autoral e das desconstruções/reconstruções narrativas.

Para os cineastas da primeira geração da *nouvelle vague* francesa, os filmes do realismo poético francês e do cinema de estúdio dos anos 40-50 representaram um *cinéma de papa* (o cinema dos *paizinhos*) de que eles queriam a todo o custo ver-se livres. Para o cinema moderno europeu, a gramática do *studio system* representou um conjunto de convenções e de normas que sufocavam o “verdadeiro” cinema, livre e autoral. Mas, com o surgimento dos pós-modernos, as experiências anteriores deixaram de representar “evoluções”, tornando-se num mar indistinto onde se pescam influências e aprendizagens não hierarquizadas. E a emergência de novos movimentos como o *Dogma 95* e o seu manifesto de

“castidade” cinematográfica, apesar de tão normativos e alimentando novas excomunhões, não passaram do papel, cedo desrespeitados pelos seus próprios autores.

A relação com o tempo: *Inland Empire*

RECORDO A CITAÇÃO DE BLANCHOT que transformei em epígrafe deste escrito, vinda de *Le livre à venir* (1959, tr. port. 1984: 14-15). É costume definir a narrativa como relato. Mas, ultrapassando essa definição sedimentada, Blanchot insiste em que a narrativa não é o relato de acontecimentos excepcionais, verdadeiros (ou ficcionais, acrescento aqui): antes é o *lugar único onde esses acontecimentos se produzem* – eles não *se efectivam* senão ali. São o texto, o filme, a cena teatral ou a *performance* que os tornam existentes. E reactualizam-se como acontecimentos sempre que os relemos ou revemos. O que sucede a Nastagio e à Traversari só existe no conto de Boccaccio. O que Anna Karenina faz e não faz só existe nas páginas de Tolstoi e nos filmes que a adaptaram. Mais: a ficção funde, num acontecimento em devir, diversos tempos. Passados e futuros tornam-se presentes no instante em que o acontecimento *ali* ocorre e o autor se torna personagem: Melville torna-se no Achab que encontra a baleia branca; Homero torna-se no Ulisses que ouve o canto das sereias; Proust reúne “aqui e agora” os heterogêneos passos dados em Veneza e Guermantes. Insiste Blanchot: como um “relâmpago”, o “então” do passado e o “aqui” do presente fundem-se numa sobreposição de “agoras” que “suprimem o tempo”.

Algo de semelhante se passa, entre *trauma* e *tempo*, em *Inland Empire* de David Lynch (2006). Desde Münsterberg que o cinema se pensou como tendo uma relação única com o tempo, a duração, a diegese e a cronologia do que mostra e narra. Este arco de reflexão vem até Tarkovski e Lynch mas passa por autores como Jean Epstein, que chamou a atenção para as inversões e a reversibilidade do tempo no cinema, chamando-lhes *revolucionárias*. Primeiro com os seus *flashbacks* e *flashforwards* convencionalmente estilizados, depois com a montagem de acontecimentos ou situações fílmicas em acronia ou anacronia, o cinema aprendeu a privilegiar a duração, o *kairos* e o *aiôn* contra o *chronos*. O tempo diegético alterou-se e nessa aprendizagem o cinema descobriu a retrotemporalidade narrativa, as viagens inter-temporais e a mostra do futuro ou de futuríveis. O antes, o durante e o depois perderam a sua interligação convencional e tornaram-se no verso e

no reverso uns dos outros, no avesso e no direito uns dos outros. O cinema mudou, deste modo, a nossa percepção do tempo enquanto duração. E fê-lo ampliando a ideia de presente, como disse Robert Bresson (1975) nos seus aforismos: [É preciso] “repor o passado no presente: [n]a magia do presente”.

Inland Empire trata de outro filme que está a ser rodado em Hollywood, *On High in Blue Tomorrows*, baseado num terceiro que décadas antes ficou a meio, *Vier Sieben (4-7)*, um filme alemão adaptado de um conto cigano escrito em polaco. Este ficou inacabado porque o casal que o protagonizava foi assassinado durante as filmagens, num drama passional. A “maldição” de *Vier Sieben* ameaça talvez atingir agora a rodagem de *On High in Blue Tomorrows* e por extensão os protagonistas de *Inland Empire*, o “filme-arca” que contém os dois outros. Podemos pensar a sua arquitectura como um sistema de caixas chinesas ou de *matrioskas* russas: a caixa maior, *Inland Empire*, contém uma segunda, *On High in Blue Tomorrows*, que por sua vez contém uma terceira, *Vier Sieben*. E as três caixas comunicam entre si sobretudo mediante elementos que lhes são exteriores –

o complexo exercício de dupla *mise en abyme* vive de “passagens” entre os mundos dos três filmes é assegurado por uma série de dispositivos imagéticos: um labirinto de corredores e portas (construído em estúdio) que dá acesso a esses mundos; diversos ecrãs de televisão; um buraco de cigarro feito na seda de uma peça de *lingerie*; uma personagem que espreita para a câmara e convoca o espectador; até episódios da série *Rabbits* que Lynch fez anos antes para o seu *website*. São metáforas do espelho que a Alice de Carroll atravessa para chegar ao “outro lado”.

Parte do cinema de Lynch tem sido considerado charadístico e encriptado (*Lost Highway*, 1997, *Mulholland Drive*, 2001). Mas para “entender” *Inland Empire* basta talvez ter em conta a experiência corrente do sonho, especialmente aquilo a que Freud chamou o *trabalho do sonho*. Adiante analisarei o capítulo VI de *A Interpretação dos Sonhos* sobre esse *trabalho do sonho*: *condensação*, *deslocação*, *figuração* (transformação dos pensamentos em imagens visuais) e *elaboração secundária*. Creio que é possível entender o *modus operandi* de *Inland Empire* à luz destes conceitos. Grande parte do dispositivo narrativo do filme parece saído dessas 200 páginas de Freud. Significa isto que um espectador habituado a pensar sobre o agenciamento dos seus próprios sonhos entende com facilidade as associações de imagens e de situações que presidem a *Inland Empire*.

O trabalho
do sonho

Por exemplo: um coelho (do teatrinho dos *Rabbits*) sai do seu palco por uma porta que o introduz numa sala neo-barroca (a contiguidade dos dois espaços é explicitamente implausível). O coelho apaga-se no nada e nesse nada surgem dois homens de meia idade que conversam em polaco (referência ao universo de *Vier Sieben*). Um deles diz ao outro que já percebeu que ele quer “entrar”, quer “uma entrada”. O outro responde-lhe que ainda bem que percebeu, porque, sim, de facto ele quer “uma entrada”. Na conversa entre os dois homens, não percebemos onde quer um deles “entrar”: ele quer uma “entrada” para onde, ou para quê? Essa conversa parece absurda. Mas esse aparente absurdo não é relevante: relevante é a obsessão de obter essa entrada. Como nas charadas do sonho: que alguém nos exija uma “entrada” não implica necessariamente que saibamos onde essa “entrada” levará esse alguém. *Inland Empire* está repleto de mecanismos como estes. Também a passagem de um espaço para o outro se processa como num sonho: contamos um sonho dizendo “estava num jardim, *ou* num quarto...”, mas o sonho não conhece disjunções, não pratica o *ou/ou*, só pratica o *ele*. No sonho, o jardim *afinal era* um quarto: o que vimos no sonho foi a mesma cena passar-se *primeiro* no jardim, *depois* no quarto. Do mesmo modo, sonhamos que estamos em Roma mas *afinal* Roma é (transforma-se em) Praga.

Tudo ali se tece em torno de Nikki (Laura Dern), a actriz que é convidada a desempenhar o papel principal em *On High in Blue Tomorrows*, e que visitará o *Vier Sieben*, circulando nos três filmes e suas envolvências. É uma viagem alucinatória no tempo e num labirinto mental onde ela pode perder-se, porque inclui incursões em territórios desconhecidos – o subtítulo do filme é *A Woman in Trouble*. O filme monta uma rede de situações, cada uma das quais está em relação com outras ou com outros filmes de Lynch. Não há *flashbacks* nem *flashforwards*: o tempo não conta, aqui, como *a priori* da experiência, como em Kant. *Inland Empire* destrói a cronologia e propõe uma experiência *acrónica* sobretudo *visual*. Dir-se-ia que Lynch quis trabalhar no território do inconsciente – e no inconsciente não há tempo. O inconsciente não sabe lidar com ele e ignora-o (Le Guen, 1997). O inconsciente recalca a irreversibilidade do tempo (Corral, 2016).

Acontecimentos de infância que ganharam para nós valor de trauma regressam instantaneamente, colando-se directamente a acontecimentos da vida adulta que os invocam: atraem-se uns aos outros sem mediação, actualizando o mesmo significado. A colagem ignora o tempo e salta, medusando,

O inconsciente ignora o tempo sobre ele: o trauma antigo impõe-se no presente com a sua energia original. Não é um *déjà vu*, é uma forma perturbadora

de retorno do mesmo. Assim em *Inland Empire*: imagens de acontecimentos passados e presentes, reais ou imaginários, são ímanes que se atraem uns aos outros, coexistindo e coabitando com a variedade das outras experiências de que é feita a singularidade de uma vida. Nos modernismos artísticos, as associações livres seguiram muitas vezes esta mecânica das reactivações traumáticas (pensemos em *L'Année dernière à Marienbad*). Se as observarmos como uma dramaturgia, estas associações mnésicas formam conjuntos de “cenas fulgor”, de “aparições” que dispensam um enredo que as articule. Os núcleos associativos “aparecem” suscitados uns pelos outros.

Muita da narrativa contemporânea, tanto literária como cinematográfica, navega numa destas águas ou entre elas: a da montagem de “cenas fulgor” que dependem da sua energia semântica e desprezam a narrativa, como nos textos de Maria Gabriela Llansol; ou a da expansiva narrativização dessas cenas para lhes oferecer um contexto compreensivo ou explicativo como desde Proust – é por meio da narrativa, das suas compreensões e explicações, que uma história de vida deixa de ser uma colecção de traumas medusantes e passa a fluir em homeostase com o nosso *habitus*, tornando entendíveis as nossas paisagens interiores. Lynch segue, em *Inland Empire*, o primeiro guião, criando interfaces entre impossíveis e adoptando a indistinção de Watzlawick entre as três ordens de realidade com que lidamos no *Lebenswelt*.

As reactivações traumáticas manifestam-se por imagens mentais a que regressamos compulsivamente. Mas sempre as *figurámos*, sempre lhes demos forma, sempre as tornámos ícones ou ídolos. Parte da pintura e da cinematográfica contemporânea procuram criar imagens que figurem estes fenómenos – o retorno de um “mesmo” particular, a associação em casulo de várias “cenas fulgor”, a composição de significantes heterogéneos que remetam para o mesmo significado. Muita arte e literatura contemporâneas mostram um perfil obsessivo: autores e artistas trabalham formas de reiteração, parecendo procurar sempre o mesmo dia ou a mesma noite, o mesmo tema, o mesmo tom (veja-se Tarkovski).

If I Forget Thee, Jerusalem (The Wild Palms)

MUITOS EXERCÍCIOS de mistura de textos, com diferentes formas, precederam o que atrás designei, heurísticamente, por método Calvino. Um deles foi o de William Faulkner na publicação (pela *Random House* de N. Y.,

1939) de *The Wild Palms* (ou *If I Forget Thee, Jerusalem*, título que ele preferia mas foi preterido pela editora), como recordou Jorge de Sena, seu tradutor, no prefácio (de Novembro de 1960) à edição portuguesa (*Palmeiras Bravas*, Portugália, s.d.: 1961?):

“Em 1939, Faulkner publicou, com o título *The Wild Palms*, duas obras que hoje andam separadas: *The Wild Palms* e *The Old Man*, alternadamente sucedendo-se no volume os capítulos de um e de outro dos dois romances breves. Interrogado acerca da razão por que assim fizera, Faulkner, cuja indiferença olímpica por tal género de perguntas é notória, respondeu que qualquer deles era demasiado curto para publicação separada... Noutra ocasião, porém, confessou que as duas obras exemplificavam ‘dois diferentes tipos de amor’.”

Dois livros alternando-se de capítulo em capítulo num só – a experiência inovava, em 1939. E no mesmo prefácio (de novo recuperado pela *Dom Quixote*, que publicou, em 1993, as duas novelas da edição da *Random House*), escrevia Sena, enebriado pela obra e o estilo de Faulkner, depois de considerar *The Wild Palms* “um dos mais belos e audaciosos romances de amor que jamais se escreveram”:

“Raras obras do nosso tempo são a tal ponto uma construção em que o heteróclito e o difuso se constituem elementos da própria precisão descritiva a atingir, e em que até as contradições nas atitudes do autor, ou inclusivamente a contradição entre incidentes romanescos, num mesmo romance ou de narrativa para narrativa, se imbricam no conjunto por forma a representarem partes essenciais de um todo. (...) Não pretendo afirmar que só a tradução permite penetrar na selva dardejante de pormenores significativos, fumegante de violência e de humor negro, toda em recorrências paralelísticas e cumulativas, borbulhante de riqueza semântica e sintáctica, que é o estilo de Faulkner, tão ingenuamente suposto por muitos um automatismo descontrolado e veemente, quanto por outros uma gongorização retórica e tonitruante, excessiva e desenfreada, de folhetins sangrentos e sombrios.”

The Wild Palms é uma tragédia moderna. Já o disse a propósito da resurgência de temas trágicos no séc. XX e repito-o agora, recordando os termos em que Sena (loc. cit.) situa a sua relevância na obra de Faulkner:

“*The Wild Palms*, com o seu ‘coro’ de palmeiras ao vento, é uma autêntica tragédia. *The Sound and the Fury*, *Sanctuary*, *Absalom, Absalom!*, são tragédias

apenas na medida em que as personagens exercem uma escassa margem de livre arbítrio dentro de uma sociedade condenada e estreita. Em *The Wild Palms*, o amor de Charlotte e Henry [Harry] é uma educação para a morte, a que ambos não só se submetem, mas que voluntariamente criam, quando amplificam o *coup de foudre* que os aproximou, à mulher bem casada e mãe de filhos, e ao rapaz que se mantivera virgem. (...) Wilbourne chega a reflectir que se guardara para ser ‘possuído’ (...)”.

J. L. Borges, sua mãe e o Faulkner censurado

DESVIOS E MUTILAÇÕES CENSÓRIAS, bem como abusos autorais de tradutores, dão por vezes inesperadas configurações aos originais a que são supostos ser fiéis; *traduttori, traditori*: traduções criativas e inventivamente distantes dos originais geram um efeito de glosa ou de rede de reescritas e seus desvios como o que observámos nos *remakes* da tragédia grega, na sobreposição de enredos nos romances populares e na lenta derrapagem de conteúdos dos contos para a infância, fruto de sucessivas versões. Um caso exemplar de tradutor-autor-desviante e desrespeitador de originais é o de Jorge Luis Borges, ou de sua mãe, ou de ambos, diante de Faulkner. Vejamos:

Em 1940, a *Sudamericana* de Buenos Aires editava *The Wild Palms* na tradução atribuída a Borges (*Las palmeras salvajes*) e feita a partir da versão, sujeita a “limpeza moral” (com supressões e omissões de texto, mudanças de pontuação e até de léxico), dos seus editores londrinos. Mas em Maio de 1939 escrevera Borges, recenseando a novela, na cosmopolita revista *El Hogar* (5):

“Nas obras capitais de Faulkner – *Luz de Agosto*, *O som e a fúria*, *Santuário* – as inovações técnicas parecem necessárias, inevitáveis. Em *The Wild Palms* são menos atractivas do que incómodas, menos justificáveis do que exasperantes” (2007: 527).

Mas se Borges não gostava de *The Wild Palms* nem das suas “inovações técnicas incómodas” e “exasperantes”, porque aceitou traduzir a novela e até avocar, na capa do livro, a tradução? O crítico Douglas Day (VQR, *The Virginia Quarterly Review*, Inverno, 1980) admitiu que os direitos da tradução tenham sido adquiridos pela sua amiga Victoria Ocampo para a editorial *Sur* e a seguir transferidos para a recém constituída *Sudamericana*,

sob condição de que fosse Borges o tradutor – e este terá aceitado a incumbência por dinheiro, não por amor ao texto de Faulkner: entre 1937 e 1946, os proventos de Borges vieram, em parte, de traduções encomendadas. E pode ser que a *Sudamericana* e Borges só tenham tido acesso à versão mutilada para satisfazer as normas do *imprimatur* britânico, e não ao original da *Random House*, embora se estranhe que tal tenha sucedido. Ou que, o que é talvez mais provável, a nova editora de Buenos Aires tenha preferido, por prudência, usar a versão já sujeita à citada “limpeza moral”.

Por estranho que pareça, porém, hoje não se sabe ao certo quem verteu *The Wild Palms* para espanhol. Ou foi Borges, que assumiu a tradução, ou ele a partilhou com a mãe, Leonor Acevedo de Borges, ou esta a fez toda,

Reversões das personagens

como Borges depois vagamente sugeriu. Infelizmente essa tradução não foi feita a partir do original de Faulkner, mas da versão censurada pela *Chatto & Windus*, que no mesmo ano de 1939 a publicou em Londres, limpando o texto de tudo o que pudesse beliscar a ainda vitoriana censura britânica. Desde então discutiu-se se a tradução, tida como sendo de Borges, era pelo menos fiel ao texto censurado ou se até deste se afastava, distanciando-se ainda mais do original. O episódio põe assim em jogo, desde a *editio princeps*, três versões da novela: a original, a versão censurada pelos britânicos e a tradução desta por Borges (ou pelos Borges), que talvez ignorassem que o texto que lhes foi entregue não era o do autor. Certo é que, reescrevendo a novela a partir da versão censurada e abusando de inusitadas liberdades face ao texto, Borges (sozinho ou com a mãe) modificou, distorceu e inventou por sua conta, até mesmo a concepção e a caracterização das personagens principais, tornando-as irreconhecíveis (Marian Labrum, 1998; Leah Leone, 2014). Eis algumas das suas mais clamorosas distorções:

O hesitante, passivo e frágil Harry Wilbourne de *The Wild Palms* de Faulkner insiste em que Charlotte Rittenmeyer “é *mais homem*, *mais gentleman*, *mais educada e melhor*” do que ele “alguma vez será”; pelo contrário, o Harry de *Las palmeras salvajes* de Borges (ou dos Borges), voluntarioso e determinado, comanda a acção, contrariando deliberadamente o original. Para conseguir refeminilizar a mulher e remasculinizar o homem segundo padrões de género, Borges pôs em Harry falas de Charlotte e *vice-versa*, revirando as representações heteronormativas que Faulkner subvertera e remoldando as duas personagens ao gosto masculino conservador. Além disso transformou narrativa em diálogos, acrescentou violência e acção: fez o que pôde para tornar *The Wild Palms* numa novela de suspense e aventura,

gênero que Borges apreciava mas que Faulkner nunca praticou. Os mais benévolos críticos do tradutor reconhecem a sua habitual “irreverência” face aos originais que verteu para espanhol (Waisman, 2005). Mas com *The Wild Palms* ele fez outra coisa: usou uma ficção alheia e censurada para criar outra, não como tradutor, mas como autor, adequando o texto-fonte aos seus gostos e preferências. Marian Labrum comparou o original de Faulkner e a tradução de Borges e apurou (loc. cit.: 91-92) que, nas primeiras 72 páginas desta, se registam, “pelo menos, 48 omissões, 42 equivalências lexicais incorrectas, 42 inconsistências também lexicais, 20 violações de tom, 20 erros de origem gramatical, 14 equivalentes idiomáticos inadequados, cinco erros de uso de elementos gráficos e outros tantos ortográficos ou de leitura incorrecta”. As omissões são muitas, constavam em grande parte da versão censurada e a autora dá delas vários exemplos concretos: a tradução ora “ignora uma palavra, uma série de palavras ou um vasto segmento do texto-fonte” (loc. cit.: 89). Se a mãe de Borges o ajudou na tradução, as principais distorções do original serão decerto dele: são coerentes com os seus gostos e doutrina literária e com anti-literalidade que reclamava para os tradutores – a da livre co-autoria.

As desviantes opções do Borges tradutor escoram-se, sem por isso se justificarem, num lento diferendo doutrinário: ao longo dos anos 30, ele, que inicialmente fora um admirador de Faulkner e de outros modernos, cansou-se da *forma* novela. Começava a esboçar o que viria a ser o gênero das *Ficciones*, feito de curtos contos e relatos, e separava-se de Ortega y Gasset, que desde *A desumanização da Arte* (1925) defendia o “realismo psicológico” como único futuro para a literatura ficcional. Em diversas ocasiões, Borges afirmou a sua preferência pela centralidade do *enredo* contra a das *personagens*, menorizando a literatura que vivia da densidade dos conflitos interiores dessas personagens: nunca o *stream of consciousness*, ou a digressão e o discorrer sobre estados de alma, ou as derivas e errâncias, o interessaram. Ele ia tornar-se num especialista da sinopticidade, da concisão e dos enredos breves e concentrados, virando costas às digressões que marcavam as obras de parte dos seus mais destacados contemporâneos. Numa conferência de 1952 sobre “problemas da linguagem”, chegou até a defender “uma maneira calma [e directa] de narrar”, que não era decerto a de Faulkner nem fora a de Joyce, Céline, Proust ou Flaubert. O experimentalismo “psicológico” do romance moderno desgostava-o, bem como o “excessivo realismo” anglo-americano. *The Wild Palms* terá assim sido, para o Borges de 1939, mais um exemplo dessa literatura

*O adeus
à novela*

baseada na tumultuosidade interior das personagens, que ele, entretanto, rejeitara. A sua crítica aos modernos ficou expressa no prólogo que escreveu para *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, também em 1940:

“A novela (...) ‘psicológica’ tende a ser informe. Russos e seus discípulos mostraram até ao tédio que nada é impossível: criaram suicidas por felicidade, assassinos por benevolência, pessoas que se adoram até ao ponto de se separarem para sempre, delatores por fervor ou por humildade... Essa plena liberdade equivale à plena desordem. Mas a novela ‘psicológica’ quer também ser ‘realista’: prefere que esqueçamos que é um artifício verbal e dá à mais vã precisão (ou à mais lânguida vagueza) um valor de verosímil. Há páginas e capítulos de Proust inaceitáveis como invenções, mas a que, sem o saber, nos resignamos como ao insípido e ocioso dia-a-dia. A novela de aventuras, pelo contrário, não quer ser uma transcrição da realidade: é um objecto artificial que não suporta componentes injustificadas. O temor de cair na mera variedade sucessiva do *Asno de Ouro* [as *Metamorfozes* de Apuleio], das sete viagens de *Sindbad* ou do *Quijote*, impõe-lhe um argumento rigoroso.”

Curioso é que tenha sido o próprio Borges a suscitar as dúvidas sobre a autoria da tradução de *The Wild Palms*: em «Um ensaio autobiográfico» (1970, publicado no diário *La Opinión* em 1974), confirmou ter traduzido, entre 1937 e 1946, Faulkner e Virginia Woolf. E fez, sobre sua mãe e ainda em vida desta, uma revelação:

“Ela traduziu histórias de Hawthorne, um livro de Herbert Read [*El significado del arte*] e fez traduções de Melville, Virginia Woolf e Faulkner que me são atribuídas”.

Quais? Não disse. Mas noutras ocasiões sugeriu que a mãe, conhecida tradutora de *La mujer que buyó a caballo*, de D. H. Lawrence, *El mandarín*, de Eça de Queiroz, *En la Bahía*, de Katherine Mansfield e *La Comedia humana*, de William Saroyan, trabalhou com ele na tradução de *The Wild Palms*, ou até que a maior parte dessa tarefa (ou toda) terá sido dela. Sabe-se que entre mãe e filho sempre houve, desde a infância deste, uma relação simbiótica e depois uma estreita cumplicidade literária: foi ela que escreveu, por exemplo, o final de *La intrusa*, incluído em *El informe de Brodie* (1970). E, de facto, biógrafos da Señora de Borges atribuem-lhe a tradução de *Las palmeras salvajes*. A ser verdade, falta entender por que aceitou Leonor ser, a

esse ponto, *factotum* do filho. Protectora, ela acompanhou Borges, em quem a cegueira progredia, em todas as viagens deste até completar 87 anos, só então lhe pedindo que escolhesse mulher e se casasse, o que ele fez em 1967; mas esse casamento (com Elsa Astete), que ela instigara, durou pouco: cedo divorciado, o escritor voltou a viver com a mãe. Leonor de Borges morreu em 1975 com 99 anos. Só depois da sua morte apareceu María Kodama, primeiro como acompanhante do escritor cego, mais tarde como sua esposa (casaram em Abril de 1986; ele morreu dois meses depois) e herdeira universal. A atriz Gloria Leyland representou o papel da influente mãe em *A noiva de Borges* (1990), adaptação sueca de uma obra homônima de Omar Pérez Santiago.

Certo é que a *intelligentzia* latino-americana conheceu, pelas mãos de Borges (ou dos Borges), uma versão de *The Wild Palms* muito diferente da que Faulkner escrevera. Mas o *remake* espanhol tornou-se uma referência no mundo literário continental: Gabriel García Marquez, Guillermo Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti e José María Arguedas contam-se entre os autores que reconheceram a influência de *Las palmeras salvajes* na sua própria obra – e leram-na, tanto por a novela ser de Faulkner, como por o seu tradutor ser Borges, que conheciam como autor e crítico, e também das suas versões de Virginia Woolf, Melville, Michaux e Gide. O leitor hispânico da época pode ter apreciado a versão assinada por Borges; mas não ficou, através dela, a conhecer o texto de Faulkner. E críticos houve (p. ex. Monegal, 1978) que consideraram até *Las palmeras salvajes* “melhor” do que *The Wild Palms*, ou seja: leram os dois textos, não como um original e a sua tradução, mas como um original e uma sua transferência desviante, que pretendia “melhorar”, canibalizando-o e parasitando-o, o primeiro.

*Um efeito
continental*

Longe das liberdades da *Chatto & Windus* e de Borges, Jorge de Sena traduziu *bem*, isto é: tão literalmente quanto possível e em bom português, o original da *Random House*. Também para ele Faulkner era, aqui e ali, “exasperante” – disse-o no prefácio à sua tradução. Mas Sena rendera-se ao génio do americano: não quis rivalizar com ele nem ser melhor escritor.

Quanto à censura de que o original de Faulkner foi alvo: se a recepção inicial da novela foi controversa em 1939, ainda em 1948 (um ano antes de ter ganho o Nobel da literatura “pela sua poderosa e artisticamente única contribuição para o moderno romance americano”) um tribunal de Filadélfia a proibiu por “obscenidade” e perseguiu livreiros que a vendiam. E na Irlanda católica *The Wild Palms* andou interdita até 1954, só circulando sem restrições depois de 1967.

Sobre o que Faulkner, autor moderno, pensava da ficção literária e da sua serventia, leia-se, no seu discurso de aceitação do Nobel (*Nobel Lectures, Literature 1901-1967*, ed. Horst Frenz, Amesterdão, Elsevier, 1969) a seguinte passagem, que o torna num cultor das “antigas verdades universais” e num clássico humanista:

“A nossa tragédia é hoje um geral e universal temor físico, há tanto tempo suportado que até podemos tocar-lhe. Já não há problemas do espírito. Há apenas a questão: quando rebentará comigo? (...) O ou a jovem que hoje escreve esqueceu os problemas do coração humano em conflito consigo mesmo, que só por si fazem a boa literatura (...): o jovem escritor deve aprendê-los outra vez (...), não dando espaço (...) senão às antigas (...) verdades universais – amor e honra e piedade e orgulho e compaixão e sacrifício – sem as quais qualquer história se torna efêmera e irrelevante. Até isso acontecer, ele trabalha sob uma maldição: escreve, não sobre o amor, mas sobre a luxúria, sobre derrotas em que ninguém perde nada que conte, sobre vitórias sem esperança e, pior, sem piedade ou compaixão. As suas tribulações não perturbam a ossatura universal nem nela deixam marcas. (...) Até que reaprenda estas coisas, escreverá como mais um observador do fim do homem. Ora eu não aceito o fim do homem. É fácil dizer que ele é imortal porque vai subsistir; que, quando o último tilintar do destino tiver soado e se desvanecer (...), ainda haverá o som da sua frouxa e inexaurível voz, ainda falante. Não aceito isto. O homem não irá apenas perdurar: triunfará. É imortal (...) por ter alma ou espírito capaz de compaixão, sacrifício e resistência. O dever do poeta, do escritor, é escrever sobre estas coisas. É seu privilégio ajudar o homem a resistir (...), recordando a coragem, a honra, a esperança, o orgulho, a compaixão, a piedade e o sacrifício que têm sido a glória do seu passado. A voz do poeta precisa de ser, não o mero registro ou testemunho do homem, mas uma das suas escoras, o pilar que o ajuda a subsistir e a prevalecer.”

Outro desvio: a Lucrecia de Klossowski

ATRÁS OCUPEI-ME da repetição/reapropriação das tragédias gregas do séc. V a. C. por europeus em finais do séc. XVI e no séc. XVII. Ora, também foi característico de muita pintura académica, na mesma época, que grandes pintores retomassem temas consagrados por mestres anteriores, sem alterar a sua significação canónica. Isso aconteceu primeiro com episódios repescados na narrativa bíblica: desenhar ou pintar histórias sagradas foi um hábito medieval – as bíblias ilustradas que anteciparam as bandas desenhadas e fixaram sinopticamente os episódios legendados que referiam (mas eram

exemplares únicos, não destinados a um “público” – o que só sucedeu com a tipografia de Gutenberg no início da segunda metade do sé. XV). Depois, os temas bíblicos cederam lugar aos das narrativas da Grécia e da Roma clássicas: a partir do ultimo período do Renascimento, Florença e a Europa culta encontraram nelas uma alternativa ao empório do Vaticano, laicizando os seus temas e reiterando, como se fizera com a Bíblia, os seus sentidos canónicos: os cânones nasceram sempre da sua repetição. Estes novos grandes temas, profanos mas sempre edificantes, alimentaram a pintura italiana e europeia da segunda metade do séc. XVI e a do século seguinte, ávida das antigas grandezas imperiais e de fazer ecoar de novo, ampliando-as, as suas narrativas. À nova arca de memórias romanas, a pintura desse século XVI foi buscar, entre mil outras, a lenda da violação e morte de Lucrecia, glosada por numerosos mestres: Cranach o velho, Ticiano, Tintoretto, Botticelli, Rubens, Jacques Stella, Hendrick Goltzius (gravura em cobre), Beaufort, Giulio Romano, Luca Giordano, Gustave Moreau, ainda Louis David em 1789 com um desenho, fixaram em todos os tipos de suportes disponíveis o lendário episódio e/ou o suicídio da dama, que com ele fazia corpo.



A violação de Lucrecia numa das versões de Ticiano (c. 1570) e na de Rubens (c. 1610).

O *suicídio de Lucrecia* numa das versões de Lucas Cranach o velho, 1550. E por Luca Giordano, c. 1660.

O episódio vinha referido por numerosas fontes, desde Tito-Lívio (*Ab Urbe condita*, livro I, caps. 57-58) a Dionísio de Halicarnasso, Ovídio, Agostinho de Hipona (*De civitate Dei*, livro I), mais tarde Boccaccio (*De mulieribus claris*, 1374). Ei-lo: a bela Lucrecia foi a esposa de Tarquinius Collatinus, sobrinho do rei Tarquínio o Soberbo. Durante o cerco a Árdea, Sextus, filho do rei e amigos seus, fazem apostas sobre a conduta das esposas dos combatentes, sozinhas em Roma, e vão à capital para as espiar. **Vêm que muitas** damas se entregam a um faustoso festim. Mas a virtuosa Lucrecia, na sua casa de Collatia, perto da capital, fia lã a sós com as suas servas. Dias depois, ali hospedado pela jovem dama, o filho do rei tenta seduzi-la e ela rejeita-o. Ele congemma então um duplo crime, contra a anfitriã e contra as leis da hospitalidade: à noite introduz-se nos aposentos de Lucrecia, de adaga na mão, para a estuprar. Diz Tito Lívio que ela acaba por lhe ceder porque ele ameaça matá-la e atirar para o seu leito o corpo nu de um escravo degolado com quem ela teria cometido adultério – suprema infâmia. Na manhã seguinte Lucrecia chama o pai, o marido e seus amigos, revela o que se passou reclamando vingança contra Sextus e mata-se diante deles com um punhal que dissimulou nas vestes: **não é culpada mas não quer sobreviver à desonra**. As testemunhas do suicídio incitam a um levantamento popular contra a tirania da família real e tomam Roma. O rei regressa de urgência à cidade mas encontra fechadas as suas portas e é condenado ao exílio. A violação de Lucrecia pelo filho do rei e o seu suicídio terão provocado o fim da monarquia e a emergência da república, em 509 a. C.

Na relação entre narrativa e pintura, porém, como na relação entre narrativa e cinema, muitos episódios de referência viram-se por vezes reconcebidos, metamorfoseados no seu reverso ou desviados para imprevistas veredas. Em certo momento, algum autor usou aquele mesmo tema ou episódio para lhe mudar a natureza ou os seus sentidos, tornando-se temporariamente causa de escândalo. Nesse momento, a enfática reiteração do mesmo conteúdo é desviada e o sentido edificante do conto exemplar é discutido, reinterpretado ou pervertido como num novo conluio a seu respeito: revirada, a sua narrativa muda. Entre a narrativa original e o seu desvio esboça-se uma terra (hermenêutica) de ninguém.

Foi também o que fez Klossowski, em dois esquissos e numa aguarela, à lenda da violação e morte de Lucrecia. Vejamos como e porque o fez. Mas para o explicar tenho de apresentar o autor, vestindo, em três parágrafos, a máscara do enciclopedista ocasional:

1. Pierre Klossowski (1905-2001), romancista, desenhador, ensaísta, tradutor, foi um eclético intelectual parisiense filho de um pintor e historiador de arte polaco, Erich Klossowski, e de uma aluna francesa de Bonnard, Elisabeth Dorothea Spiro, dita Baladine Klossowska. Autor de uma escrita de rara elegância e erotômico impenitente, elaborou boa parte da sua ficção com base em duas personagens centrais, Octave (um *alter-ego* ou *doppelgänger* de si mesmo) e Roberte (*alter-ego* ou *doppelgänger* de sua mulher Denise Marie Roberte Morin-Sinclair). Como autor literário, deveu parte da sua boa recepção a Foucault e a Deleuze, que o estimaram e elogiaram sempre. Como desenhador e aquarelista, a sua obra foi longamente ensombrada pela do seu irmão mais novo, Balthasar, dito Balthus. Os Klossowski mudaram-se para Berlim no início da Primeira Guerra mas o casal separou-se, devido à relação que Baladine manteve com Rainer Maria Rilke. Mais tarde, de regresso a Paris e protegido por André Gide, Pierre, bilingue, traduziu para francês, com Jean-Pierre Jouve, os *Poemas da Loucura* de Hölderlin, depois a primeira versão de *A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada*, de Benjamin, a *Gaia Ciência* de Nietzsche, o *Tractatus logico-philosophicus* e as *Investigações filosóficas* de Wittgenstein, a *Eneida* de Virgílio, o *Nietzsche* de Heidegger, outros.

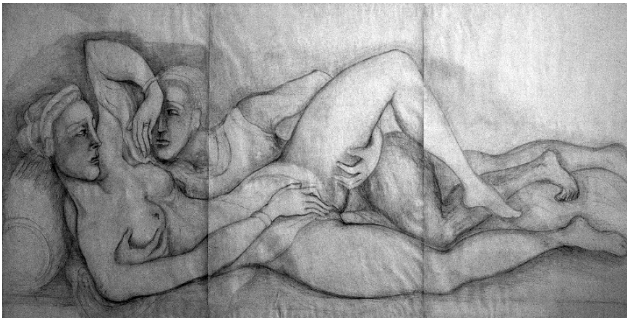
2. Rilke e Gide marcaram a infância e a adolescência de Pierre, vivida entre escritores e artistas. Georges Bataille, que conheceu em 1935 (ficaram amigos até à morte deste, em 1962) apresentou-o a André Breton e Maurice Heine, mais tarde a André Masson. Em 1947, Pierre casou-se com Denise, viúva de guerra, resistente anti-nazi e deportada no campo de Ravensbrück; e publicou o seu primeiro grande ensaio, *Sade mon prochain*. O segundo, de 1969, seria *Nietzsche et le cercle vicieux*. O terceiro, de 1970, *La monnaie vivante*, que Foucault qualificou como “o livro mais elevado da sua época”. Publicara ainda uma colectânea de artigos sobre Nietzsche, Gide, Bataille, Blanchot, outros: *Un si funeste désir* (1963).

3. Em 1965, a Gallimard editava *Les lois de l'hospitalité*, trilogia ficcional que incluía *La Révocation de l'Édit de Nantes*, *Roberte ce soir* e *Le Souffleur*, acrescentada de um *preâmbulo* e de um *posfácio*. “Há dez anos que vivo ou julgo viver sob o signo de Roberte”, escrevia o autor apresentando o livro. E esse signo era o das “leis da hospitalidade”: Octave, professor de filosofia escolástica, proporcionava a Roberte, austera parlamentar, ocasiões para se oferecer a terceiros como objecto de desejo – ocasiões que ela aproveitava, complacente ou instigando-as também. Nos muitos desenhos ilustrativos da obra, Roberte, sempre objecto de assédio sexual em que se compraz, é a protagonista; e o seu modelo é Denise, mulher do autor. Klossowski também se interessou por cinema: desempenhou um papel no *Au hasard Balthazar* de Bresson (1966), outro (ao lado de

Denise) no *Roberte* de Pierre Zucca (1978), inspirado na sua trilogia, e ajudou a criar *La vocation suspendue* (1978), adaptado de outro texto seu, e *L'Hypothèse du tableau volé* (1979), ambos de Raul Ruiz.

Ecce homo, na minha micro-versão enciclopédica. Vejamos agora o que ele fez da lenda da violação e morte de Lucrecia. No início de *La Révocation...* (1959), Klossowski inventa um pintor, Tonnerre, e descreve minuciosamente um dos seus quadros, *Lucrecia*, alusivo à violação da nobre romana por Sextus Tarquínio. O pintor imaginário afasta-se da representação canônica da violação e incorpora-lhe uma ambiguidade que a perverte. Eis como o autor descreve (ed. 1970: 29-31) o quadro do seu Tonnerre, “pintado no género vulgarmente ilustrativo e obediente aos estereótipos da imaginação popular”:

[Ele] “mostra-nos Lucrecia deitada no seu leito (...), a cabeça, de perfil, soerguida, uma perna apoiada, a outra erguendo a coxa de modo inquietante, talvez rejeitando o agressor mas abrindo-lhe caminho (...); já sobre ela, Tarquínio aproxima o seu rosto do da dama, abraçando-lhe o torso com um braço e já acariciando um seio enquanto ela, com um braço de cotovelo em riste e a mão aberta, tenta afastar os lábios do homem, estendendo a outra mão para o ventre com os dedos alongados, parecendo menos cobrir a sua vergonha do que esperar (...). Repare-se no rosto perturbado de Lucrecia, na mão que, a pretexto de travar a boca gulosa de Tarquínio lhe oferece flagrantemente a palma, na outra que, mais abaixo, em vez de impedir o acesso ao tesouro (...) alonga os dedos... Tonnerre quis exprimir a simultaneidade da repugnância moral e a irrupção do prazer na mesma alma, no mesmo corpo (...).



O esquisso de Klossowski / Tonnerre, descrito no início de *La Révocation de l'édit de Nantes*.

A descrição replica fielmente, num clássico exercício de *ekphrasis*, o licencioso esquisso de Klossowski (por vezes erradamente atribuído a Balthus). A obra do Tonnerre inventado é muito obviamente a sua. No esquisso, Tarquínio já largou a adaga, envolvido no enlace que precede a posse desejada: a ameaça de morte desvaneceu-se, substituída pelo engodo do instante. E as mãos de Lucrecia revelam a ambiguidade do seu transe, só aparentemente rejeitando o intruso. Pergunta Klossowski: “Vemo-la ceder por ter decidido pôr em seguida termo à vida, ou primeiro decidiu-se a ceder desde que desaparecesse depois? (...) [O suicídio é nesse caso] a punição dessa confusão, desse solecismo” (ed. 1970: 28-29). Lucrecia cede, mas não pode sobreviver à cedência. Pelo contrário, a Roberte/Denise de Klossovski sobrevive a todas as suas constantes cedências. Ele *inventou* o “solecismo” de Lucrecia para nele fundar a duplicidade e a natureza equívoca da sua Roberte: precisou de perverter um cânone para lhe oferecer um falso passado e uma falsa “tradição”. E, fazendo-o, perverteu o sentido do episódio com 2.500 anos, que ainda dera um poema a Shakespeare (1594), uma peça de teatro a André Obey (1931) e uma ópera a Benjamin Britten (1946); O “solecismo” de Roberte torna-se, em Klossovski, emblema do “eterno feminino” – precisamente o inverso do que a lenda de Lucrecia representava. Como uma vez disse Machado de Assis: “A ocasião não faz o ladrão, faz o roubo; o ladrão já nasce feito”.

Klossowski desenhou ainda um par de *Roberte(s) pousando para Lucrecia e Tarquínio* (tendo sempre Denise por modelo). E outros dos seus muitos desenhos onde Roberte é a figura central aludem claramente ao episódio de Lucrecia e Sextus, sempre desviando-o do seu lendário significado. Dir-se-á que o rapto, o roubo ou o desvio de episódios das narrativas clássicas para lhes perverter o sentido ou as re-semantizar foi tipicamente característico dos modernos – ou mais precisamente dos modernismos das primeiras décadas do século XX, perdurando depois. Mas essa operação põe em evidência uma contraditória relação com as narrativas do passado. Por um lado, significa que é “impossível” ignorá-las, e que a sua revisitação é para nós incontornável, sob pena de apagarmos segmentos imperdíveis da cultura herdada – a famosa *cultural heritage* de que não queremos abdicar. Por outro, porém, significa que já não é possível lidar com o seu antigo valor facial, que o sentido da sua antiga mensagem já não nos satisfaz e que, numa era determinada pela desconfiança, lhes oferecemos, num movimento de paralaxe, uma nova inteligibilidade, uma leitura em segundo grau, a perda da inocência linear de onde sempre parecem vir: suspeitamos do que contavam.

*Dupla
relação*

No romance, a inevitabilidade dessa “era da suspeita” foi exposta nos quatro artigos, escritos entre 1947 e 1956, que compõem o ensaio homónimo de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*. A sua reflexão inaugurou a “nouvelle critique” de Barthes e Blanchot e antecipou o *Pour un nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet, só publicado em 1963. No segundo artigo, que dava o título à antologia, escrito em 1950, a autora descrevia a crise do romance tradicional, desacreditado pela desconfiança de autores e leitores face à personagem canonizada em estereótipos que já não espelhavam “a realidade psicológica actual”. Neste sentido, a reescrita desviante da lenda de Lucrecia por Klossowski foi um exercício típico do programa de Sarraute. E se Klossowski alienou os conteúdos da lenda inventando-lhes uma nova representação icónica na pintura, o mesmo trilho foi inúmeramente percorrido pelo cinema moderno, desconstruindo os significados convencionais e herdados nos comportamentos “solecistas” que filmou, tornados ambíguos e polissémicos.

Mais que a pintura, as imagens em movimento do cinema foram o meio ideal para pôr em evidência o “solecismo” das Lucrecias, o seu *double bind* e a sua natureza ambígua. Personagens condicionadas por diferentes vínculos ou por fidelidades antagónicas não conseguiam desnovelar a complexidade emocional em que se descobriam labirintizadas. Já não eram heróis lineares clássicos, hesitavam em cada encruzilhada, faziam o contrário do que prometiam, eram o verso e o reverso da mesma medalha. Antígona e Creonte já não se confrontavam devido a imperativos claros e inconciliáveis: confrontavam-se dominados pelos labirintos dos seus conflitos interiores.

Resíduos narrativos em Julião Sarmiento

NAS ARTES PLÁSTICAS, observadas sobretudo a partir do fim dos anos 60 do séc. XX, há artistas igualmente “obsessivos” e reiterativos em matéria temática mas que, em diálogo permanente com a diversidade de tendências em sucessivos tempos, exploraram, para além da pintura e da escultura, as potencialidades da fotografia, do cinema e do vídeo, ora mostrando autonomamente o trabalho resultante dos seus experimentos, ora fazendo-os convergir em colagens e instalações *multimedia*. É o caso de Julião Sarmiento, nascido em 1948, cuja obra multi-suportes cobre as últimas cinco décadas (primeira participação em colectiva de 1968, na Sociedade Nacional de Belas-Artes). Originalmente desenhador, ele pinta, esculpe, fotografa e filma,

mantendo igualmente com a literatura e a escrita, através de todos os tipos de citações, uma muito forte relação cifrada. Sobre os seus “Trabalhos dos Anos 70” (exposição de 2002 no Museu do Chiado), escreveu João Pinharanda (Público: 7.11.2002) que eles incluíam “montagens fotográficas, encenações de textos, salas de vídeo, colagens de materiais heteróclitos (...), imagens próprias ou recicladas de outros *media*, citações literárias e textos originais, instalações sonoras”. E sobre a recepção desses dispositivos heteróclitos escreveu Bartolomeu Marí (2002: 43):

“A percepção da literatura, da fotografia, da pintura, etc., é diametralmente oposta à percepção do cinema, da música ou do teatro. Nestes últimos, o tempo da percepção vem contido, ditado pela própria obra e pelo dispositivo necessário à sua existência: entramos num local, sentamo-nos, as luzes apagam-se, a acção tem lugar, voltam a acender-se as luzes e abandonamos o local. Nos primeiros, é o espectador que escolhe a quantidade de tempo e a intensidade da atenção que dedicará a cada obra, é ele que marca a velocidade dos acontecimentos (...). Na obra de Sarmiento encontramos vaivéns constantes entre tipos de sensibilidade, por vezes opostos, por vezes simultâneos. Palavra e imagem coexistem em numerosas obras, o som está presente em instalações e o cultivo do meio cinematográfico aparece com frequência e constância na produção do artista até aos nossos dias.”

Pós-*pop*, pós-conceptual, pós-minimalista, neo-figurativo (as taxonomias pouco importam aqui; sobre a recepção crítica da sua obra leia-se Bruno Marques, 2010), Julião Sarmiento, cuja obra é muito marcada por representações do desejo sexual e pelo erotismo – figurações libertinas que se repetem até *Casanova*, série de 1997, e até hoje – e para quem autores como Bataille e Klossowski foram referências primevas, atravessou a década de 70 fotografando, articulando fotografia e textos com outros meios e testando os limites do super 8 e do vídeo antes de, nos anos 80, “regressar” à pintura (na *Documenta 7*, Kassel, 1982) (6). Cinema, literatura, pintura, arquitectura, cartografia, manuais (zoológicos, botânicos), são citados ao longo da sua obra, e há nela autores recorrentemente presentes; além de Bataille e Klossowski há Martin Amis, Céline, J. L. Borges, Wittgenstein, Carver, Novalis, Kleist, Byron, Poe, Virgínia Woolf, Herberto Helder, outros. Ao longo de décadas, Julião Sarmiento foi (e é) um grande *citador*: os seus trabalhos aludem constantemente a outros, em diálogo com exterioridades cúmplices e com afinidades electivas que ele transporta para títulos, legendas, palavras

ou frases inscritas em telas, ou textos que com elas compõem. Essa teia de citações é uma malaxagem quase artesanal, que se faz “mastigando o mundo visual como um atlas de imagens e textos” (Delfim Sardo, 2001). O mesmo fez Godard, outro grande *citador*, no seu cinema: a afirmação da obra faz-se invocando uma multidão de outros autores e obras, heterogêneos que com ela compõem, satisfazendo um imperativo de alusões empáticas e rejeitando o solipsismo, mesmo quando tais alusões parecem resultar de meras associações livres.

Para além da *imagerie* literária e fílmica geradora de citações, a obra plástica de Julião é subsidiária da narratividade: muitas vezes criou sequências de imagens proto-narrativas (vejam-se os seus *Quatre Mouvements de la Peur*, 1978/1995, nove fotografias que parecem decompôr, numa sucessão de fotogramas de uma sequência cinematográfica, um episódio, movimento ou “acção” inseparável de algo que “está a ser contado”), na esteira dos *picture artists*, mas sublinhando a natureza intervalar dessas imagens: elas mostram momentos imediatamente anteriores ou posteriores a algo de estável, o *fluens* mais que o *stans*. Encenam instantes fugidios, transições dependentes da relação com o seu *antes* e o seu *depois* e também com o dentro e o fora de campo. *Sugerem* narrativas, não as *ilustram* como as têmperas de Botticelli sobre Boccaccio ou como as imagens de Klossowski. Sobre o *narrativo* em Sarmiento escreveu Pinharanda (loc. cit.):

“Por narrativo, entenda-se algo que se pode encadear numa sequência de imagens visuais (fixas ou em movimento) e verbais (escritas ou lidas). Há um tempo de percepção próprio (e muitas obras – por exemplo *Déjà Vu*, 1979; *Rosebud*, 1979 – desenvolvem ainda essa dimensão como algo de autónomo): é o tempo da leitura dos textos, da visão do *loop*, da relação entre a leitura ou audição e a visão das imagens. Nalguns casos há dominantes analíticas, noutros narrativas. Em ambas as situações Sarmiento encarrega-se, obra a obra, de deslocar os estatutos dos discursos, de negar as chaves de ligação, de semear pistas multiplicadoras de sentidos – embora eles sejam sempre obsessivamente concentrados num mesmo tema ou clima (...). Estamos no domínio de um discurso que (de Joyce a Burroughs ou do *nouveau roman* a Llansol) rompe os códigos da narrativa linear”.

Em 2012, na montagem de *Noites Brancas*, a maior retrospectiva que Serralves lhe dedicou (160 obras), acompanhada de *tableaux vivants* inspirados em motivos e situações representados na sua obra, o artista recusava

de novo reduzir à pintura a transversalidade das suas práticas (Nuno Crespo, Público: 23.11.2012):

“Não sou pintor. Pintor era o Cézanne. Para mim a pintura é um *meio*. (...) Desde o início, os *media* com que trabalho não foram um *fim* em si mesmos. Sou um artista conceptual, ou seja, a matéria do meu trabalho serve-me de *meio* para veicular uma ideia”. [E sobre as telas de fundo branco, uma nova etapa do seu trabalho:] “Talvez estas telas sejam muito reconhecidas porque não é normal um artista trabalhar sobre tela e fazer pinturas que não são pinturas, mas desenhos. (...) Percebi que não era preciso aquilo tudo (cor, fotografias, muitos elementos pictóricos) e comecei a ser mais minimal. A partir daí preferi o preto e branco.”

Em fins de Março de 2011, Julião Sarmiento foi a Londres ao jantar de despedida de Vicente Todolí, que, vindo sete anos antes de Serralves, saía da direcção da Tate Modern. A jornalista Anabela Mota Ribeiro entrevistou os dois para o Público. Daí transcrevo as seguintes passagens, a segunda das quais tem directamente a ver com a ligação arte-cinema-literatura na obra do artista, e que começam com uma pergunta a Vicente Todolí (in <http://anabelamotaribeiro.pt/juliao-sarmiento-e-vicente-todoli-65913>) sobre a pobreza de alguns dos suportes:

AMR: “Quando conheceu a obra do Julião, ela coincidia com aquele que conhecia nas conversas [que tinham antes tido] sobre cinema? *Vicente*: “Conheci-a paralelamente. Ele estava a trabalhar com os cartões do bacalhau”. *Julião*: “Papel de embrulhar bacalhau.” *Vicente*: “As primeiras séries que vi eram muito fílmicas, eram sequências. Eu tinha um fascínio por este suporte, que era ao mesmo tempo pobre e rico. Pobre porque servia para embrulhar bacalhau. Rico porque tinha uma textura muito especial. Se calhar trabalhou com este material por acaso, ou por não ter dinheiro, ou foi premeditado”. *Julião*: “Objectivamente foi porque não tinha dinheiro para comprar outro material. Comprava maços de papel de embrulhar bacalhau, umas 200 folhas, que me saíam pelo preço de 10 folhas de papel fabriano. Por outro lado, comecei a trabalhar naquilo e a aperceber-me da riqueza do material.”

Adiante há uma passagem da conversa sobre a sala que Julião Sarmiento ia ter na Tate Modern em Abril desse ano, ao lado da de Joseph Beuys, com cinco obras de diferentes épocas. Diz ele, sobre essas cinco obras ainda escolhidas por Todolí:

Julião: “Está ali tudo o que é essencial. A primeira obra, *Untitled (Bataille)*, refere um texto do Bataille; e a última refere uma visão do Foucault sobre um texto do Bataille [Forget Me, 2005]. Parto do Bataille e acabo no Bataille! (...) Ando sempre à volta das mesmas coisas. Três obsessões fundamentais: arte, cinema e literatura”. *Vicente*: “E sexo! (...) Sexo não, desejo!” [riso]. *Julião*: “Num escalão piramidal, essa está lá em cima. O resto são sucedâneos”. *Vicente*: “Isto é seguramente o que o grosso da população pensa, mas não se atreve a dizer, e o artista tem a liberdade de o dizer. Tem imunidade”. *Julião*: “Imunidade ma non troppo. Tenho alguma. Essa história do *eros* e do *thanatos* é muito velha. Todos temos essa obsessão” (...). *Vicente*: “Sexo e morte: tudo está nisto.” *Julião*: “Independentemente disso, que é óbvio (...), tenho essas três vertentes (literatura, cinema e arte) que se juntam, se intercalam, se visitam. Há muitas imagens e ideias que voltam. São compelling.”

Mais tarde, em entrevista de 2013, Elsa Garcia perguntava-lhe como trabalhara ele as fotografias dos anos 70. E ele respondia (<http://umbigomagazine.com/um/2013-02-13/juliao-sarmiento-esse-obscur-objecto-de-desejo.html>):

“Nunca me apeteceu contar histórias, mas sim fragmentos, coisas que se passavam antes ou depois da história. Nessa altura estava muito interessado numa espécie de linguagem fotonovelística e não a queria realizar em cinema mas sim em imagens fixas, *stills*. Todas as fotografias eram (...) encenadas conforme o movimento que eu achava que as personagens deviam fazer.”

Imediatamente antes ele tinha esclarecido a sua relação prática com o “cinema dos cineastas”, porque a entrevistadora lhe perguntara se a paixão pelas imagens em movimento nunca o tinha feito desejar tirar um curso:

“Tirava o curso e passava-me logo a paixão. Gosto muito de ser autodidata e de saber as coisas de uma forma quase atávica. O meu interesse pelo cinema é um interesse de espectador. Nunca seria capaz de realizar um filme. Reparei nisso quando trabalhei com Atom Egoyan no filme *Close* [curta, 2001]. Eu trabalho sozinho, o Atom trabalha com 50 pessoas. São duas maneiras completamente diferentes de funcionar”.

De facto, Julião Sarmiento também filmou (a maioria desses filmes foi acidentalmente destruída num incêndio) mas não como um “cineasta”: lidou

com as imagens em movimento como mais um suporte de fixação *Os filmes* de figuras, gestos e durações, consciente de que o dispositivo cinematográfico propicia uma relação única com o tempo e também conhecedor da sua artificiosidade como *medium*. É um artista que experimenta com essas imagens em movimento como tinha experimentado com diferentes tipos de fotografia (por exemplo polaróides), mas não para “fazer cinema”. No entanto, o cinema, mesmo o feito com equipamentos rudimentares e “amadores” (super 8, vídeo, quase sempre sem som), é para ele o mesmo *dispositivo de captação* e o mesmo *dispositivo discursivo* que para um cineasta, dispositivo duplo que ele desvia da sua tendencial narratividade para testar experimentalmente os seus limites expressivos, em diálogo com a vídeo-arte e as vídeo-instalações. Não fez filmes “de cineasta”, mas nunca deixou de ser um cinéfilo medusado pelo cinema. Essa cinefilia de Julião Sarmiento, que tantos fantasmas e memórias visuais instila na sua obra de artista plástico, está bem patente, por exemplo, no curto prefácio que escreveu para *Cinemateca*, de Pedro Mexia (2013, sobre 48 filmes feitos entre 1944 e 2012), cativado pelo modo como o autor metamorfoseou *plots* complexos em *short stories* pessoais:

“A escolha destes filmes (...) carrega em si a culpa do amor por um certo tipo de cinema, pelas pequenas histórias domésticas, pelo melodrama insinuado, por um certo cinema de culto. (...) Mais do que um livro sobre cinema é um livro sobre alguns filmes e sobre sensações que poderemos ter ao ver esses mesmos filmes depois de o lermos. Porque é um livro que mostra, que aponta, que relembra, que determina aquilo que se vê. (...) Somos levados, diria quase forçados, a rever ou a reler a história que o autor nos quer contar. Não a história do filme, mas a história que o autor ‘leu’ no filme. No fundo, muito mais do que um livro sobre o cinema, este é um livro de pequenos contos, de *short stories* que nunca começam nem nunca acabam. Que vivem eternamente no limbo moral que se situa entre a verdade e a mentira, entre a virtude e o pecado, entre a qualidade e a falta dela.”

Nele como noutros artistas contemporâneos, resíduos narrativos invocam precursores sombrios e referentes inspiradores, apesar do apagamento e da rasura dos temas edificantes, heróicos e epopeicos das antigas sagas arquetipais e das antigas “grandes narrativas”, que desde a *pop-art* foram erradicados e rasurados das artes plásticas ocidentais e radicalmente substituídos pelo quotidiano corrente e anódino, em rompimento, também, com

a pintura mimética e de-grandiosa-beleza que era inseparável de tais narrativas e as ilustrava. De facto, as artes plásticas contemporâneas raramente tiveram por temas as histórias de Medeia ou das bacantes, de Electra ou de Hamlet, de Antígona ou de Fedra: quando se referem a elas tornam-as reminiscências a que já só aludem metaforicamente.

Vimo-lo a propósito dos heróis, anti-heróis e heróis relutantes da literatura moderna e contemporânea: o estrangeiro de Camus, o K. de Kafka, o homem sem qualidades de Musil, as personagens de Raymond Carver, são solitários saturninos ou ébrios dionisíacos que vão a curas nos alcoólicos anónimos. Libertinos herdeiros das criaturas de Sade mas cujos avós perderam ao jogo os seus castelos, passaram a andar perdidos na nova “multidão solitária” de Riesman, a vaguear na agitada Berlim de Döblin, a pernoitar no Savoy de Roth ou em albergues espanhóis, substituindo os míticos aristocratas, os semi-deuses greco-romanos e seus sucedâneos renascentistas e românticos: são criaturas banais e quase anónimas. Adeus protagonistas clássicos? Adeus, pelo menos, à centralidade de todas as “grandes personagens” que ainda deram alma ao renascimento e ao barroco.

Uma última nota, esta de natureza meramente pessoal: em 2017, nas vésperas de assinar com a Câmara de Lisboa o protocolo de instalação da sua colecção particular nnum pavilhão da Avenida da Índia – colecção que integra obras de Álvaro Lapa, Eduardo Batarda, Jorge Molder, Rui Chafes, Rui Sanches, Fernando Calhau, Cabrita Reis, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Cindy Sherman, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Pierre Bonnard, Miguel Barceló, Cristina Iglesias, Marina Abramovic, Adriana Varejão, outros – disse Julião Sarmiento:

“Não sou um coleccionador. Sou um artista que junta coisas. Comecei no liceu, com um desenho que troquei com o João Maria Mendes, o meu maior amigo naquele tempo, e que desenhava muito bem” (*in* jornal Expresso *on line*, 29.05.2017, «Julião Sarmiento cede a sua colecção de arte a Lisboa»).

Sim, lembro-me desse episódio liceal. E estou grato ao acaso que me pôs na origem da colecção de Julião.



Os temas de Julião Sarmento regressam em *leit-motifs* recorrentes, numa grande variedade de meios e suportes, importados da colagem, da banda desenhada, da literatura, de filmes e de *mixed media*.

Outras repetições canónicas

DUAS BREVES REFERÊNCIAS a outras figuras de repetição do mesmo, a primeira sobre o uso de *key visuals*, a segunda vinda do universo da banda desenhada. Escrevem Hediger e Hoof (2016: 209) sobre o caso extremo dos filmes institucionais, feitos para grandes corporações empresariais e hiper-codificados por estereótipos, *clichés* e *déjà vus* tidos por eficazes em termos comunicacionais e de mercado:

“Sejam sobre a *BASF*, a *DuPont Chemicals*, a *Tata India*, a *Deutsche Bahn* ou a *Maersk*, os filmes sobre corporações empresariais usam os mesmos *key visuals*, (...) a mesma música, a mesma narração em *voice-over*, os mesmos tropos retóricos. Quase sem exceção, falam de desafios, de responsabilidade, do futuro, de sustentabilidade e dos nossos filhos; têm música inspirada na de Philip Glass e mostram grandes centros urbanos com arquitectura de aço e vidro, praças e ruas saturadas de gente que caminha em todas as direcções, crianças que brincam ou cientistas felizes entre a equipa do seu laboratório. Único elemento que varia (...): o logotipo da corporação”.

Esta rígida padronização é apenas um exemplo do *audiovisual anónimo*, estritamente comercial e obediente a um código de convenções tornado temporariamente canónico por agências de comunicação ou de publicidade e *marketing*. *Key visual (visual-chave)* é o *design* usado por estas agências como guião para uma campanha, impondo ao objecto fílmico uma identidade e um *mood*. Veja-se a publicidade automóvel: os novos modelos das grandes marcas saem de *parkings* e viadutos futuristas, atravessam montanhas edénicas (de preferência com mar em fundo), estacionam em centros urbanos barrocos ou *belle-époque*, ou, em alternativa, diante de grandes *mansion houses*. São casos de repetição saturada de sentidos supostamente modernos, que não ousam dar um passo fora do seu catecismo maneirista. Aqui ninguém inova em matéria de conteúdos audiovisuais da mensagem, a não ser que o filme inove em matéria de efeitos especiais gerados em computador. E a aposta na repetição institui uma seguradora: nenhum cliente discutirá a eficácia da comunicação garantida pela experiência acumulada. O atingimento do público-alvo do filme garante a esse cliente um índice médio de satisfação com o produto que pagou, até que conselheiros e amigos dêem mostras de que se caiu no *kitsch* ou no *camp*. No cinema de ficção, também o *studio system* aproximou os seus géneros desta quase anonimia autoral, feita de *generalidades* e de *déjà vu* que o consumo torna “universais” – pense-se, entre outros exemplos, na invariância narrativa e formal da série *James Bond*. Mas, como disse Antoine Compagnon (1998: 207):

“As generalidades, como a língua e os géneros, devem ser concebidas como agregados momentâneos, *standards* que nascem de transacções, e não como normas ou padrões que lhes pré-existiriam (...). Aquilo a que chamamos invariante, norma, código, talvez um universal, nunca é senão uma *stasis* provisória e revisível.”

Segundo exemplo de regressos do mesmo: amantes de banda desenhada terão acompanhado, a meio dos anos 90, o relançamento revivalista, pela editora *Dargaud*, da série de álbuns de Edgar P. Jacobs (1904-1987) com as aventuras de Blake & Mortimer, escritas e desenhadas por autores contratados para “ressuscitar” as histórias e universos do seu criador. Sobre a montagem dessa operação ler-se-á *Blake et Mortimer [histoire d'un retour]*, de Jean-Luc Cambier e Éric Verhoest, Paris, Dargaud, 1996. Jean Van Hamme (argumentista) e Ted Benoit (desenhador) explicam, ali, como fizeram para recriar o mundo de Jacobs e para produzir um primeiro álbum (*L'affaire Francis Blake*, mesmo ano) que relançasse as aventuras dos protagonistas, oferecendo-lhes uma “segunda vida”. Van Hamme (que também trabalhou para cinema e televisão: adaptou, por exemplo, a *Diva* de Daniel Odier para o filme de Jean-Jacques Beineix, 1981) e Ted Benoit (que estudou cinema e se manteve cinéfilo) explicam que referências cinematográficas usaram no seu trabalho, que *répérages* fizeram e a que arquivos e fontes fotográficas recorreram.

*Os mundos
de Jacobs*

Perante uma obra cuja publicação se iniciara em 1946 e que agora, 50 anos depois, devia recomeçar, Van Hamme e Benoit sabiam que a mera reedição dos álbuns de Jacobs vendia 17.000 exemplares/ano e que cada exemplar era lido em média por três pessoas; ou seja, a reedição dos Blake & Mortimer existentes criava, para a antiga série, 50.000 novos leitores/ano. Para além do desafio que a Dargaud lhes fazia do ponto de vista criativo, a dimensão comercial do empreendimento era, assim, considerável. A editora convidou mais tarde uma segunda equipa (Yves Sente, argumentista, e André Juillard, desenhador) a trabalhar em paralelo em novos álbuns, para assegurar a regularidade da publicação. E, pontualmente, outros argumentistas e desenhadores colaboraram, com maior ou menor êxito, na criação da nova série. Obsessões e cenários característicos dos “mundos de Jacobs”: civilizações escondidas sob o oceano (*O enigma da Atlântida*), explorações de fundos marinhos por escafandristas (*O segredo do Espadão*), grutas com rios subterrâneos vindos da mitologia grega (outra vez a *Atlântida e O segredo do Espadão*), labirintos inexplorados das pirâmides egípcias (*O mistério da Grande Pirâmide*), laboratórios e/ou instalações militares secretas dissimuladas no subsolo (*S.O.S Meteoros*) ou em cavernas (*O segredo do Espadão*), caves tecnológicas sob mansões particulares (*A Marca Amarela* e *As três fórmulas do prof. Sato*), os esgotos de Londres (*A Marca Amarela*), um labirinto de catacumbas em Paris e um *bunker* da resistência francesa (*O caso do colar*). Outros traços do universo dos Blake & Mortimer

de Jacobs, relativos aos seus personagens: os dois *bachelors*, que partilham a mesma casa londrina e jantam juntos, regularmente, no *Centaur Club* de Piccadilly, são um físico nuclear cujo *hobbies* são a arqueologia e as línguas da antiguidade, e um capitão dos serviços secretos militares britânicos, habituado a aceitar missões “inexistentes”. O primeiro é um prodígio de capacidade científica, o segundo um operacional de acções especiais. São dois *gentlemen* conservadores e *action men* que não resistem ao desafio da aventura e que, no rescaldo da Segunda Guerra, se tornam em paladinos do “Ocidente” e do “Mundo Livre”. Foi esse patético “espírito de 1946” que a *Dargaud* quis recuperar, meio século depois.

Em matéria de repetições canónicas pense-se igualmente no relançamento cinemático, pela Marvel, de super-heróis dos *comics* da primeira metade do século XX. São retomas centradas no recurso a efeitos especiais e a imagens fabricadas em computador, sobrecarregadas de cenas de acção feitas no regime que David Bordwell (2006) designou por *intensified continuity* e vivendo de montagens cada vez mais rápidas, destinadas a públicos adolescentes que as consomem nas novas plataformas digitais de distribuição-exibição. E estas ressurreições de *action movies* e seus super-heróis suscitam, a par da voga dos carnavais temáticos das *Comic Con* (*Comic Books Conventions*) internacionais, a atenção de uma nova tribo académica: multiplicam-se, sobre elas, dissertações de doutoramento apologéticas, que dão testemunho do medusamento hipnótico que em tempos foi o dos estruturalistas francófonos pela série dos James Bond.

O espectáculo do dispositivo nos *blockbusters* pós-clássicos

NOS *BLOCKBUSTERS* PÓS-CLÁSSICOS e pós-*New Hollywood*, géneros inicialmente menores (ficção científica, *thrillers* de terror, filmes de catástrofe e a mistura dos três) ganharam o primeiro plano, substituindo os antigos *westerns*, os grandes épicos de época e os filmes de guerra (com excepções como o *Troy* ou a *Schindler List*, e o caso à parte de *Apocalypse Now*). Mas significa isto que o *design* genérico das narrativas tenha mudado em favor de um regresso ao “cinema espectáculo” ou “de atracções”? Já para Méliès, como comentou Tom Gunning (1990 e 2003), o guião, a fábula ou a narrativa só tinham importância para interligar truques e efeitos visuais. E, como defende Vivian Sobchak (2006: 339), “as histórias das longas-metragens hoje mais populares tornaram-se meros pretextos ou alibis para sequências de

mostrações cinéticas autónomas e espectaculares de todos os tipos, desde que sejam emocionantes e produzidas por efeitos especiais do dispositivo” – como mostraram as tão ilusivas imagens de computador em *Terminator 2*, no *Jurassic Park*, no *Titanic*, no *The Matrix* e no *Armageddon*, depois nos super-heróis da Marvel. Os *blockbusters* contemporâneos teriam, deste modo, reabilitado o primitivo “cinema de atracções”, apostando como sempre na técnica ilusiva que propõe o mundo mais peripatético como dotado de verosimilhança – um mundo eventualmente tão implausível como o do feiticeiro de Oz, mas naturalizado e tornado realista como nos clássicos tempos do *studio system* e da *willing suspension of disbelief*. Esta tendência conhece hoje um novo fôlego com os filmes feitos para as “salas hápticas” da 4DX, onde poltronas móveis, paredes e tectos ampliam efeitos especiais sincronizados com a acção. Isto não significa, porém, que, mesmo na época do *movie-making-by-committee*, quando se passaram a decidir os grandes investimentos em assembleia de accionistas, a mecânica clássica das narrativas e do *plot* tenha abandonado os seus hiper-testados padrões e objectivos.

A Hollywood pós-clássica reciclou e refundiu os seus géneros e intensificou os efeitos especiais ilusivos, mas continuou a seleccionar as suas histórias de modo a tirar o melhor partido das condições tecnológicas de pós-produção e de exibição, como já Zanuck defendia em 1953 a propósito das histórias que deviam ser, ou não, filmadas em *Cinemascope*. Para o *main stream*, a mudança mais substancial operou-se nas *performances* técnicas e nas imagens digitais, não na estrutura e no *design* das narrativas, o que se acentuará com as novas salas 4DX. Mas, à margem da resiliência dos padrões narrativos na Hollywood pós-clássica, os diferentes caminhos do cinema de arte e ensaio, ou de autor, ou independente, não são nas últimas três décadas especialmente diversos dos trilhados, num período mais vasto, pelas literaturas e pelas artes, apesar das dúvidas inicialmente suscitadas, a este respeito, pelo hoje clássico Eco dos anos 60.

Foreshadowing, Plant & Payoff, MacGuffin

PARA ALÉM DA ESTRUTURA EM ACTOS, Hollywood cultivou dispositivos narrativos destinados a densificar a coerência interna de cada *script* e a criar, no seu seio, mais ligações que acentuam a sucessividade causal. Entre eles contam-se o *foreshadowing* e o *plant & payoff* e a invenção de motivos ou

pretextos que por si sós despoletem histórias – o *MacGuffin*. Vejamos brevemente como funcionam:

Foreshadowing (o equivalente fílmico da *prolepse* literária) é *prelunciar* ou *antecipar*, por vezes através de uma simples deixa, algo que se tornará relevante mais tarde, no decurso da acção. É uma relação de encadeamento ou implicação (visual ou sonora) entre um primeiro e um segundo momento, que só ganha pleno significado nesse segundo momento – um implante de sentido com vista a um eco ampliado posterior. Um caso particular de *foreshadowing* é o *plant & payoff* (semear e colher), que introduz no filme um dado aparentemente anódino mas que será mais tarde dramaticamente necessário. Por exemplo, no início de *Aliens 3* (Cameron, 1986), a protagonista testa um esqueleto mecânico que a reveste e que é usado na base espacial para descarregar objectos pesados; mais tarde, ela usá-lo-á, como uma armadura, no combate final com a rainha alienígena. Em *Thelma & Louise*, (Ridley Scott, 1991), Louise leva relutantemente para o fim-de-semana que vão passar juntas a pistola de Thelma; essa pistola será usada a meio do primeiro acto, no *inciting incident* que muda a história: Louise matará com ela o homem que, no *parking* deserto de uma *boîte* de estrada, tentava violar a amiga. Tchekhov aconselhava a não mostrar em cena uma espingarda a não ser que ela viesse a ser disparada na peça; se não o fosse estaria ali a mais, geraria uma expectativa destinada a ser defraudada e prenderia inutilmente a atenção do espectador.

Em *Thelma & Louise*, o *plant & payoff* estabelece relações causais entre momentos narrativos dentro da história; mas, noutros casos, pode não satisfazer a tradicional causalidade, limitando-se a estabelecer uma mais vaga ligação entre momentos. Por vezes, o *foreshadowing* e o *plant & payoff* só surgem nas reescritas do *script*, quando, perto da versão final, se procura que o texto ganhe mais consistência, mais lógica interna e mais auto-referencialidade, acentuando a ligação entre diferentes cenas ou sequências. O *foreshadowing* pode estar contido numa frase, num objecto ou numa competência adquirida como em *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988): o garoto aprendeu com Alfredo como se projectam filmes, portanto sabe como substituí-lo quando este sofre um acidente; ou pode antecipar comportamentos futuros: em *Wall Street* (Oliver Stone, 1987), um jovem corretor da Bolsa discute ao telefone com um rico investidor; quando desliga diz a um amigo: ‘Sabes qual é o meu sonho? É vir a estar do outro lado deste telefone’. A frase prenuncia e explica o arco da personagem que a seguir acompanharemos.

Mas por vezes um objecto é apenas um *MacGuffin* (ou *McGuffin*: termo adoptado por Hitchcock), um mero pretexto que despoleta a história. Pode ser algo tão vago como os segredos de Estado em *North by Northwest* (1959), os projectos de um novo avião militar memorizados por um Mr. Memory em *The 39 Steps* (1935), uma chave perdida em *Dial M for Murder* (1954). *MacGuffins* são também as “cartas de trânsito” em *Casablanca*, (Michael Curtiz, 1942), documentos “mágicos” à guarda de Rick Blaine, que permitem voar para a Lisboa neutral e a que todos, incluindo Ilsa Lund e Victor Laszlo, querem deitar mão. Em *Avatar* (James Cameron, 2009), toda a acção é provocada pela busca de *unobtainium*, um mineral raro cuja utilidade desconhecemos (é caro e precioso – eis tudo o que a história sobre ele diz). Na trilogia *The Lord of the Rings* (Peter Jackson, 2001-2003), o *MacGuffin* é o anel. “O *MacGuffin* não é nada”, disse Hitchcock a Truffaut (1967). Ou, noutra formulação (mesmas entrevistas): “O *MacGuffin* é o dispositivo, o artifício, os papéis que os espiões procuram... A única coisa relevante é que, no filme, os planos, documentos, segredos têm de ser de importância vital para as personagens. Para mim, narrador, o que sejam não tem qualquer importância”. Michael Kurland (Gotham Writers, «What Is A McGuffin?», in <<https://www.writingclasses.com/toolbox/articles/what-is-a-mcguffin>>) atribui ao realizador a seguinte anedota: “Dois homens viajam de comboio na Escócia. Um deles pergunta: ‘O que há naquela caixa preta da bagageira?’ ‘Um *MacGuffin*,’ diz o outro. ‘Para que serve isso?’, insiste o primeiro. ‘Para caçar leões nas montanhas da Escócia’, explica o segundo. ‘Mas não há leões nas montanhas da Escócia’, estranha o primeiro. ‘Oh! Então não é um *MacGuffin*’, conclui o segundo.”

Muito cinema *moderno* desprezou *foreshadowings* e *payoffs*, considerando-os meros maneirismos e amarras narrativas que condicionam o modo de contar qualquer história. Os sete minutos finais de *L'eclisse* (Antonioni, 1962), último filme da trilogia sobre a “incomunicabilidade” (os dois outros são *L'avventura*, 1960, e *La notte*, 1961), são um bom exemplo de anti-*payoff*: finalmente envolvidos depois de uma aproximação superficial, Vittoria e Piero despedem-se apaixonados e garantem um ao outro que vão encontrar-se no dia seguinte e em todos os dias seguintes. Diz ela: “E esta noite?” Responde ele: “Sim, às oito horas, no sítio do costume”. Mas separam-se meditativos e, sem mais explicações, não os voltaremos a ver: a câmara demora-se em árvores e volta ao bairro (o E.U.R., da Exposição Universal Romana) onde passearam juntos pela primeira vez; voltamos a ver, sem eles, as rotinas e os transeuntes

*O final de
L'eclisse,
1962*

quotidianos desse bairro; chega a noite, mas eles estão ausentes. Na versão do guião editada em 1964 (Einaudi), escreveu Antonioni: “Não vemos Vittoria nem Piero: nenhum deles comparece ao encontro.” A sua relação diluiu-se no nada e todo o final se torna deceptivo e enigmático – obrigando o espectador a repensar o que motivou a aproximação-separação do casal e transformando o filme numa metáfora fria sobre a vacuidade do amor “moderno”. Final “monstruoso” e “fantástico”, escreveu-se então (Vogel, 1975): a história esquece-se de si, esvazia-se. Em fim de vida, porém, reavaliando a sua obra, o realizador distanciou-se desse final: “Quando vejo o *Deserto rosso* dou-me conta de que é um filme estranho e reconheço como fui louco; e o mesmo penso do final de *L’eclisse*.” (Mattanza, 2006: entrevista com Antonioni).

Mas este aparente desprezo por *foreshadowings* e *payoffs* pode ser mais aparente que real: de facto, os diálogos de *L’eclisse* antecipam as consequências das dúvidas e hesitações existenciais de Vittoria sobre o seu lugar no mundo e sobre as suas relações com os homens (o filme começa quando ela decide separar-se de Ricardo e acaba quando ela e Piero interrompem, sem motivo aparente, a sua recente relação). As três versões do guião do filme, em parte não-coincidentes, contêm cenas que prenunciam aquele final. Por exemplo, em casa de uma amiga, Vittoria diz que “há alturas em que um pedaço de tecido, linha e agulha, um livro ou um homem são a mesma coisa”. Ou, inquirida por Piero, que lhe pergunta se os imagina juntos no futuro, Vittoria responde honestamente: “Não sei”, o que o irrita: “Não sei! Não sei! É a única coisa que sabes dizer?” São momentos que, reconsiderados à luz do enigmático final vazio, antecipam a renúncia à continuidade do casal (8).

O “programa” clássico...

RECONSIDEREMOS DE NOVO os passados de onde vimos: o “realismo” do cinema clássico dependia de convenções, códigos e procedimentos, de normas de *mise en scène*, *découpage*, escalas de planos e montagem que “gramaticalizaram” a criação cinematográfica e lhe deram cada vez mais a natureza de uma infundável colecção de *déjà vus*, de um *habitus* ameno e previsível. Por oposição a esta “gramática”, o cinema moderno tornou-se indisciplinado e a-normativo, apresentando aos seus públicos cada vez mais exemplos de aparente ausência de códigos e convenções, mostrando

procedimentos técnicos e um pensamento autoral singulares, que obrigavam os espectadores a confrontarem-se com ele. Embora artificiosos e baseados em técnicas ilusivas, os procedimentos tornados canónicos pelo cinema clássico visavam impor, através da *invisibilidade da técnica* (na altura chamava-se-lhe *transparência*) e do escondimento do *apparatus* (o dispositivo usado nas filmagens), uma visão naturalista/realista do mundo, dos seus espaços, das relações inter-pessoais e suas figurações. Foi neste *modus faciendi* cinematográfico que J.-L. Baudry se apoiou para definir o cinema como máquina ideológica tirânica, que impõe ao seu espectador uma visão inteiramente artificial do que seja a realidade. Os procedimentos que garantiam a verosimilhança ao cinema clássico narrativo têm sido inumeramente inventariados. Eis uma passagem de Susan Hayward (2006: 84-85) sobre a abordagem de uma cena, o tipo de planos que a compunham e a montagem que lhe dava forma final:

“Neste cinema, o estilo está subordinado à narrativa: o plano, a luz, a cor, a *mise en scène*, a montagem, o som não devem chamar a atenção para si próprios. (...) Para que a montagem não chame a atenção para si própria, a continuidade é essencial. Para o conseguir [para conseguir o realismo ou o efeito de realidade], cada cena é filmada num só plano – geralmente um plano longo – chamado *master shot* ou *master scene*. Depois, partes da mesma cena são refilmadas, desta vez em planos médios e grandes planos, que serão montados na *master scene*, cortando-se todas as redundâncias. Para garantir a continuidade, *match cuts* [*raccords*] e *eyeline cuts* [plano de personagem que olha seguido de plano do objecto olhado] são rigorosamente respeitados (...). O campo-contra-campo usado nos diálogos estabelece um conjunto realista de trocas de olhares, oferecendo alternadamente os pontos de vista de cada personagem. (...) A cor serve a tonalidade emocional ou psicológica da sequência (...). A música apenas reforça sentidos (perigo, romance, etc.).”

*Subordinação
à narrativa*

Também Aumont, Bergala, Michel Marie e Vernet (1983; 2008: 52) evocam Bazin (in *Orson Welles*, 1972: 66-67) para descrever a ilusão de realidade gerada pela *transparência*, ou invisibilidade da técnica, garantida, no cinema clássico, pela montagem baseada em todo o tipo de *raccords* visuais e sonoros:

“O objectivo de qualquer filme é dar-nos a ilusão de assistirmos a acontecimentos reais que se desenrolam diante de nós como na realidade quotidiana. Mas essa

ilusão depende de um enorme artificiosismo: a realidade existe num espaço contínuo, enquanto no ecrã vemos uma sucessão de pequenos fragmentos, os *planos*, cuja escolha, ordenamento e duração constituem o que chamamos *découpage* do filme. Se, num esforço de atenção voluntária, tentamos perceber as rupturas impostas pela câmara no desenrolar contínuo do acontecimento representado e perceber porque somos naturalmente insensíveis a essas rupturas, entendemos que as toleramos porque são precisamente elas que criam em nós a impressão de uma realidade contínua e homogénea”.

Muitos autores produziram comentários demolidoramente irónicos sobre estes procedimentos. Leia-se, por exemplo, em Gérard Mordillat (2011):

“Em Hollywood cada plano faz compreender o seguinte e esclarece o que o antecedeu. (...) Não tenham medo, está tudo sob controlo: nós sabemos. Os que escrevem sabem, os que filmam sabem, os que financiam sabem. Na mais tempestuosa aventura, no mais horrível caso criminal, na mais atroz das guerras tudo é claro, controlado, explicado. A vida pode ser feita de incertezas, dúvidas e angústias, mas no ecrã não há sombras nem desfocagens”.

Estes procedimentos foram a escola da narratividade cinematográfica clássica. Mas a tendência para encher o cinema de *clichés* narrativos está longe de se limitar ao *studio system* e a Hollywood, é mais transversal e recorrente. Jacques Rancière (2012: 19) exprimiu-o, entre outros (cf., *supra*, Todorov), de modo eloquente:

“Quando se rogou aos artistas soviéticos que produzissem imagens positivas do homem novo e quando os cineastas alemães projectaram as suas luzes e sombras nas histórias formatadas pela indústria de Hollywood, a promessa inverteu-se. O cinema, que devia ser a nova arte anti-representativa, parecia fazer exactamente o contrário: restaurava os encadeamentos de acções, os esquemas psicológicos e os códigos expressivos que as outras artes se tinham esforçado por quebrar”.

Há alguns anos escrevi (Mendes, 2009) sobre o que distinguiu a narratividade cinematográfica “moderna” da “clássica”, não subscrevendo a ideia maioritária de que o cinema “moderno” e os que se lhe seguiram “recusaram” a narrativa, lhe voltaram costas ou se limitaram a “desconstruí-la”. Nesse texto afirmava que o cinema que hoje é produzido em condições profissionais

partilha uma “tradição [narrativa] do antigo” (fundada nas práticas neo-aristotélicas e shakespearianas) e uma “tradição [narrativa] do novo” (que remonta à *nouvelle vague* francesa e ao pós-neo-realismo italiano, embora invoque predecessores dos anos 20 do século passado). E acrescentava:

O cinema
“moderno”
não “recusou”
a narrativa

Foi da tensão entre ambas [as referidas tradições] que resultou a capacidade das narrativas cinematográficas para se metamorfosearem e surpreenderem, recusando a estagnação – um fenómeno que (...) conhecemos da história da literatura e das dramaturgias desde muito antes do cinema ter irrompido no mundo das artes.

Não vou, aqui, re-inventariar os principais traços característicos do cinema “clássico” a que o cinema “moderno” e os seus parceiros (incluindo os americanos da *New Hollywood*) fizeram frente. Sobre esta matéria remeto o leitor para o texto citado (Mendes, 2009: 73-77), onde esbocei um perfil genérico desse cinema. Mas vale a pena reiterar que esse classicismo, cujas pedras basilares eram o campo-contra-campo e a montagem assente em *raccords*, resultou dos procedimentos codificados de *mise en scène* e *découpage* estabilizados, na senda de Griffith, pelo *studio system* americano e, na Europa, pelo realismo poético francês. Os anos 30 e 40 foram, segundo Bazin (veja-se o que ficou dito em *Que coisa é o filme*) as décadas do “perfeito equilíbrio” e do quase unanimismo procedimental que estabilizou um conjunto de géneros e formatos e que, do ponto de vista da realização, obedecia ao *diktat* da invisibilidade da técnica. Outros autores referem um período hegemónico mais vasto, que se estende até finais da década de 50. No *studio system*, nenhum realizador ousaria um movimento de câmara que desse ao espectador consciência da existência desta. A realização não era autoral, devia estar integralmente ao serviço do *script* planejado e a este o produtor – o dono da obra – apunha, com frequência, a ordem “*shoot it as is written*”.

O *studio system* promoveu a linearidade das monomíticas “jornadas do herói” e dos itinerários dramáticos que reproduziam, na sua aparente diversidade, um *construct* predominante – o dos ritos de passagem, dos protagonismos sacrificiais e das histórias de redenção. O *design* genérico das histórias adoptou a forma “ordem/desordem/restauração da ordem” (*order/disorder/order-restored*) ou, mais sinteticamente, a forma “disrupção/resolução” (*disruption/resolution*), e essas histórias

Equilíbrio,
desequilíbrio,
reequilíbrio

deviam obedecer à lógica da acção orientada por objectivos (*goal oriented*), deviam mover-se por acção das suas personagens (*character's led plot*) em direcção a finais conclusivos e irreversíveis (*closure*). Isto significa obediência à sequência princípio-meio-fim, gerida pela causalidade e pela sucessividade, com durações e timings internos convencionados. É este o ordenamento que sobrevive no *monomito* de Campbell, no *archplot* de McKee e na jornada do herói de Vogler, ou nos três actos e respectivos *turning points* de Field. De Egri e Vale a Stempel e a Blum, as matrizes narrativas pouco divergem, apesar da diversidade das histórias.

Independentemente da maior ou menor complexidade pontual dessas histórias, que podiam acomodar um *plot* principal e *plots* secundários, estes eram rigorosamente hierarquizados e precisavam de diálogos iterativos e redundantes (repetições de frases-chave ou de palavras-chave) para que o sentido principal do narrado não escapasse ao espectador (concebido como um máximo denominador comum). Tal redundância era redobrada pelas funções da música, usada para reiterar emocionalmente, de modo tautológico, a narrativa com seus clímaxes, seus tempos intermédios e anti-clímaxes. O paradigma deste *design* é *Gone With the Wind* (Fleming, 1939), “a maior história de amor de todos os tempos”, filmada sobre o pano de fundo da Guerra da Secessão americana. A arte e a indústria cinematográfica, feitas para as “massas”, deviam satisfazer, filme a filme, objectivos comunicacionais claros e universais, porque o seu objectivo era “encher salas e não esvaziá-las”, como entre muitos outros recordou Christian Metz (1975) (11).

Em abono do rigor dir-se-á, no entanto, que esta caracterização sumária do cinema clássico se tornou numa caricatura em muita historiografia moderna do cinema. E constitui uma síntese muitas vezes apressada, que não dispensa a grelha mais apertada da análise de filmes e de autores – para já não falarmos da variedade de géneros, seus códigos e convenções, do *western* e do *film noir* ao melodrama, ao drama psico-social, à comédia e aos musicais. Só tal análise dá a ler a enorme dimensão do trabalho produzido, e permite que não percamos a ligação pessoal a obras que, feitas embora segundo um receituário “clássico”, se tornaram obras-primas do cinema – pense-se em *Stagecoach* (John Ford, 1939), *Caught* (Max Ophuls, 1949), *They live by night* (Nicholas Ray, 1948), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) ou *Touch of Evil* (Welles, 1958), entre mil outros. E seria, no mínimo, ingénuo ignorar a relevância de sucessivas gerações de cineastas estrangeiros no *studio system* de Hollywood. Ernst Lubitsch, F.W. Murnau, Fritz Lang, Von Stroheim, Elia Kazan, Hitchcock, Milos Forman, Roman

Polanski, Costa Gavras, Sergio Leone, Ken Russell, Alan Parker, Peter Weir, deixaram nele marcas autorais incontornáveis; esse fenómeno prolonga-se hoje com Paul Verhoven, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro ou Alejandro González Iñárritu, estes três últimos latino-americanos que negoceiam, como Jayro Bustamante, o *estadounisamiento* das suas tradições e *modus faciendi* nacionais.

... e o moderno

EM CONTRASTE COM AS NORMAS e procedimentos técnicos do cinema clássico, o carácter a-normativo e declaratório do cinema moderno significa em primeiro lugar que, “des-gramaticalizando” e despadronizando os seus filmes, cada autor interiorizou que o(s) seu(s) ponto(s) de vista sobre o mundo e as coisas eram apenas pontos de vista possíveis entre muitos outros. O ponto de vista autoral moderno foi predominantemente relativista e reflexivo (como nos casos de Bresson, Antonioni, Resnais, Bergman, Godard, Robbe-Grillet, Pasolini e tantos outros) e o discurso declatório incluía uma retórica argumentativa e justificativa que abriu caminho ao filme-ensaio. Mas esta retórica não era “linguística”, era indigenamente cinematográfica (e já o era no cinema clássico). Parte do cinema moderno continuou a usar o “monólogo interior” eisensteiniano como fio narrativo, mas a sua característica fundamental é que a sua discursividade dependeu muito mais do olhar subjectivo do autor (e da câmara) sobre o que filma, e do trabalho mais livre do som, do que da ideia de que o cinema é “uma linguagem” codificada e convencionada.

Uma maneira de sintetizar o que significou, na cultura europeia, a emergência do cinema moderno, pode ser a adoptada por András Bálint Kovács na abertura da sua introdução a *Screening Modernism – European Art Cinema, 1950-1980* (2007, xiii, § 1), apesar dos primeiros filmes do pós-neorealismo italiano e da *nouvelle vague* francesa datarem de meados e do final da década de 50. Mas a síntese de Kovács refere-se a um momento já de consagração, de “vitória” dos modernos nos campos de batalha da cultura europeia:

“Nos anos 60, o cinema afirmou uma nova posição no seio da cultura ocidental: os cineastas passaram a ver-se a si mesmos como os mais eminentes representantes dessa cultura. A arte moderna tornou-se no símbolo de um novo *zeitgeist* e

novas gerações estavam em luta aberta contra a cultura burguesa clássica. Reformas culturais e na educação em 1968 foram celebradas por uma geração cujos membros tinham crescido a reclamar a existência de uma tradição cinematográfica própria: vindos dos anos 30 ou 40, já no cinema sonoro [Godard e Chabrol nasceram em 1930, Truffaut em 1932, Rivette em 1928, mas Antonioni em 1912, Fellini e Rohmer em 1920, Resnais em 1922; n. J.M.M.] viam no cinema mudo a sua tradição cultural e artística identitária e desprezavam o entretenimento de massas”.

Se considerarmos, de modo aproximativo, que o “programa moderno” se esgotou, e não só no âmbito do cinema, em finais da década de 70, assumiremos que uma nova diversidade cinematográfica se foi afirmando e conquistando mercados (em primeiro lugar os das cinefilias) desde a década seguinte, a de 80. Muitas vezes a travessia multimoda desse vasto e complexo limiar tem sido descrita, no idiolecto voluntarioso da crítica das artes, em termos de emergência da pós-modernidade, ou da tardo-modernidade, ou de uma segunda modernidade – uma discussão semântica e ideológica que é relevante do ponto de vista das historiografias mas que não desenvolverei aqui. O cinema posterior à exaustão estilística e temática do período “moderno”, ou seja, o cinema que conhecemos das últimas três décadas e meia, fez frutificar muitas das sementes narrativas que aquele deixou plantadas, ou desenvolveu-se a partir da sua herança.

Importância de *L'Année dernière à Marienbad*

L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, de Alain Resnais – filmado em 1960 com base num “cine-romance” de Alain Robbe-Grillet, vagamente inspirado na novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940) mas sobretudo no seu próprio romance *La jalousie* (1957) – estreou em 1961 ganhando o Leão de Ouro em Veneza e o prémio Méliès (do sindicato francês dos críticos de cinema). Com o passar dos anos, tornou-se num dos exemplos paradigmáticos do cinema moderno europeu e exerceu uma poderosa influência sobre sucessivas gerações de cineastas.

É a seguinte a situação que, no filme, gera a história: num luxuoso hotel neobarroco, um homem (Giorgio Albertazzi) tenta convencer uma mulher (Delphine Seyrig) de que tiveram uma relação no ano anterior, num hotel como aquele, e que ela lhe pediu um ano para se separar do marido e ir viver

com ele; mas agora a mulher diz de nada se recordar, que ele está a confundir-la com outra, que nunca esteve no lugar onde ele diz que essa relação ocorreu. Mas “se não foi em Fredericksbad – insiste ele – foi em Karlstadt, em Marienbad ou em Baden-Salsa, ou aqui mesmo neste salão”, tanto faz. Ele esperou um ano como combinado e agora está ali para a levar consigo. Robbe-Grillet referiu-se depois ao *plot* como uma simples história de persuasão: “o homem oferece à mulher um passado, um futuro e a liberdade”.

O filme rompe deliberadamente com o *story telling* linear, com a verosimilhança e com a busca do efeito de realidade do cinema clássico. Não há nele *flashbacks* (equivalentes fílmicos das *analepses* literárias), mas sim diferentes momentos de um tempo não-linear. E as personagens não têm sequer nome: no texto de Robbe-Grillet, a mulher é apenas designada por A, o seu assediador por X e o (talvez) marido por M. Com frequência, a *voice over* de X descreve situações e lugares onde ele e A estiveram juntos mas que não correspondem com precisão ao que deles se vê no filme. A estátua de Carlos III e de sua mulher, junto da qual A e X conversaram “no ano passado” e onde “agora” voltam a encontrar-se, surge em diferentes locais do mesmo jardim. E à medida que o assédio de X se torna mais insistente, percebe-se que ambos, ele e A, são, cada um a seu modo, *unreliable narrators*: ele porque usa imprecisamente as suas memórias, ela porque desmente repetidamente o que parece cada vez mais indesmentível. O (talvez) marido de A (Sacha Pitoëff), jogador, está também no hotel: ele e a mulher ocupam quartos separados, ligados por uma saleta comum. M joga incansavelmente um jogo “a que ganha sempre mas a que pode perder” – e de facto joga-o várias vezes com X e vence-o sempre. A narrativa e a *mise en scène* são marcadas pela recorrência de cenas e situações a que se regressa continuamente em *loopings* parciais, criando um *puzzle* que se desenvolve em acronia embora referindo-se sempre, ora ao momento “actual”, ora ao “ano passado”. É um labirinto de memórias, falsas memórias e memórias refeitas, de pequenos desvios onde “verdadeiro” e “falso”, “real” e “imaginário”, “factos” e sua “interpretação”, se misturam e se confundem.

Em consonância com os *décors* neobarrocos, a atmosfera do hotel e o clima do convívio entre os seus hóspedes são deliberadamente falsos e artificiosos, filmados nos antípodas do realismo naturalista e produzindo um onirismo hipnótico, muito próximo do devaneio ou da *rêverie*. A imobilidade teatralizada dos actantes, muito estilizados, os fragmentos de conversas parcialmente incoerentes, a natureza formalista das suas acções e

desempenhos, acentuam esse afastamento para longe do “real” e a proximidade com narrativas deliradas: a palavra-chave que caracteriza o que ali é dito e feito é *ambiguidade*. Aconteceu? Poderá ter acontecido?

Ao mesmo tempo, a peça de teatro (*Rosmer*: alusão a *Rosmersholm* de Ibsen) a que os hóspedes assistem no hotel, e de que vemos cenas perto do início e do fim do filme, refere-se a uma situação comparável à de *A* e *X* e propõe, deste modo, a *mise en abîme* do assédio a que assistimos e do seu desenlace: “Ao bater da meia-noite serei sua”. A mesma *mise en abîme* é também vagamente proposta nas conversas de salão entre os hóspedes: parte delas alude a um “caso” ali ocorrido no ano passado entre certo homem e certa mulher (Frank e *A*?), “caso” que se tornou objecto de discreta ironia e ganhou uma *patine* anedótica. No final, a revelação do que se terá passado entre *X* e *A*, o ano passado, no quarto da mulher, é objecto de três versões distintas: numa delas, imaginária, o marido atraído matou, a tiro, a mulher; noutra, ela resistiu até ao fim mas foi violada pelo assediador; noutra ainda, recebeu-o de braços abertos. Nestas reconstituições alucinatórias do que se passou, o filme ganha uma expressão maneirista e de quase-comédia, próxima do expressionismo alemão. Diz a *voice over* de *X* sobre o falso final em que *M* matou *A*: “Não, eu preciso de si bem viva”. Mas não sabemos se alguma das duas outras versões correspondem ao que entre eles se terá passado, e a dúvida persistirá.

O desfecho do filme, porém, é resolutivo, mesmo *se* apenas oniricamente resolutivo: *A* mantém-se até ao fim indecisa entre *M* e *X*, talvez temendo, como a mulher da peça de teatro, “perder alguém tão próximo [o marido] que o julgamos parte de nós próprios”. Mas *M* sabe que ela partirá, visita-a no quarto e despede-se dela evocando o amor perdido entre eles. *A* insiste com *M* para que a ajude e a impeça de partir, mas ele diz-lhe que é demasiado tarde e que, quando no dia seguinte acordar, ela terá partido. Num último adiamento da decisão, *A* pede a *X* que espere a meia-noite para partirem. Mas até essa hora *M* nada faz para impedir tal partida: de futuro continuará a ganhar ao jogo, mas perdeu no amor. E à hora combinada *A* e *X* partem, juntos, do hotel. Como na peça de teatro: “Pronto. Agora sou sua”. *X* ganhou o único jogo que o interessava; *A* aceita acompanhá-lo e inicia com ele uma nova vida de destino incerto, no escuro da noite. Fim.

Resnais e Robbe-Grillet desentenderam-se fortemente por causa do filme: o escritor tentou impor um *script* recheado de detalhes sobre a música e muito obrigante quanto à *découpage*; mas nas filmagens o realizador assumiu o controlo da obra, separando-se das propostas do argumentista. E na

estreia do filme, a recepção crítica dividiu-se profundamente: “obra-prima” para uns, “exercício esteticista e vazio” para outros, filme “insano”, “*snob*” ou “de rara beleza”. Certo é que *L'année dernière* interpelou: ninguém na crítica lhe ficou indiferente. Uma curiosidade: a atriz Françoise Spira (uma das anónimas hóspedes do hotel) filmou parte das rodagens de *L'année dernière* com uma câmara de 8 mm, no palácio de Schleissheim, Baviera (um dos décors do filme: os outros são o Antiquarium de Munique, o pavilhão de caça de Amalienburg e o palácio de Nymphenburg, além do estúdio parisiense). Volker Schlöndorff, que foi, no filme, 2.º assistente de realização, montou essas imagens mudas (só descobertas em 2008: a atriz suicidou-se em 1965 e o que gravara ficou desaparecido durante mais de 40 anos) num documentário de 46 minutos para o qual também escreveu uma *voice over* de narrador (*Souvenirs d'une année à Marienbad*, 2010).

Traços da herança moderna

O EXISTENCIALISMO FRANCÊS produzira os seus principais textos em plena segunda guerra mundial ou não muito depois dela (Sartre: *O ser e o nada*, 1943; *O existencialismo é um humanismo*, 1946; *O que é a literatura*, 1948; *A morte na alma*, 1949. Camus: *O estrangeiro* e *O mito de Sísifo*, 1942; *A peste*, 1947; *O homem revoltado*, 1951; *A queda*, 1956); tais textos, filosóficos, romanescos ou dramaturgicos, instalaram um novo *theatrum philosophicum* e foram recebidos pelo meio literário e artístico como propulsores de personagens niilistas que punham em causa o sentido da vida, se entediavam e se tornavam incomunicáveis, doentes de acédia e melancolia e incapazes de viver apaixonadamente. O cinema moderno, que, ao cabo de uma dúzia anos de ressaca da segunda guerra, emergiu com a *nouvelle vague* e com os pós-neorealistas italianos, absorveu, a seu modo, essa leitura simplificada do existencialismo, transferindo para os ecrãs o mesmo tédio, a mesma acédia e melancolia, a incomunicabilidade e o absurdo. Ao mesmo tempo, na literatura, o *novo romance* esvaziava os enredos da antiga “acção” e enchia-se de micro-acontecimentos apenas subjectivamente significativos para quem os vivia; e o cinema moderno também o mimetizou, fugindo a modelos actanciais herdados e apostando na vida interior: as suas personagens tornaram-se tão opacas e enigmáticas para si mesmas como para os outros.

Tal programa ganhou hegemonia e subsistiu por vinte anos no cinema europeu; acabou vítima de exaustão temática e estilística. O seu ocaso

tornou-se claro na “crise dos públicos” do final dos anos 70. Mas, por muito ter inovado em matéria de conteúdos e formas, este cinema deixou uma herança com que ainda convivemos, apesar de, nos anos 80, muitos realizadores terem rompido com o quase-academismo que ele passara a representar, reatando com outros programas narrativos ficcionais.

Embora a título exploratório, recordarei aqui alguns dos traços que caracterizam essa vasta herança moderna, e que remontam, como vimos, a filmes realizados desde finais da década de 50 (os exemplos poderiam multiplicar-se e são dados a título apenas indicativo). A respeito da mudança de paradigma narrativo v. também Elsaesser (2009) e o já citado Kovács (2007):

Inventário de diferenças

- Questionamento ou abandono do conjunto de códigos de *mise-en-scène*, de *découpage* e de montagem herdados das práticas sedimentadas do *studio system* dos anos 30 e 40, num movimento de emancipação autónoma contra o academismo por elas representado, “navegando à vista” e inventando, em vez de seguir um guião de procedimentos heteronómicos e maioritariamente adoptados.
- Desobediência às funções narrativas convencionais da escala de planos e procura de enquadramentos e movimentos de câmara “incompreensíveis” à luz das práticas estabilizadas pelo cinema clássico, muitas vezes dando deliberadamente consciência, ao espectador, da presença e do trabalho da câmara – como em todo o “cinema do corpo” de Philippe Garrel, em *La maman et la putain* de Jean Eustache, 1973, ou no cinema de Resnais e Tarkovski.
- Forte tendência para o abandono da estrutura em actos correspondentes a funções narrativas invariantes, que migravam de narrativa em narrativa como um *construto* heteronómico de cada obra (cf. o “paradigma” de Syd Field, os quatro actos de Kristin Thompson ou o *archplot* de McKee, apesar da adaptabilidade destes modelos). Em consequência desta opção, desvalorização dos tradicionais pontos de viragem (*turning points* ou *plot points*) e dos momentos culminantes da narrativa (*climaxes*) e sua substituição por outros, menos teleologicamente orientados – como em quase todo o cinema de Jarmush ou de Lynch.
- Propensão para a subestimação da narrativa mimética clássica, a favor de mais presente enunciação discursiva autoral, ora recorrendo a uma *voice over* extra-diegética (narrador como o de *Jules et Jim* e *Les deux anglaises et le continent*, de Truffaut, 1962 e 1971), ou intra-diegético, expandindo

para o domínio enunciativo a tradição herdada do *film noir* dos anos 40-50 (onde o narrador era muitas vezes também uma personagem da história) como em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard, 1967 – mas expandindo-se mais tarde para a exposição declaratória do filme ensaístico como em *Histoire(s) du cinéma* do mesmo Godard, de 1998.

- Dissociação acentuada do *syhuzet* e da *fabula*, abandonando-se a ligação causal e “necessária” entre os sucessivos segmentos narrativos, e substituindo a causalidade por casualidade (pelo acaso) ou por associações livres de ideias e/ou imagens e sons. A dissociação de *syhuzet* e *fabula* torna, por vezes, impossível a reconstituição diegética do que foi narrado – como em *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, 1994, ou mais acentuadamente em *Lost Highway* de David Lynch, 1997, ou *Mulholland Drive*, do mesmo autor, 2001.
- Em articulação com a tendência anterior, abandono da sucessividade diegética tradicional a favor de de um espaço/tempo difuso, mais errático, mais complexo e mais nomádico, onde surgem indistintamente imagens do passado (que deixam de ter a *forma* de *flashbacks*), presente ou futuro (que deixam de ter a *forma* de *flashforwards*). O espaço/tempo torna-se mais vago, menos relevante a sua consistência “realista” – o exemplo pode ser, aqui, *Memento* de Christopher Nolan, 2000, ou o *Deux* de Werner Schroeter, 2002, ou ainda *O espelho* de Tarkovski.
- Maior ambiguidade semântica da narrativa, tornando mais difícil a convergência hermenêutica “à saída do cinema” ou, hoje, no fim do visionamento em *home cinema* – como em *L'année dernière...* ou *Memento*, ou nos exemplos citados de Lynch.
- Forte tendência para substituir a tradicional “jornada do herói” proppiana por um *continuum* ou por uma soma de acontecimentos não orientados para um final conclusivo, preferindo-lhe finais abertos ou deixados *in media res*, como em *The Station Agent* de Thomes McCarthy, 2003, *Half Nelson* de Ryan Fleck, 2006, ou *Paranoid Park*, de Gus van Sant, 2007. Esta tendência, e as restantes do seu grupo de pertença, exprimem a fadiga perante as *closures* do cinema “clássico” e deram origem a novas e diversas experiências de final em aberto, “inauguradas” pelo *still* de *Les quatre cents coups* de Truffaut, 1959.
- Forte tendência para substituir o tradicional protagonista por diversos actantes principais não hierarquizados – como em *Down by Law*, de Jim Jarmush, 1986 – por vezes assumindo a narrativa a forma de um *multiplot* – como em *Crash*, de Paul Haggis, 2004.

- Propensão para trabalhar em *mise en abyme* narrativa, injectando histórias dentro da história (a segunda espelha a primeira noutra espaço-tempo ou noutra contexto semanticamente articulado com a primeira) – como em *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Wojciech Has, 1964, *The French Lieutenant Woman*, de Karel Reisz, 1981, ou em *Inland Empire*, de Lynch, 2006.
- Desconstrução da tradicional exposição (*expositio*), que passa a ser suprimida, adiada, alongada ou mais fragmentada.
- Abandono da função tautológica da música nos filmes e procura de novas relações semânticas entre imagens e sons – como na maioria da cinematografia de Godard ou nos filmes do *Dogma 95*, onde, segundo o seu manifesto, seria “proibido” usar som não-diegético.
- Propensão para construir obras como dípticos, trípticos ou quadrípticos – como em *RoGoPag*, de Rossellini, Godard, Pasolini e Gregorietti, de 1963, e *Boccaccio '70* de Monicelli, Fellini, Visconti e De Sica – associando diversas narrativas no mesmo filme, ora agregando curtas-metragens cujo conjunto faz uma longa (caso dos exemplos citados) ora, posteriormente, por articulação dessas narrativas numa só – como em *After Hours* de Scorsese, 1985, *Short Cuts* de Robert Altman, 1993, *21 Grams* e *Babel*, de Alejandro González Iñárritu, respectivamente de 2003 e 2006.
- Abandono progressivo do carácter genológico das obras, que deixam de obedecer aos códigos de género e passam a ignorá-los ou a misturá-los, transpondo deliberadamente as fronteiras entre eles e passando a alegorias onde os géneros coabitam ou se fundem – tendência que atravessa décadas até se cristalizar em filmes como *Twin Peaks – Fire Walk With Me*, de David Lynch, 1992, onde se misturam terror, comédia, melodrama e *thriller* psicológico.
- Propensão para valorizar a fusão de cenas e sequências oníricas, anamnésicas e fantasiosas que se afastam da matriz “realista”, tornando-as formalmente indistintas, ao serviço de maior subjectividade autoral ou da narrativa e celebrando o onirismo cinematográfico – como desde *L'année dernière à Marienbad* e, de novo, em Tarkovski.
- Valorização dramática da *stasis*, ou de momentos onde (do ponto de vista clássico) nada de relevante se passa para a narrativa, como meio de interpretação de comportamentos de actantes apenas “visto de fora” – como desde *La notte*, de Antonioni, 1961, ou em *Last Days*, de Gus van Sant, 2005.
- Tendência para a valorização imagética do fora-de-campo / fora-da-acção, por exemplo por meio de longas panorâmicas, estabelecendo uma nova

relação visual entre os acontecimentos intra-diegéticos e o seu exterior, como no final de *Professione Reporter*, de Antonioni, 1975.

- Proliferação de experiências auto-reflexivas e de metacinema, sob muitas e variadas formas: o filme mostra parte dos dispositivos que permitem fazê-lo, em busca do distanciamento brechtiano; o realizador e/ou a sua equipa surgem no filme, sublinhando que este é uma ficção e assumindo o papel de seus fazedores/fabricantes – como desde *La nuit américaine*, de Truffaut, 1973; o filme é sobre a sua própria feitura, sendo o realizador representado por um actor – como no *Otto e Mezzo* de Fellini, 1963; o filme mostra a vivência espectral do cinema em sala – como no *Roma* do mesmo Fellini, 1972, ou a cabina de projecção e o seu feixe de luz como parte do dispositivo de exibição, ou material fílmico cortado pela censura – como no *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, 1988; o filme propõe a saída do ecrã das suas personagens ou a entrada nele dos seus espectadores – como em *The Purple Rose of Cairo*, de Woody Allen, 1985; o material mostrado inclui filmes-dentro-do-filme, segundo o modelo das caixas chinesas e das *matrioskas* russas, das narrativas encastradas de Xerazade ou de *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jean Potocki – como no filme homónimo deste romance, de Wojciech Has, 1965, ou em *O homem de mármore*, de Andrzej Wajda, 1977, ou em *Tren de sombras*, de José Luis Guérin, 1997, ou no acima referido *Inland Empire*; a obra obedece a uma lógica de filme ensaístico, exprimindo a problemática do realizador num fluxo narrativo conduzido pelo discurso autoral e/ou de um ou mais personagens – como fez Godard nos filmes militantes do grupo Dziga Vertov, e mais tarde em *Histoire(s) du cinéma*; os actores apresentam-se a si próprios antes ou depois de assumirem as suas personagens, muitas vezes falando directamente para a câmara e suprimindo o carácter estanque do universo intra-diegético – de novo como em *Deux ou trois choses...*; o filme assume-se como soma de fragmentos auto-referenciais e autónomos, por vezes iterativos, deixando a sua articulação a uma voz – como desde *India Song*, de Marguerite Duras, 1975.
- Em suma, forte propensão para transformar, em matéria de narrativas como em matéria de discursos enunciativos, impossíveis em compostíveis diegéticos explícitos ou implícitos – de novo como em *Inland Empire* – exercitando lógicas associativas relativamente simples e relacionando discontinuidades ou heterogeneidades, por cumplicidade, influência ou contágio/contaminação, que exprimem maior afinidade com as associações livres que a poética literária praticou e pratica. Estas práticas “livres”

obedecem sobretudo, por parte dos autores, a uma estratégia de disseminação intencional, que ao mesmo tempo exige mais trabalho hermenêutico ao espectador, assim alterando deliberadamente as relações no seio da tríade autor-cinefilia-recepção crítica. Muitas vezes a obra exige, para ser compreendida, um esforço suplementar da sua recepção mediática de nicho: entrevistas, comentários elevados ao patamar da co-criação. Há também, em alguns cineastas, o desejo de propor híbridos onde registos ficcionais e documentais se sobrepõem, desafiando o espectador a deslizar de um para outro.

A herança dos modernismos e de mil obras rupturantes desde *Pointed Roofs* de Dorothy Richardson (1915), *Ulysses* de James Joyce (1922) *Mrs. Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf, acabou por atravessar todo o séc. XX, requestionando e substituindo a narratividade literária do séc. XIX e gerando uma crescente e duradoura multidão de epígonos “desconstrutivistas”. Por outro lado, literaturas e artes (e o cinema entre elas) tornaram-se cada vez mais auto-referenciais, deixaram de ser “janelas abertas sobre o mundo” e de aceitar ser avaliadas pela sua relação mimética com referentes “reais” que lhes sejam exteriores. Ao mesmo tempo, fazem apelo a uma cultura espectral e a públicos mais informados, desenvolvem práticas que dão testemunho de uma inter-referencialidade crescente e afastam-se, desse modo, dos objectos destinados à “comunicação universal” e circulantes na “cultura de massas” das antigas “indústrias culturais” ou das novas “indústrias criativas”. De facto, as obras literárias e artísticas reclamam para si o estatuto de objectos únicos e diferentes e, por vezes, reabilitam a antiga *aura* benjaminiana, sempre apta a ressuscitar das cinzas como a Fénix.

Palco e filme: a metamorfose dos objectos

QUAL A IMPORTÂNCIA figural e narrativa dos objectos e das coisas nos espaços cénicos e nos filmes? Tomemos, esboçando uma resposta a esta questão, uma situação simples: ecrã ou palco negro; lentamente, uma lâmpada progressiva começa a iluminar o que percebemos ser um sofá de couro vermelho onde dorme um garoto de dez anos, vestido com um pijama azulado e descalço. Ainda não vemos o resto do espaço, não sabemos se há ali mais coisas ou mais alguém. A luz ainda só produziu a enigmática aparição do adormecido no seu sofá. Porque não está a dormir na sua cama? O que o

fez adormecer ali? Porque parece tão sozinho? Agora ouve-se o tinar de um telefone, o garoto acorda, hesita, ergue-se e sai para o escuro envolvente. O telefone continua a chamar mas a lâmpada só ilumina o sofá vazio, concentrando nele a nossa atenção: é um velho *chesterfield* muito usado. A situação assim criada é proto-narrativa, pede ou pode suscitar uma história, como fazem tantos quadros de Edward Hopper.

Os objectos encenados – nas artes de cena como no cinema – são, ou podem ser, alvo de investimento animista (v., nos preâmbulos, *O cinema é animista*), dotados de expressão que por si sós não tinham: a sua expressão pode ser *alterada*. Do mesmo modo que o pintor dispunha, rearranjava, encenava e coreografava objectos inanimados para os pintar como naturezas mortas, também os *adereços* ou *accessórios*, para usar expressões canônicas no teatro, são ou podem ser alvo de atenção do mesmo tipo pela encenação-realização, pela *art direction* ou pela luminotecnia, se e quando elas pretendem que adquiram um valor semântico específico na cena, num plano.

Tarkovski, por exemplo, atribuiu aos adereços uma importância central: há três filmes seus (*Solaris*, *Espelho* e *Stalker*) onde se repete obsessivamente a mesma coleção de objectos (garrafas, livros velhos, espelhos, outros) apesar da diversidade de contextos onde ele os incluiu. Os objectos representam, no mínimo, uma cultura material, um gosto de época ou de grupo, a que a cena ou o filme dá maior ou menor importância deliberada. São marcadores de gosto. Mas para além da intencionalidade da encenação-realização ou da *art direction*, os espectadores semantizam-nos ou re-semantizam-nos inevitavelmente, atribuindo-lhes valores e sentidos que dependem da subjectividade, das inscrições culturais e do vivido de cada um (a diferença entre o sentido proposto e o sentido recebido pode talvez ser aproximada da diferença entre *studium* e *punctum*, a que Barthes aludiu a propósito do que vemos numa fotografia). Artificiosamente iluminados ou contando como elementos decisivos num enquadramento ou num plano, como no cinema de Ozu, os objectos mudam de rosto. Mas, do mesmo modo que não existem dicionários para as formas, também não existem dicionários para os objectos. O que eles subjectivamente “significam” depende da relação que se estabelece entre eles e um seu observador.

Também Stanley Cavell foi sensível à mudança do estatuto ontológico das “coisas” filmadas, perguntando-se “em que se tornam as coisas nos filmes”.

O rosto ou “alma” suplementar dada aos objectos começou por exprimir, no caso do cinema, o animismo estrutural do dispositivo e a sua capacidade de distorção “expressionista” do que é

*Em que se tornam
as coisas
nos filmes?*

filmado – lembremo-nos outra vez das imagens espectrais dos filmes de terror ou dos que procuraram imitar alucinações provocadas por estados mentais muito perturbados, como no já citado *Repulsion* de Polanski (muitas vezes contribuindo o som para sublinhar redundantemente essas distorções). Com o moderno cinema de autor, dir-se-ia que a atenção dada aos objectos passou progressivamente a depender mais da esteticização generalizada do quotidiano, estendendo-se rapidamente à concepção plástica e ao enquadramento de interiores (o que pôs em evidência o trabalho de decoradores), ao modo de observar a arquitectura e ao relançamento da atenção, que já vinha dos anos 20 e 30, dada às cidades como objectos fílmicos (com em *Metropolis* de Fritz Lang, *Berlin* de Walter Ruttmann, *Aurora* de Murnau; fenómeno que no cinema moderno ressurgiria em autores como o Antonioni de *L'eclisse*, *La notte*, *Il deserto rosso*, *Blow Up*). De facto, parte do cinema moderno assumiu uma nova atitude face à materialidade pró-fílmica. Quando pensamos no modo como o cinema foi lidando com os objectos de uso corrente, por exemplo, torna-se clara a ligação entre os diferentes enfoques históricos e a questão da narratividade: o cinema clássico sempre os trivializou nas suas funções e valores de uso convencionais, através da banalização e secundarização da sua imagem e da sua inclusão na atmosfera a que pertenciam, raramente os questionando como *coisas* ou oferecendo-lhes algum protagonismo – a não ser quando eles eram cruciais para o *plot*: a tesoura com que a mulher mata o estrangulador contratado pelo marido em *Dial M for Murder* (*Chamada para a Morte*, 1954), de Hitchcock; a chaleira fumegante de Dickens comentada por Eisenstein; o vaso de flores que vai cair na cabeça de Charlot. Ou quando, como no *Falcão de Malta*, determinado objecto era um *MacGuffin* ou um *fétiche* de importância central para a narrativa.



Dial M for Murder (*Chamada para a Morte*, 1954), Alfred Hitchcock
(fotograma reenquadrado do filme).



O regresso da tesoura de Hitchcock em *Pierrot le fou*, J.-L. Godard, 1965
(fotograma reenquadrado do filme).

O cinema moderno tendeu, pelo contrário, a demorar-se nos objectos, vendo-os como *coisas* sobre as quais vale a pena pensar e descontextualizando-os, assim, da sua mera usabilidade real ou ficcional – uma prática de que os planos longos e fixos, mas também as lentas deambulações da câmara, se tornaram instrumentos de eleição, cinematizando o *chosisme* do *nouveau roman*: os objectos passaram a ser significantes *de per se*, testemunhas mudas da passagem do tempo como em Ozu, responsáveis pela criação de uma atmosfera como em Tarkovski, elementos do *sistema* que Baudrillard analisou. Se o cinema “clássico” raramente se arriscou a separar os objectos da sua utilidade anódina e corrente, o cinema “moderno” reconheceu neles a sua natureza ôptica, aprendeu a demorar-se neles como *coisas* que são *entes* e que suscitam a nossa atenção. O surgimento, na transição dos anos 70 para os 80, de uma atitude “pós-moderna” ou “tardo-moderna” nas artes acentuou esse interesse plástico por objectos, interiores, arquitecturas e espaços urbanos, tornados formas de presença tão vagamente definíveis como o “espírito do lugar” ou como a aura benjaminiana, mas ressuscitando também, por vezes, imaginários góticos, barrocos ou gaudianos, nos antípodas das opções do funcionalismo “moderno”.

Vejamos, por extensão, o que se passou com os espaços naturais e edificados e com o modo de os filmar. O que animara os arquitectos paisagistas inventores de Versalhes e dos jardins de Washington – a certeza de que pode criar-se uma natureza inteiramente artificial, como no Central Park de N.Y. – regressou em força, com o cinema, ao mundo das artes: uma colecção de objectos, um interior, um edifício, um quarteirão, uma rua, um bairro, uma cidade, voltaram a ser vistos como resultantes de uma intencionalidade funcional, decerto, mas igualmente estética: voltaram a ser concebidos como jardins japoneses, por vezes *zen*. E ao pôr em cena paisagens modificadas,

objectos, interiores, edifícios, etc., o cinema contribuiu decisivamente para essa mudança de percepção dos objectos naturais e dos artefactos inanimados, fosse a que escala fosse, do grande plano ao plano geral. Dos cineastas passámos a dizer que tratam os espaços como *dramatis personæ* – um edifício, um bairro, uma cidade são, nos seus filmes, para-personagens, como a Roma dos telhados no *Palomar* de Calvino.

Uma reflexão sobre o que liga as paisagens naturais, a sua percepção estética e os artefactos artísticos nasceu com o Georg Simmel de *Filosofia da Paisagem* (*Die Philosophie der Landschaft*, 1913), nele inspirada por Kant e Goethe. Mas Simmel alargou a sua reflexão às paisagens urbanas edificadas pelo homem, escrevendo sobre Roma (1898), Florença (1907) e Veneza (1908). E em *Cultura filosófica* (*Philosophische Kultur*, 1919), considerou que “a essência da modernidade é o *psicologismo*, a experiência e interpretação do mundo em acordo com as nossas reacções interiores. Ela torna-se num universo interior, na dissolução de todos os conteúdos fixos no elemento líquido da alma, de onde desaparece a substância e onde as formas são apenas formas de movimento” (ed. Suhrkamp, 1996: 346). Podemos considerar que este vocabulário está datado, mas foi ele que primeiro instalou uma área de reflexão então inovadora.

Ora contribuindo conservadoramente para a estabilização dos códigos que sustentavam o antigo sistema dos objectos, ora rompendo inovadoramente com eles a partir de Duchamp (há cem anos atrás) e propondo novos olhares, novas misturas, novas *objecticidades*, quer a cena teatral quer o cinema sempre lidaram com os objectos que encenam, ora como meros utensílios que não devem ser separados da sua função, ora como portadores de identidades insuspeitadas, que vale a pena desvelar e sublinhar. E esta partilha nunca dependeu apenas nem sobretudo de opções *expressionistas*. O sistema dos objectos era determinante para a identificação dos interiores de uma mansão vitoriana? Volta a sê-lo, depois de várias revoluções dos seus códigos ao longo do século XX, para a definição do que é hoje um apartamento da *upper class* londrina ou da *bourgeoisie* parisiense. Do mesmo modo que no sistema da moda (que regeu a esteticização generalizada do quotidiano entre modernos e pós-modernos), os códigos do sistema dos objectos mudaram, mas a importância do sistema não.

No que respeita às relações entre o artefacto artístico e os objectos em geral, ou à relação entre *arte* e *não-arte*, uma reflexão de referência continua a ser a de Michael Fried em «Art and Objecthood» (1967), que discutiu a

natureza dos objectos criados pela arte minimalista, que ele preferiu designar por *literalista*. Muito próximo do Clement Greenberg de «Recentness of Sculpture» e de «After Abstract Expressionism», Fried defendia então (loc. cit.: III,) que “o casamento entre o literalismo e a *objetividade* não é mais que a defesa de um novo género de teatro; ora o teatro é, hoje, a negação da arte” – declaração principal do texto, que adiante esclarecia, mas que não desenvolverei aqui. Interrogando-se sobre a natureza da *percepção da presença* dos artefactos minimalistas, muitas vezes feitos à dimensão ou à escala do corpo humano e impondo assim o seu incontornável volume ao observador, escrevia ele (loc. cit.: IV), atribuindo a tais objectos o valor de “pessoas postizas” ou de “estátuas”, que são “menos esculturas do que presenças de um certo tipo”:

*Michael
Fried, 1967*

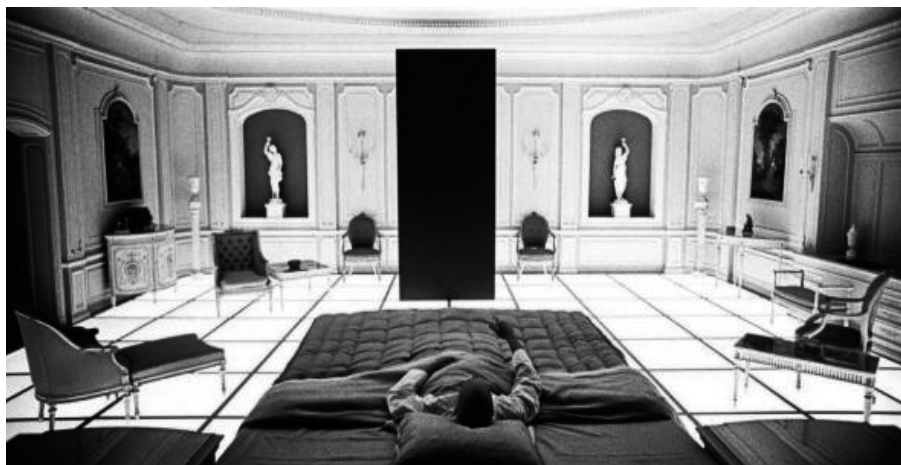
“... A presença da arte literalista, que Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou uma qualidade teatral – uma espécie de presença de palco. É uma função, não apenas do papel obstrutor e, não raro, mesmo da agressividade do trabalho literalista, mas da especial cumplicidade que esse trabalho quer extorquir do observador. Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando exige do observador que a tenha em consideração, que a leve a sério – e quando o acatamento desse requisito consiste simplesmente em estar-se consciente da coisa e, por assim dizer, em agir de acordo com essa condição. (...) A experiência de ser mantido à distância pela peça em questão parece ser crucial: o observador está ciente de estar numa relação indeterminada, aberta e imprecisa (...). Ser mantido à distância por objectos desse tipo não é, eu diria, muito diferente de ser mantido à distância, ou ser invadido, pela presença silenciosa de outra pessoa”.

A artificiosa teatralidade dessa presença, ou da exposição, dos artefactos minimalistas como eram então os de Robert Morris, Donald Judd ou Tony Smith, pressupõe igualmente, para Fried, a veneração do carácter misterioso ou indecifrável dos objectos. Escrevia ele, citando o último destes artistas:

“Interessa-me a inescrutabilidade e o mistério da coisa. Qualquer coisa de óbvio que se possa julgar pela sua aparência (uma máquina de lavar ou uma bomba de água) já não é interessante. Mas um pote de louça Bennington, por exemplo, tem uma subtiliza cromática, uma grandeza de forma, uma sugestão geral de substância, generosidade, é tranquilo e confortante – qualidades que o conduzem bem além da mera utilidade. Ele transmite-nos mais e mais informação. Não

podemos vê-lo num segundo, continuamos a lê-lo. Há algo de absurdo no facto de voltarmos a um cubo pelas mesmas razões”.

Ora esse “absurdo”, o de obrigar o espectador a voltar insistentemente a olhar para um cubo com metro e meio de altura, teatralmente encenado no seu “palco”, e que não fosse entendível pela sua utilidade, antes se afirmasse pelo seu valor místico, foi precisamente o objectivo e o programa dos minimalistas de que Fried se ocupou no seu texto de 1967. De algum modo, o monolito do *2001* de Kubrick transportou para o ecrã esse tipo de presença misteriosa e interpeladora: o realizador pretendeu que o objecto “falasse”, ainda que numa “língua” incompreensível. O que Fried criticou no minimalismo foi a excessiva dependência da encenação dos seus artefactos – daí os seus argumentos contra a teatralização da obra de arte. Se o cubo de metro e meio valesse por si próprio como objecto artístico, poderia ser exposto junto a uma auto-estrada ou numa paisagem natural, sem luzes de cena, sem a silenciosa religiosidade museológica ou galerística (regressa a questão dos *meios* de Belting e da exposicionalidade). Mas nesse caso, diz Fried, talvez ninguém demorasse nele o seu olhar “mais que um segundo”. O pote Bennington de que falava Smith nunca precisou de encenação para ser apreciado com tempo e detalhe. Devido ao *valor* (estético) acrescentado à sua serventia, ele pertence, como também os artefactos artísticos (que em princípio não têm serventia utilitária), à realidade de segunda ordem de Watzlawick.



O monolito de *2001*, de Stanley Kubrick: artefacto minimalista teatralmente encenado num cenário neoclássico (fotograma do filme).

A falsa dicotomia documentário-ficção

AO LONGO DA HISTÓRIA DO CINEMA, dois tipos de filmes exprimiram diferentes relações com a realidade gravada: o filme documental (nascido com os Lumière) regista imagens e sons de acontecimentos da realidade actual ou reconstruída; o filme ficcional (nascido com Méliès) regista imagens e sons de acontecimentos inventados. Mas o *modus operandi* do dispositivo é o mesmo nos dois casos: a criação da nova realidade fílmica faz-se do mesmo modo no filme ficcional, no documentário, nas antigas *newsreel*: a concepção e a arquitectura narrativa, a captação e pós-produção de imagens e sons são, salvaguardada a mudança tecnológica, os mesmos. Há enquadramento, composição, encenação, *découpage*, montagem, correcção de cor e misturas finais no filme ficcional como no documental, embora em graus diferentes: eles foram tendencialmente mais “fortes” na ficção do que no documentário (à excepção da montagem, que muitas vezes “salvou”, tanto uma, como o outro).

A criação dessa nova realidade fílmica não depende de “géneros” nem da aparentemente diversa proximidade do filme em relação ao real: é inerente à heciedade do dispositivo – um fenómeno que se acentuou com as novas câmaras digitais. Não encalhemos, portanto, nos escolhos das diferenças “óbvias” que as definições históricas estabeleceram entre documentário e ficção: elas resultam de uma arrumação taxinómica simples, que visou definir fronteiras elementares entre as tipologias dos grandes géneros; aparentemente, essas fronteiras são funcionais e dependeram do mero bom-senso do classificador. Comecemos por reconhecer essa funcionalidade com base em exemplos simples, para depois avaliarmos os equívocos que ela consigo transporta:

Uma coisa é, como fez Albert Serra (2016) transformando o que estava para ser uma performance de museu, alugar o castelo de Hautefort e levar para lá toda a parafernália de estúdio e um grande actor rodeado de uma multidão de secundários para filmar, reencenando fictícios aposentos reais, um minucioso *script* sobre a agonia e morte de Luís XIV em 1715. A reconstituição-reinvenção do micro-universo dos últimos quinze dias do Rei Sol usa todos os artifícios que o teatro ou a ópera levaram, durante séculos, aos seus palcos: tudo o que ali resulta “verdadeiro” é uma soma de “falsos”. Outra coisa é filmar, sem outro dispositivo para além da câmara, um dia da vida real de crianças de seis anos numa escola: não há *script*, há um projecto de cenas imaginadas em visitas prévias mas dependentes de mil

imponderáveis e imprevistos que talvez, por milagre, resultem bem. No primeiro caso qualquer *take* pode ser repetido as vezes necessárias; no segundo nunca há *take* alternativo.

Assim descrita, a diferença entre ficção e documentário pode ser abismal, a começar pelos seus orçamentos, e é-o em inúmeros casos. Mas essa diferença ignora a semelhança fundamental entre os dois filmes: na morte de

*Material
pró-fílmico e
segunda
realidade*

Luís XIV, tão pictoricamente encenada, o actor e as suas cabeleiras, a roupa e os adereços de época, passam a ser a *realidade* que foi instalada e coreografada para as câmaras: essa realidade pode ser tão artificialosa como a do *feiticeiro de Oz*, mas é tão “real” como a escola e as suas crianças – passa a ser “material pró-fílmico” tal como o definiu Étienne Souriau (1953: 3): esse material é “tudo o que existe realmente no mundo (...) mas que é especialmente destinado ao uso fílmico, isto é, tudo o que esteve diante da câmara e impressionou a película”, estivesse lá previamente ou tenha lá sido posto para ser filmado.

A Paris de *Les 400 coups* ou de *À bout de souffle* é material pró-fílmico, como Roma, Milão e as paisagens naturais onde o neorealismo italiano filmou, ou a Nova York de mil filmes americanos. Mas também o são a colecção de objectos que obsessivamente se repete em alguns filmes de Tarkovski, bem como o mobiliário alugado pela produção para decorar um apartamento, as flores adquiridas para alterar a composição de um jardim, a parede ou a rua que foi, para o filme, pintada de outra cor como em *Les demoiselles de Rochefort* ou *O deserto vermelho*. Pré-existente ou adaptado, o material pró-fílmico integra o corpo de imagens do filme no documentário como na ficção.

Por outro lado, filme ficcional e documentário propõem indistintamente, não a *realidade*, mas uma *segunda realidade* resultante dos artifícios de que dependem. Jean-Louis Comolli (1969) propôs que nenhum filme, ficcional ou documental, pode ser entendido como uma simples reprodução do mundo, porque qualquer filme constrói elaboradamente uma nova realidade:

“Dimensão documentário e dimensão ficcional podem combinar-se: as pessoas que filmamos transportam, todas, uma reserva de ficção – a singularidade dos sujeitos e das vidas – que encontra meios de se exprimir nas filmagens”.

Também Bill Nichols, no seu *Introdução ao documentário* (2006) evita a dicotomia entre ficção e documentário, defendendo que o que se passa

entre uma e outro é um fenómeno de assimilação: “Qualquer filme é um documentário. Mesmo a mais fantástica das ficções reflecte a cultura que a criou e reproduz fielmente o aspecto de quem nela representa”. A realidade material tanto é feita de objectos naturais como de artefactos. É indiferente que os artefactos preexistam ao filme ou tenham sido para ele construídos, como é indiferente que os objectos naturais nele surjam como uma paisagem permanente ou como algo que foi rearranjado ou rearrumado. O suporte fílmico e o que é projectado homogeneizam a natureza dos conteúdos. Actor ou actante, paisagem real ou telão pintado, cidade existente ou feita de cartão, monólogo pré-escrito ou espontâneo, coreografia ou improvisado indistinguem-se no ecrã.

Repare-se que, esgotada a sua primeira função de informar visualmente sobre acontecimentos recentes, até as antigas *newsreel* depressa adquiriam a hecceidade fílmica (a sua segunda natureza) e muitas vezes foram, de resto, canibalizadas pela ficção: recordem-se as tomadas de vistas *lumiéristas* de Paris e as imagens de arquivo da primeira guerra mundial no *Jules et Jim* de Truffaut; ou, mais tarde, as imagens de reportagens televisivas da invasão de Praga em 1968, integradas em *A insustentável leveza do ser*, de Philip Kaufman, 1988. Ou seja: nunca uma alegadamente mais “verista” relação com um “referente” alterou a posição e o estatuto do filme como coisa significante interposta entre nós e o mundo. O mesmo se dirá da incorporação, em filmes ficcionais ou documentais, de fotografias, pinturas, correspondência, textos e demais enxertos heterogéneos.

Também os actores que interpretam um diálogo pré-escrito num filme ficcional e os actantes que falam (talvez) espontaneamente num documentário são percebidos pelo espectador como assumindo a mesma natureza de representações, tanto reais como imaginárias. Os primeiros beneficiam da *willing suspension of disbelief* de que falou Coleridge; os segundos dão-se a ver como personagens que se representam a si mesmos como *no role playing* do sociodrama.

*Actores e
actantes*

Actores da ficção e actantes do documentário ocupam posições semelhantes face ao espectador: são personagens que agem e falam partilhando os mesmos códigos de comunicação verbal ou gestual e que se apresentam como “outros” interpeladores, suscitando o mesmo tipo de empatia ou de antipatia: a diferença entre *dramatis personæ* e pessoas reais apaga-se, indistingue-se na plataforma comum do *role playing*, que os torna “iguais” inter pares. Que os actantes tenham sido mais ou menos “dirigidos”, raramente interessa ao espectador do produto final. Sabemos que, para realizar

o seu *Nanook of the North* (1922), Flaherty mudou nomes e laços de parentesco entre pessoas, encenou e re-encenou, ou seja, modificou e re-arranjou o real que filmou. Deste modo Flaherty ficcionalizou o real, deu-lhe uma estrutura narrativa e perfis que ele não tinha. Para onde foi a “autenticidade” dos actantes? Ora, essa re-encenação não impediu o filme de entrar para a história do cinema como um dos primeiros grandes documentários etnográficos. Na sua “fenomenologia ou teoria da aparência ilusória e suas variedades” (quarta parte do *Neues Organon*, 1764), já Jean Henri Lambert, após considerações sobre as *aparências* produzidas pelo teatro (§ 269), se referia, embora sem nunca aludir ao trabalho do actor, à “imitação (...) de outrem, e *a fortiori* ao *disfarce*”, como um exercício que manifesta...

...“a aparência de um jeito de espírito, de uma intenção, de um projecto, de um carácter, inteiramente diferentes dos realmente possuídos pelo homem que se disfarça, podendo essa aparência residir em gestos, em palavras, em actos ou em tudo isso ao mesmo tempo. A imitação hábil e natural dos gestos faz parte das perfeições do espectáculo (...)” (§ 270).

O actor “imita”, encarnando-a, uma personagem inventada. Ao actante que intervém num documentário pede-se “autenticidade” – que seja ele próprio, no contexto que bem conhece e em que está a ser filmado. Mas não é a aparência de “autenticidade” igualmente um mérito da interpretação do actor, como da encenação que o actante faz de si próprio? Qual a diferença entre “autenticidade genuína” (a do actante) e “autenticidade fingida” (a do actor), se só a *performance* de um e de outro contam? Por sua vez o “falso documentário”, nascido, não no cinema, mas na rádio em 1938 com a apresentação, por Orson Welles, da *Guerra dos Mundos*, e hoje proliferante nas televisões (nos *fake talk shows* e em séries ficcionais que mimam a veridicção documental), veio acrescentar nova dimensão à discussão das relações entre documentário e ficção, como sublinhou Eco (1985: 197-199, 205) a propósito do fim da fronteira entre *informação* e *ficção* na “néo-TV”. Também Juhasz e Lerner (2006: 12) o anotaram: “Os falsos documentários implicam sempre, e tornam explícito, que muitos documentários mentem para dizer a verdade, e que todos são falsos porque *não são* o mundo que tão fielmente parecem gravar...”



Nanook of the north de R. J. Flaherty, 1922. *Misère au Borinage*, de Joris Ivens e Henry Storck, 1934.



Les maîtres fous, Jean Rouch, 1954. *La pyramide humaine*, Jean Rouch, 1959.



The Kennedy's Films, 1960, realizados para a televisão por Robert Drew & Associados: Richard Leacock, Albert Maysles, D.A. Pennebaker e Gregory Shuker (fotogramas reenquadrados dos filmes).

Cinéma-vérité e Direct Cinema

UM MOMENTO da história do cinema pôs particularmente em evidência cineastas que fizeram filmes não-ficcionais mas que ao mesmo tempo recusavam o estigma do “documentarista”: o dealbar dos anos 60 do séc. XX

viveu uma acesa discussão, sobretudo francesa mas também americana e canadiana, em torno das definições do cinema não-ficcional que se fazia em França, nos E.U.A. e no Canadá. Contra a ideia de *documentário*, então tida como insatisfatória, surgiu uma plêiade de novos conceitos – “*cinéma-vérité*”, “*direct cinema*”, “*living camera*”, “*candid eye*”, outros – referentes a um tipo de cinema tornado possível pela mobilidade das novas câmaras portáteis de 16 mm e pelos gravadores de som síncrono (filmava-se pela primeira vez de câmara ao ombro e podia gravar-se som directo).

As designações *documentário cinematográfico* e *cinema documental*, vindas, por extensão, das *artes documentais*, tinham-se tornado correntes nos anos 30 e 40: salvo excepção, os *documentários* eram então curtas ou médias metragens dotadas de vocação pedagógica e educativa, e na distribuição-exibição ocupavam a primeira parte das sessões de cinema, precedendo, como *complementos*, a projecção da longa-metragem ficcional – o filme principal. Foi contra esse confinamento que, nos E.U.A., os filmes do precursor Robert Flaherty, depois os de Robert Drew, Richard Leacock e dos irmãos Maysles, como os dos canadianos Pierre Perrault, Michel Brault, Wolf Koenig, os dos franceses Jean Rouch, Mario Ruspoli (franco-italiano) ou Chris Marker, em parte os dos italianos Francesco Rossi e Vittorio de Seta, entre outros, se ergueram, impondo-se como formas de arte que reivindicavam uma nova relação criativa com o “real”, em estreita articulação com o olhar etnográfico e o sociodrama. Já não procuravam apenas filmar sociedades exóticas: pretendiam observar de perto a vida corrente, urbana ou rural, da sociedade francesa, americana, canadiana, por vezes a das suas minorias.

Séverine Graff fez, em «Cinéma-vérité ou cinéma-direct: hasard terminologique ou paradigme théorique?» (2011), uma documentada síntese dessa discussão, onde se destaca o papel despoletador do manifesto «Pour un nouveau cinéma-vérité», publicado por Edgar Morin (in *France-Observateur*, 14.1.1960), que recuperava a antiga expressão “*Kino Pravda*”, de Dziga-Vertov, traduzida por Georges Sadoul para *cinéma-vérité*, e o posterior relatório de Ruspoli, feito para a UNESCO em 1963, *Groupe synchrone cinématographique léger*. Escrevia ali Morin, evitando a *caméra-stylo* de Astruc (1948):

“Não pode o cinema constituir um dos meios de quebrar a membrana que nos isola uns dos outros, no metro e na rua, nas escadas dos prédios? A busca de um cinema-verdade é também a de um cinema da fraternidade. (...) Mas não nos

enganemos: não se trata de dar à câmara a leveza da caneta que permite ao cineasta imiscuir-se na vida dos outros (...). A nossa personalidade social é feita de papéis (*rôles*) que incorporámos em nós. É possível a cada um, como nos sociodramas, representar (*jouer*) a sua vida diante da câmara”.

Morin desafiara Jean Rouch, que terminara em Abidjan *La pyramide humaine*, a realizar o seu filme seguinte, não em África, mas em França – o que ambos acabaram por fazer, co-realizando *Chronique d'un été* (1961), longa metragem não-ficcional de 86' (de que, a propósito de sinopses, atrás traduzimos a nota de intenções). Ali, os autores entrevistavam um *focus group* de amigos e parisienses anónimos sobre a sua vida, sob o mote geral da pergunta “Como vives tu?” e ouviam-nos discorrer sobre o trabalho, o amor, a habitação, os tempos livres, a cultura, o racismo. Dois meses depois de *Chronique...* estreava a curta *Les inconnus de la terre*, de Ruspoli (36'), retrato da vida dos camponeses da Lozère, e em 1962 *Regard sur la folie* (53'), do mesmo autor, sobre os internados e a equipa clínica do hospital psiquiátrico de Saint Alban, na mesma região. O filme de Rouch-Morin e os de Ruspoli, como o *Joli Mai* de Chris Marker e Pierre L'Homme (1962), outra longa sobre os parisienses no imediato pós-guerra da Argélia, tornaram-se em emblemas do “cinéma-vérité”; mas em 1963 Ruspoli já preferia a designação de “cinema-autenticidade”, “cinema-sinceridade” (termos que não sobreviveram) ou, finalmente, a de “cinema directo”, traduzindo a expressão usada além-Atlântico e mais tarde adoptada pela maioria dos historiadores do cinema.

Na discussão que se instalou em torno deste cinema, feito para gerar um olhar etnográfico sobre pessoas e grupos humanos, Leacock, Drew, Ruspoli e Louis Marcorelles defendiam o “cinema directo”; Morin, Rouch, Marker (por um tempo) e Sadoul, o “*cinéma-vérité*”. Os primeiros queriam filmar sem que a câmara fosse percebida pelos actantes, para garantir a espontaneidade das suas representações. Os segundos consideravam, mesmo o mais reticente Joris Ivens (in «Vive le cinéma-vérité!», *Lettres française* n.º 970, Março de 1963), que os filmes não podiam resultar apenas do quase apagamento dos dispositivos de captação nas filmagens: pelo contrário requeriam, desde a sua ideia inicial à sua preparação prática, um compromisso e uma intencionalidade assumidos e partilhados com os seus actantes.



Jean Rouch, Marcelline Loridan e Edgar Morin no prólogo de *Chronique d'un été*, 1960.
Outra cena do filme (fotogramas reenquadrados).



Regard sur la folie, Mario Ruspoli, 1962 (fotograma reenquadrado do filme).



Le Joli Mai, Chris Marker e Pierre l'Homme, 1962 (fotogramas reenquadrados do filme).



Pour la suite du monde, Pierre Perrault e Michel Brault, 1963: reconstrução da caça artesanal ao boto no Québec: o animal capturado no filme é oferecido a um aquário (fotogramas reenquadrados do filme).

Apesar deste diferendo, os dois grupos partilharam opções práticas quanto ao *modus faciendi* dos seus filmes: tenderam a abdicar de tripés, *claquettes* e de iluminação artificial; optaram pela câmara ao ombro sem cablagens e reduziram o dispositivo e as equipas de filmagem ao mínimo indispensável.

Mas, como outras vezes sucedeu na criação de designações para escolas e movimentos, foi a imprensa que insistiu na ideia, pouco rigorosa, de que passara a existir um grupo coerente de cineastas movidos pelo programa do “cinéma-vérité” (pense-se na expressão *nouvelle vague*, “inventada” pela jornalista Françoise Giroud no *L'Express* de 3 de Outubro de 1957 e retomada por Pierre Billard em Fevereiro do ano seguinte, na revista *Cinéma 58*). Recorda Graff (*loc. cit.*: 36):

“...A imprensa, referindo-se mais a *Chronique d'un été* do que aos eixos teóricos do artigo de Morin, agrupou [em 1962] filmes como *L'Amérique insolite* (François Reichenbach, França, 1960), *Shadows* (John Cassavetes, E.U.A., 1961), *La pyramide humaine* (Jean Rouch, França, 1959), *Primary*, *Eddie Sachs* e *Kenya* (Robert Drew, Richard Leacock, E.U.A., 1960-62), *Les inconnus de la terre* e *Regard sur la folie* (Mario Ruspoli, França, 1962) num movimento baptizado de *cinéma-vérité*”.

Etnoficções e docuficções

OBRAS COMO *La pyramide humaine* (1959), *Jaguar* (1954-67), *Moi, un noir* (1958) ou *Pour la suite du monde*, de Pierre Perrault (1963) vieram, depois,

a ser entendidas mais como *etnoficções* (termo a que o próprio Rouch aderiu) do que como cinema etnográfico, por dependerem do convite explícito do realizador aos seus actantes para que assumissem representações de si mesmos, diante da câmara, como no *role playing* do sociodrama – o que, em parte, ainda inspirou as longas-metragens de António Reis e Margarida Cordeiro (Rouch elogiou, em termos passionais, *Trás-os-Montes*, de 1976). À distância de quase 60 anos, a doutrina do *cinéma-vérité*, do *direct cinema* e as discussões programáticas em seu torno, embora datadas, ainda ecoam no cinema e na antropologia visual, sobretudo devido ao regresso das docuficções, que fundem ficção e documentário, produzindo um hibridismo dos dois grandes “géneros”. Mas as docuficções já nem nos anos 60 eram novas no cinema: a primeira fora *Moana*, de Robert Flaherty (1926).

No princípio dos anos 60, a querela entre as seitas do *cinéma-vérité* e do *direct cinema*, que inundou a imprensa e os festivais, suscitou uma multidão de encontros e recontros, onde os filmes tinham tanta importância como os discursos críticos e doutrinários sobre eles – publicitados em entrevistas, conversas gravadas, declarações e manifestos, dissensões militantes. A discursividade para-fílmica ganhava de novo, como ocorrera face à emergência do cinema sonoro no final dos anos 20, uma centralidade inusitada. Ao mesmo tempo, essa querela exprimia a seu modo duas abordagens rivais do “realismo” cinematográfico. Mas é curioso que os escritos de Bazin, “pai” do “realismo ontológico” do cinema, nunca tenham sido invocados pelos realizadores, historiadores e críticos nela envolvidos.

Realizadores-autores da *nouvelle vague* como Truffaut e Godard criticaram tanto o *direct cinema* como o *cinéma-vérité*, recusando-lhes valor artístico e tentando reduzi-los a meras experiências com o aligeiramento das técnicas de captação de imagens e sons: do seu ponto de vista, ambos diminuam, precisamente, o papel do autor. Truffaut escreveria uma «Lettre contre le cinéma-vérité» (1963: 110) e Godard exprimiria a sua distância em relação a este cinema, de forma paródica, em *Le grand escroq* (1964). A carta de Truffaut era corrosiva:

“...Os filmes do *cinéma-vérité* são muito úteis à gente do espectáculo – realizadores, produtores, actores – mas não têm nenhum interesse para o público; (...) esses filmes deviam ser mostados gratuitamente. Não estou a brincar: as reacções dos espectadores a *Chronique d'un été* foram diametralmente opostas conforme a projecção foi paga ou gratuita. Por outras palavras, deve-se pagar para ver uma mentira organizada, mas não para ver uma verdade verdadeira”.

Rossellini foi talvez o crítico mais contundente do posicionamento de realizadores como Rouch e Morin ou como os seus (fugazmente) próximos americanos e canadianos: “Querem eles fazer arte, ou não querem? Se querem, é arte sem autor. São realizadores à procura de um autor.”

*Rossellini
versus
Morin*

Numa intervenção já tardia, «À propos de cinéma-vérité», gravada em Janeiro de 1966, Morin (<<http://www.ina.fr/video/I08015623>>), um dos mais persistentes defensores deste modo de fazer cinema, aceitava diplomaticamente a razão de Rossellini mas explicava-se sobre a mudança de natureza da autoria:

“Há três tipos de cinema: um cinema comercial que depende do produtor; um cinema de arte que depende do autor; e há também um cinema da realidade vivida, que depende da realidade provocada pela câmara. No *cinéma-vérité* quase não há autor no sentido de encenador (*metteur en scène*), porque o autor é ao mesmo tempo o operador de câmara, o entrevistador, o entrevistado, o acontecimento filmado (...). Mas existe uma estética do *cinéma-vérité*, uma estética do improvisado, da espontaneidade, do desajeitamento, da vida bruta e do espelho. (...) O *cinéma-vérité* procura o contacto com pessoas que sejam, por um instante, diante da câmara, os autores da sua própria existência”.

Morin e o documentário “romanesco”

A “DOCTRINA MORIN” hostilizava, assim, o artista-autor consagrado pela *nouvelle vague* francesa e pelos primeiros pós-neorealistas italianos. Nela assente, o *cinéma-vérité* ambicionava revelar “a alma” dos seus actantes e tentava instalar, para o fazer, uma ponte entre o cinema “romanesco” (narrativo, ficcional e de autor) e o documentário – perfil decisivo da sua definição. Já em 1960, preparando *Chronique...*, dissera Morin (*France Observateur*, 22.12.1960) a este respeito:

[O *cinéma-vérité*] “seria um cinema que ultrapassa a oposição fundamental entre o cinema romanesco e o documentário (...). Jean [Rouch] e eu estamos de acordo pelo menos num ponto: é preciso fazer um filme de uma *autenticidade* total, verdadeiro como um documentário, mas cujo conteúdo seja o do filme romanesco, ou seja, o conteúdo da vida subjectiva, da existência das pessoas”.

O cinema de Morin e Rouch pretendia suprimir a diferença entre filme ficcional e documentário: tratava-se de retirar o *romanesco* do domínio do ficcional, abdicando de personagens inventadas, e de “devolver” esse *romanesco* às pessoas reais, actantes assumidos e “autênticos” dos seus filmes: a realidade ultrapassaria e substituiria a ficção, dando-se a ver através de procedimentos e de modos de contar e de mostrar aprendidos com a ficção. Para Rouch e Morin, a importância central da presença motivadora da câmara e o papel do(s) realizador(es) no seio do filme afastavam profundamente o *cinéma-vérité* do *direct cinema* de além-Atlântico, que queria ser uma testemunha muda e passiva dessa mesma realidade, observando-a sem nela intervir: Leacock “ficaria encantado se fosse possível filmar sem câmara e sem gravador de som”. O papel da câmara e do realizador, a função ostensivamente provocadora-do-acontecimento do dispositivo, do microfone deliberadamente empunhado, do entrevistador e das suas perguntas, estão precisamente no cerne das intermináveis discussões que, entre 1960 e 1963, separaram o *cinéma-vérité* do *direct cinema*. Num debate na UNESCO que, neste último ano, sedimentou divergências e oposições, Rossellini explodia de novo contra esse “fétichismo” da câmara:

“Talvez eu seja idiota, mas não percebo: estão a criar o mito da câmara como se ela tivesse vindo do planeta Marte... ora a câmara é uma esferográfica, é um utensílio estúpido que só ganha valor quando a usamos porque temos qualquer coisa para dizer. A vossa curiosidade em relação à câmara é uma curiosidade doentia, de fracos, e que não serve para nada”.

Uma esferográfica: a *caméra-stylo* de Astruc ressurgia, não citada, na intempestiva admoestação de Rossellini – ela é um instrumento que serve os realizadores-autores se e quando eles têm “alguma coisa para dizer”. A esta admoestação responderia indirectamente Sadoul, distanciando-se também da doutrina de Leacock: “Não se cria *verdade* se nos limitamos a gravá-la”. A discussão evidenciava a dupla natureza do cinema: dispositivo de captura e discursivo.

Quase 60 anos depois, é curioso reconhecer a centralidade da imprecisa e volúvel noção de “verdade” nesta discussão: enraizada no equívoco *Kino Pravda* de Vertov (referia-se ele à “verdade” ou ao *Pravda*, jornal do CC do PCUS, ou a ambas as coisas ao mesmo tempo?), dotada ora de uma cono-

O papel da tação política (estamos a falar da “verdade” de quem, perguntaria “verdade” Joris Ivens), *existencial* como para Morin ou quase *mística* por ter

de ser *revelada*, essa “verdade” e a sua inevitável vagueza parecia feita por medida para alimentar a querela sobre o novo “realismo” documental. Mas tal “verdade” raramente se traduzia em opções práticas argumentadas: era abordada pelos seus disputadores como em sermões paroquiais. Escreveu ironicamente Louis Marcorelles em «La foire aux vérités» (1963):

“Leacock nada entendia de Rouch nem Rouch de Leacock. Mas ambos tinham a boca cheia de *moral*, preocupação para eles mais capital do que as subtis considerações técnicas e estéticas.”

Escusado será talvez dizer que *verdade* e *autenticidade* continuaram a reaparecer recorrentemente, até hoje, como grandes temas, no discurso identitário de cineastas. Desmemória? Ignorância pura e dura? Nada ou pouco se aprende com a história não-vivida, recordar-me-ão.

À margem da discussão em torno da *verdade* do *cinéma-vérité* e do *direct cinema*, é relevante recordar o papel desempenhado pela UNESCO, a partir de 1963, em torno do novo dispositivo cinematográfico feito de equipamentos portáteis. Como anota Séverine Graff na introdução ao seu *Le cinéma-vérité* (2014: 25):

“Enquanto a ideia de *cinéma-vérité* começava a periclitara, a UNESCO lançava um vasto programa de investigação sobre as câmaras leves, com o objectivo de promover a produção cinematográfica nos países em via de desenvolvimento. A instituição onusiana organizou diversos encontros e financiou os primeiros estudos sobre os novos aparelhos, mas Enrico Fulchignoni, responsável pelo projecto, preferiu sempre dar voz a personalidades como Ruspoli, Leacock, Schaeffer ou Marcorelles, que privilegiavam uma leitura tecnicista. As investigações parcelares decorrentes deste programa fundavam-se no primado da técnica leve e privilegiavam o papel dos cineastas americanos e canadianos e não o dos franceses, rejeitando ao mesmo tempo a importância da querela teórica e discursiva. [Depois], a primeira obra histórica de referência, *L’Aventure du cinéma direct* de Gilles Marsolais, escrita em França no final dos anos 60 [1.ª ed. Laval/Québec, 400 coups, 1974], inscreveu-se directamente na linhagem dos trabalhos da UNESCO e foi, de resto, prefaciada por Fulchignoni.”

Em 1965, num relatório escrito a pedido da UNESCO («Naissance de la “Living Camera”»), Leacock invocava Tolstói, celebrando a consagração “final” do *direct cinema* (cf.: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001437/143769fb.pdf>>):

“Tolstoi considerava o cineasta um *observador* e talvez também um *participante* que procura captar a própria essência do que se passa à sua volta. Ele selecciona e faz arranjos, mas nunca *controla* o acontecimento. Deste modo, a *significação* do que acontece transcende a concepção do cineasta. (...) Em 1908, depois de pela primeira vez ter visto um filme, dizia Tolstoi: ‘Agora podemos captar a vida russa como ela é realmente. Já não precisamos de inventar mais histórias.’” (itálicos J. M. M.).

Os semi-híbridos poéticos de José Luis Guerín

EM CERTOS filmes contemporâneos, deliberadamente *artie* e semi-experimentais, há novas expressões do hibridismo documental-ficcional que abrem portas a uma reflexão sobre o que sejam hoje, em situação pós-moderna ou tardo-moderna, as especificidades do cinema, ao fim da sua multiforme caminhada de 120 anos.

Por exemplo o cineasta catalão José Luis Guerín (n. em 1960) faz “documentos poéticos”, ficções com uma forte componente documental ou filmadas como se, em parte, de documentários se tratasse, como *En la Ciudad de Sylvia* (2007), que, antes de *La Academia de las Musas* (2015), o consagrou como um dos realizadores hispânicos mais identificáveis pelo estilo pessoal e pelo “cinema pobre” que pratica – embora ele goste de se caracterizar a si mesmo como adaptável a equipamentos e equipas com diferentes pesos e dimensões. Entre curtas e longas fez 18 filmes (até à data em que escrevo estas linhas) desde *Los motivos de Bertha*, de 1984, sem contar com os *super 8*, os 16 mm e os vídeos experimentais com que começou.

En la Ciudad de Sylvia mostra bem o relacionamento de Guerín com o cinema como *aparelho de captura*, no sentido literal que Deleuze e Guattari deram a esta formulação em *Mille Plateaux*, mas também como *dispositivo discursivo*, que convida à criação de obras que, quer do ponto de vista estético quer do ponto de vista narrativo, são ensaios de forte afirmação autoral. O *aparelho de captura* está nele, em primeiro lugar, ao serviço do veio documental, por mais encenadas que sejam, por vezes, as suas imagens documentais. Quanto ao *dispositivo discursivo*, está, em primeiro lugar, ao serviço das ficções que inventa.

O trabalho com o som é outra componente que torna os seus filmes tão idiossincráticos: em *La Ciudad...*, a mistura não-diegética de sons diegéticos cria um registo autónomo e metafílmico, que, sobrepondo-se às imagens e

co-responsabilizando-se pela atmosferização das situações filmadas, acentua fortemente a abordagem proxêmica que conduz toda a sua cinematicidade – salvo em casos como o da sequência da esplanada do café do Conservatório, onde duas jovens tocam um dueto para violinos, ou na do bar-disco *Les aviateurs*, onde a dança é filmada com o som ambiente. Nestes casos o som nasce da cena e faz parte dela, como preconizado pelo casto manifesto do *Dogma 95*, que no seu momento “proibiu” o uso de som não-diegético no cinema. E o filme, embora inteiramente autónomo, faz parte de um empreendimento experimental mais vasto de Guérin: no mesmo ano ele acabava um outro, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, montagem sequencial de imagens fixas, muda e a preto-e-branco, integrando apontamentos e esboços feitos em viagem, quadros, outras fotografias, referências a novelas e poemas; e a instalação *Las mujeres que no conocemos*, que exibiu no pavilhão espanhol da bienal de Veneza.



“Novo crime”, diz o jornal lido por um protagonista tão insondável como o de *Pickpocket* (fotogramas reenquadrados do filme)..



Vemo-lo esboçar, sob o título *Dans la ville de Sylvie*, um retrato da jovem que procura. Por baixo escreve: “Elle”. Mas depois acrescenta um “s” e a sua busca torna-se plural: já não é só Sylvia que ele procura, são todos os seus duplos e avatares, todos os seus *ersatzs* e seus possíveis ícones (fotogramas reenquadrados do filme).

De que trata *En la Ciudad...*? De um jovem de quem não sabemos o nome e que visita uma muito reconhecível Estrasburgo (o filme foi apoiado pela região alsaciana e pela cidade) em busca de uma jovem, Sylvia, que ali terá conhecido em tempos. Quando o filme começa, ele está no quarto que alugou num hotel barato, sentado na cama desfeita, com um caderno de apontamentos e um lápis na mão. Nada se passa durante dois minutos, até que ele começa a escrever e talvez a desenhar no caderno, e percebemos que todo esse tempo esteve a procurar memórias, num silencioso exercício de anamnese. Depois sai do hotel e vai tentar reencontrar Sylvia no café do Conservatório (École Supérieure d'Art Dramatique), onde a conheceu ou onde se encontravam. Mas a partir desse instante percebemos que o protagonista se obceca por todas as jovens que de algum modo evocam, para ele, a desaparecida. O filme passa a ser sobre o seu *gaze*, insistente e por vezes incômodo, sobre as desconhecidas que obsessivamente observa. É um *flâneur*, provavelmente um estudante, mas perturbado pela sua demanda, tão *voyeur* como o de *Rear Window* e capaz de perseguir de perto, ao longo de quarteirões e ignorando a proxémica socializada, uma jovem que mais lhe lembra Sylvia (assim replicando pedestremente as perseguições de *Vertigo*), ou de assediar, ao balcão do bar-discoteca, outra que depressa o abandona para ir dançar com um qualquer parceiro. É um filme de 84' sobre olhares, mas não sobre trocas de olhares – as raparigas observadas ora ignoram ora evitam o seu *gaze*, salvo a que perseguiu pelas ruas e com quem acaba por viajar de eléctrico: quando dele sai, ela despede-se dele com um aceno e manda-lhe um beijo pelo ar. O filme é feito dos olhares do protagonista, que com frequência muda de posição para ver melhor, mas ao mesmo tempo esses seus olhares expõem-no a-criticamente como observador-*voyeur*, jogando com o antigo campo-contra-campo ou seus sucedâneos.

Um fascínio semelhante ao de Eric Rohmer pelas mulheres, a influência de Erice, Garrel e Bresson, a afinidade com experiências de Jonas Mekas, com quem manteve uma espécie de video-correspondência, um gosto pelos grafismos à la Godard, aproximam Guerín de um cinema de fileira e de escola nascido da *caméra stylo* de Astruc, e por isso mesmo traduzido numa busca estética muito pessoal. Mas ele é também marcado por uma a-moralidade congénita no limiar da perversão, uma *atitude* desafiante e desviante como aquela em que se baseou, na literatura e no desenho, a obra de um Klossowski: transgressiva e quase-imoralista – *quase*, porque nunca transpõe a passagem para fora da proxémica corrente.

Poetas e cineastas

INSISTAMOS: parte do cinema moderno privilegiou o cinema *poético* contra o dos *contadores de histórias* (ou contra a gramática do *story telling* de Hollywood), valorizando o que se tornou no paradigma das artes de todo o séc. XX: a recusa da obediência à *comunicação* fácil com os seus públicos. Reconheceu-o cedo Susan Sontag num seu escrito sobre a “estética do silêncio” (1967), referindo-se, não ao cinema, mas aos artistas em geral, e radicalizando, no contexto da época, a questão:

“O artista acaba por escolher entre duas possibilidades inerentemente limitadoras: tem de optar pelo servilismo ou pela insolência – ou adula e satisfaz o seu público, oferecendo-lhe o que este já conhece, ou agride-o, dando-lhe o que ele não quer”.

Para além do discurso de realizadores e de críticos sobre a oposição entre poesia e prosa no cinema, que nos leva de volta a Pasolini (*Empirismo eretico*, 1972), poetas viram no filme o que também viam no poema: Herberto Helder (*Cobra*, 1977: 10-11), falando do que faz o poema e propondo que ele “reproduz [um]a relação pessoal com o espaço e o tempo, (...) uma montagem, uma noção narrativa própria”, acrescentava: “Homero é cinematográfico, Dante é cinematográfico, Pound e Eliot são cinematográficos.” O autor condensava, em poucas linhas, muito do que é a relação entre poesia e prosa, entre o tempo e o espaço no cinema, como pode ser entendida a montagem em função das simultaneidades e dos paralelismos que oferece, como funcionam códigos narrativos. Escrevia ele ali (em «Memória, montagem», retomado e reescrito em *Photomaton & Vox*, 1979: 145-151), aproximando conceptualmente poema e filme:

“...Não nos acercamos da prosa; a prosa não existe; a prosa é uma instância degradada do poema; a prosa não presume uma qualidade particular de visão e execução (...).” E depois, especificando em que sentido usava o termo *montagem*: “Não se trata propriamente de montagem; diga-se: uma cuidadosa maneira de receber a memória (...). Baudelaire confundiu a sua memória, a montagem, com as exigências de um certo código narrativo. Rimbaud partiu de todos os seus lugares para dimensões paralelas, e fez no poema presente a montagem do poema ausente; aparece um pouco como o discípulo ancestral de Godard”. Depois, sobre Apollinaire, diz H.H. que ele “percebeu depressa que a simultaneidade era

o estúdio pormenorizadamente sonhado pela sua gramática”. E, voltando à sua abordagem do tempo e do espaço: “Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, o espaço é a metáfora do tempo (...). Não existe outra metáfora que não seja o espaço; aquilo a que chamam metáforas são linhas de montagem narrativa, o decurso da alegoria, o espectáculo”.

Eis a abordagem hiperbólica, de um poeta que se desejou “obscuro”, das relações entre cinema, poesia, tempo e espaço. Mas, de outro modo, outros poetas narraram acções num *usus scribendi* cinematográfico, inclusive usando o presente do indicativo e traduzindo o que numa *flânerie* se vê e ouve. Leia-se a Sophia de Mello Breyner Andresen de «Caminho da manhã», no *Livro sexto* (1962):

O poema-script

“Vais pela estrada que é de terra amarela e quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. À tua direita irá primeiro um muro caiado que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra. E assim irás sempre em frente com a pesada mão do Sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz levíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas, direitas e brancas, até encontrares em frente do mar uma grande praça quadrada e clara que tem no centro uma estátua. Segue entre as casas e o mar até ao mercado que fica depois de uma alta parede amarela. Aí deves parar e olhar um instante para o largo pois ali o visível se vê até ao fim”.

Bem se vê: mudando o texto da segunda para a terceira pessoa do singular, é um *script* cinematográfico que só falta planificar: se a personagem de um filme devesse percorrer este caminho, bastaria entender o texto como descrição da acção. O «Caminho da manhã» regressa depois em «Arte poética I» (1962, 1967), onde a autora se vê a comprar uma ânfora de barro – outro *script*, outro texto particularmente eidético, onde vemos tudo o que lemos:

“Em Lagos em Agosto o sol cai a direito e há sítios onde até o chão é caiado. (...) Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra. A sombra é uma fita estreita. Mergulho a mão na sombra como se a mergulhasse na água. A loja dos barros fica numa pequena rua do outro lado da praça. Fica depois da taberna fresca e da oficina escura do ferreiro. Entro na loja dos barros. A mulher que os vende é pequena e velha, vestida de preto. Está em frente de mim rodeada

de ânforas. À direita e à esquerda o chão e as prateleiras estão cobertas de louças alinhadas, empilhadas e amontoadas: pratos, bilhas, tigelas, ânforas.”

Em ambos os textos de Sophia estamos diante do que Deleuze chamou *perceptos*, emoções deixadas em herança por quem as viveu e as pôs em arte (escrita, filme): “Outros amarão as coisas que eu amei”, tinha ela escrito desde «Quando» (*Dia do mar*, 1947). E em «Arte poética II» (1963-1967), falando da sua poesia, fazia-o em termos que muitos cineastas modernos não desdenhariam fazer seus:

“... A poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim duma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite (...)”.

Diriam tais cineastas (e seria fácil multiplicar *transduções* com esta comparáveis):

“... *O cinema* é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso *o filme* não fala de uma vida ideal mas sim duma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite (...)”.

Deleuze e as “duas eras” do cinema

REINTERPRETANDO A HISTÓRIA do cinema e refazendo taxonomias que lhe permitissem relê-la e reescrevê-la, Deleuze (1983-1985) propôs, sobretudo a partir de Bergson e de Peirce, a ideia de que o cinema e os seus filmes passaram de uma primeira grande época, a da “imagem-movimento”, para uma segunda, a da “imagem-tempo”. O seu enfoque, também aqui gerador de um novo vocabulário (Deleuze sempre procedeu por invenção de novos conceitos, defendendo que é essa a primeira tarefa da filosofia), só se ocupa de narratividade e de narrativas na medida em que estas se articulam com a *ideia* que preside à concepção das imagens/sons e do corpo do filme no

seu todo. Ao fazê-lo, explorou e consolidou uma área de reflexão que se tornou incontornável: aquela onde se reconhece que o cinema e os seus filmes só são entendíveis na sua evolução e revoluções quando se observam em conjunto os diversos investimentos que os compõem – técnicos, estéticos, poéticos e o pensamento e intencionalidade que os articula.

Um dos traços mais pedagógicos da releitura dos dois livros de Deleuze revela-se no cotejo das categorias e conceitos neles produzidos com o vocabulário técnico mais tradicional e, antes deles, consagrado pelos manuais. No que às narrativas concerne, as suas análises convidam, de facto, à comparação

A “*grande forma*” com os *constructs* seleccionados pelo cinema clássico e pelo *studio system* (as menções e citações que seguem referem-se a *Cinéma 1 – L’image mouvement*, na edição da Minit de 1983).

No capítulo IX, «L’image-action: la grande forme», Deleuze começa por definir de modo sucinto o “realismo”, em termos que evocam irresistivelmente a estrutura dinâmica dos ritos de passagem (*separação, iniciação, regresso*), e que o autor designa pela fórmula S-A-S (passagem de uma situação a outra em resultado da acção da personagem), fórmula que pede de empréstimo ao Noël Burch de um texto sobre *M* de Fritz Lang. O modelo S-A-S é aquilo que designei (Mendes: 2009) por *construct* heteronómico e arquetipal, vindo do *The Hero With a Thousand Faces* de Campbell e da tradição neo-aristotélica que conduziria aos manuais do último quartel do séc. XX sobre o “archplot” (McKee), a “jornada do herói” (Vogler) e as estruturas em três actos (Field), entre muitos outros equiparáveis; diz Deleuze (*loc. cit.*: 196-198):

“O que constitui o realismo é apenas isto: meios [ambientes ou englobantes, n.a.] e comportamentos; meios que actualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-acção é a relação entre uns e outros (...). É o modelo que fez triunfar universalmente o cinema americano (...). O meio e as suas forças encurvam-se, agem sobre a personagem, lançam-lhe um desafio e provocam uma situação de que ele fica prisioneiro. A personagem reage (...) de modo a responder à situação (...). Tem de adquirir uma nova maneira de ser (*habitus*) ou de elevar a sua maneira de ser até às exigências do meio e da situação (...). A acção [da personagem] é, ela mesma, um duelo entre forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo próprio. Enfim, a nova situação saída da acção articula-se com a situação inicial.”

Um dos temas mais recorrentes deste *construct* narrativo é o do *duelo* e dos *duelistas*, obediente à ideia de que “não há história sem conflito”.

O paradigma tardio do duelo compulsivo (tardio porque maciçamente praticado antes dele, por exemplo pelo *western* e pelo *film noir*), vivido como pesadelo persecutório e motor narrativo, é talvez a primeira longa-metragem de Ridley Scott, *The Duelists*, de 1977, adaptado de um conto de Joseph Conrad. Deleuze diz que esta “grande forma” S-A-S começou por se sedimentar e se tornou comum aos diferentes géneros cinematográficos sob a influência de Arnold Toynbee, cuja filosofia da história apresentava as civilizações como respostas a desafios do meio. E acrescenta que foi o documentário que, logo com Flaherty, melhor exprimiu essa influência, ocupando-se de comunidades obrigadas a enfrentar o desafio do meio (como em *Nanook of the North*, de 1922). Mas o filme “psico-social” seguiu-lhe imediatamente o exemplo, a começar pela parte realista da obra de King Vidor (*The Crowd*, *Street Scene*, *Our Daily Bread*, *An American Romance*).

A matriz duelística (duelo entre rivais, entre homem e natureza, entre bem e mal) contém em si outra dimensão recorrente: o combate (o conflito) é frequentemente vivido por um protagonista que se sacrifica e por um antagonista hedonista. O primeiro é hetero-centrado e age por amor de outrem, o segundo é auto-centrado e “egoísta”. Noutro lugar expliquei (Mendes, 2009) como o itinerário sacrificial da personagem, próximo da ideia de martírio e do protagonismo crístico, dominante nas sagas arquetipais, se manteve longamente no monomito e suas variantes, em detrimento de qualquer ideário hedonístico que, celebrando o princípio de prazer, nunca é suficientemente salvífico e mais facilmente caracteriza o antagonista, o vilão ou o coadjuvante do herói. É também o que Deleuze (*loc. cit.*: 212-3) sugere, embora em termos próprios, mas que nos reconduzem, *malgré lui*, à situação do protagonista proppiano, dos ritos de passagem e da “jornada do herói”:

“Entre o englobante e o herói, entre o meio e o comportamento que o modificará, entre a situação e a acção, há necessariamente uma grande distância que só progressivamente pode ser vencida (...). O herói não está inicialmente maduro para a acção: como para Hamlet, a acção a realizar é demasiadamente grande para ele. Não que ele seja fraco: ele é, pelo contrário, igual ao englobante, mas só potencialmente. Será preciso que a sua potência e grandeza se actualizem, que renuncie ao seu retiro e paz interior, ou que recupere as forças que a situação lhe roubou, ou que aguarde o instante favorável em que receberá o apoio necessário de uma comunidade ou de uma equipa (...), variáveis que encontramos do *western* ao filme histórico.”

Deleuze reencontra, sem os citar, Propp e Campbell: nos contos maravilhosos, como no Hamlet em Elsinore, é precisa uma iniciação do herói, um seu retiro e um mentor, coadjuvantes e uma comunidade. E nada disto, admite ele, resulta apenas da inspiração behaviourista, do binómio estímulo-resposta ou do reflexo condicionado que gerariam “acção”: como o *Actor’s Studio* veio a propor (desde 1947), “só o interior conta” – o conflito interior da personagem tem de ser mostrado, porque dele depende a natureza e a qualidade da acção que essa personagem vai empreender (v. *America, America* de Elia Kazan, 1963, desde a situação inicial, na Anatólia, à última, a chegada à terra prometida – Nova York). Nas histórias complexas, o esquema S-A-S reduplica-se por dentro para garantir a sua composição episódica: passa-se de S1-A1-S2 para S2-A2-S3, daqui para S3-A3-S4, e assim sucessivamente até à *closure* ou resolução. Certo é que a “grande forma” subsumiu tudo, até os protagonismos degradados (os alcoólicos de Hawks), na esteira da tradição de Fitzgerald, e de preferência se a atribulada jornada do herói conduz à sua redenção final (*Lost Weekend* de Billy Wilder, 1945; *The Hustler* de Robert Rossen, 1961). O *western* e as suas mitologias específicas foram outro contributo decisivo para a consagração do modelo: solidamente ancorado em meios e situações adversas, ele põe em acção a comunidade e o seu território para produzir um chefe – alguém capaz de acções “enormes”. De certo modo, diz Deleuze, Hollywood nunca deixou de refilmar *The Birth of a Nation*, de Griffith, a génese sempre refazível do mito americano.

A “pequena forma” Quase insensivelmente, diz Deleuze, esta “grande forma” S-A-S veio a metamorfosear-se, sem modificação dos seus objectivos principais (o primado do comportamento e da acção na mudança de uma situação para outra) numa outra dela derivada mas que inverte a posição das suas componentes. Deleuze designa-a, por oposição à fórmula de Noël Burch, por “pequena forma”, e representa-a pela sigla A-S-A (acção-situação-acção), característica, em primeiro lugar, da *detective story* ou da investigação policiária. Eis como ele descreve a inversão:

“...Há outra forma que (...) vai da acção à situação e de novo à acção (...), A-S-A. Aqui é a acção que desvela a situação, ou parte, ou um aspecto dela, e ao fazê-lo desencadeia nova acção. A acção avança às cegas, e a situação desvela-se em negro ou na ambiguidade. De acção em acção, a situação surgirá pouco a pouco, variará, esclarecer-se-á finalmente ou preservará o seu mistério” (loc.cit.: 220).

Em *Por quê tantas histórias* (Mendes, 2001) referi que o detective que tenta, de indício em indício, reconstituir a história de um crime, como quem tenta chegar à figura final de um *puzzle* a partir da articulação de algumas das suas peças, é a figura protagónica por excelência desta fórmula A-S-A, exprimindo a inversão típica da relação entre *syhuzet* e *fabula* (a que Deleuze nunca se refere). O *syhuzet* é o enredo fragmentário que se desenrola diante de nós, a *fabula* a reconstituição diegética dos factos, que se vai revelando *in absentia* – a *fabula* é uma reconstituição mental da ordem dos factos narrados e raramente está presente no que vemos. Este modelo progride da parte para o todo, por segmentos ou fragmentos não-autónomos porque, precisamente, cada um deles só faz sentido como parte de um todo holístico que se vai discernindo ou que é mantido até ao fim como presumível mas não inteiramente discernível. Bem antes da estabilização da metodologia clássica da *detective story* e do deliberado labirinto dos seus indícios, diz Deleuze, tal forma parece ter tomado consciência de si mesma desde o *Public Opinion* de Chaplin, 1923, ou em toda a obra de Lubitsch.

“Grande” e “pequena” forma, diz Deleuze sintetizando o sentido destes termos, não são apenas dois modos de atribuir lógicas sequenciais às situações e às acções que lhes respondem; antes são formas de conceber e de abordar temas e narrativas e até, pontualmente, determinado *script*, em função de certa *ideia* narrativa em concreto que irá traduzir-se em determinada *mise-en-scène*, *découpage* e montagem. Quanto à imagem-acção, a primeira das formas da imagem-movimento que dá título ao primeiro dos seus dois livros sobre o cinema (as outras duas são a imagem-percepção e a imagem-afecção), conclui o autor que ela acabou por entrar em crise por se terem esgotado os seus conteúdos, que se foram tornando cada vez mais em *clichés* infinitamente repetidos. Tratar-se-á, porém, de uma crise que pode ser apresentada como “nova”, caracterizando determinado momento da história do cinema? A resposta de Deleuze a esta questão é prudente e mitigada:

“Pode uma crise da imagem-acção ser apresentada como nova? Não foi esse o estado permanente do cinema? Em todos os tempos, os filmes de acção mais puros valeram pelos seus episódios fora da acção ou pelos seus tempos mortos entre acções, por todo um conjunto de extra-acções e de infra-acções que não era possível cortar na montagem sem desfigurar o filme...” (*loc. cit.*: 277).

A crise da imagem-acção está para Deleuze ligada à maturação da postura do espectador: sobretudo na Europa e depois das duas guerras mundiais

do séc. XX, deixámos de acreditar que uma situação complexa possa ser modificada por acções individuais salvíficas, ou que determinada acção singular possa forçar a reversão de determinada situação universal. E essa nova incredulidade desinteressou-nos progressivamente, diz ele, das formas S-A-S e A-S-A, apesar de numerosas sagas arquetipais as continuarem a usar (os *blockbusters* do *main stream*). Que acarretou a crise da imagem-acção como conseqüências para o cinema de autor, o cinema independente, o cinema de arte e ensaio (designações com que o autor só acessoriamente condescende)? A resposta de Deleuze põe em evidência diversos sintomas de fadiga extrema que de algum modo representam a passagem do paradigma “clássico” para o “moderno” e a caducidade virtual de géneros como o *western*, o *film noir*, o filme psico-social, se inspirados na “jornada do herói”:

- Deixaram de ser bem tolerados os encadeamentos situação-acção, acção-reacção e excitação-resposta que animavam a imagem-acção.
- Quebrou-se o fio condutor causal que articulava os acontecimentos uns com os outros.
- Tais encadeamentos e causalidades passaram a ser vistos como *clichés* repetitivos e *déjà vus*.
- A *flânerie*, a errância, a deriva das personagens substituíram a sua antiga acção sensorio-motora marcada pela causalidade e pela sucessividade.
- Finalmente, os “poderes ocultos” representados pela sociedade *big brother* (prefigurados na distopia *1984*, de George Orwell, 1949) e pelas “teorias da conspiração” passaram a manifestar os seus suportes e efeitos no sistema dos *media*: emigraram das ficções para a realidade social e política porque a realidade, mais uma vez, ultrapassou a ficção.

Autor e narrador

COMPARANDO A DIVERSIDADE dos procedimentos narrativos na literatura e no cinema, Seymour Chatman tentou descrever, no seu *Story and Discourse* (1978), os modos como a narrativa é percebida pelo espectador. As suas considerações complicam, inevitavelmente, a *invisibilidade da técnica* naturalista/realista, e isto desde os seus mais básicos pressupostos. Por exemplo na literatura, e por importação de procedimentos no cinema, autor e narrador não são confundíveis, porque, ao escrever, o autor inventa um ou vários “autores implícitos” (Wayne C. Booth, *The Rethoric of fiction*, 1961) que não coincidem consigo, ou um *alter ego* ou *second self* (Kathleen Tillotson, «The Tale and the Teller», 1959)

Seymour
Chatman

subsidiário do seu ego principal. O autor implícito é aquele que o leitor/espectador atribui imaginariamente à obra que está a ler / ver, e não coincide necessariamente com o autor real. Do mesmo modo, o leitor / espectador implícito está sempre presente: é aquele a quem, na intencionalidade autoral, a obra é *endereçada*, mesmo se ele não coincide com os leitores / espectadores reais.

O narrador, criatura inventada pelo autor e que se responsabiliza pelo que é contado, tanto pode ser onisciente e assumir a posição “divina”, como exprimir um ou vários pontos de vista de personagens. E em qualquer dos casos pode ser *unreliable*, não fiável (Booth, *op. cit.*), construído com base em constrangimentos ou limitações que condicionam deliberadamente o seu ponto de vista ou alteram os seus valores, como na *Carta de uma mulher desconhecida* de Stefan Zweig (1922), adaptado ao cinema por Max Ophüls (1948), onde o espectador tem de decidir se a *voice over* de Lisa Berndle distorce, ou não, factos sobre o seu amante Max Brand. Ou como em *The Usual Suspects*, de Bryan Singer (1995), que relançou este tipo de narração e influenciou uma série de filmes posteriores. Em muitos casos, o autor propriamente dito desapareceu, mas o autor implícito está sempre presente, como salienta Chatman:

“Há sempre um autor implícito, embora possa não haver um autor real e singular no sentido comum: a narrativa pode ter sido composta em comité (como nos filmes de Hollywood), por um grupo disperso de pessoas durante um longo período de tempo (como em muitas baladas populares), pela composição aleatória de um programa de computador ou de outro modo qualquer” (loc.cit.: 149).

Num filme, o “olhar da câmara” tanto pode mostrar o ponto de vista de uma ou várias personagens como pode mostrar o olhar do “dispositivo” ou do “autor implícito”; no cinema clássico, esse olhar era, como vimos, suposto apagar-se enquanto presença do dispositivo, e devia ser invisível ou inidentificável para o espectador; no cinema moderno, novas movimentações de câmara passaram a dar ao espectador consciência de um olhar intencional que quer ser reconhecido e notado como tal: a presença autoral no filme passou a ser deliberadamente sublinhada. O apagamento do autor em que o cinema clássico se inspirou corresponde àquilo que Platão designou por *mimesis*: o autor cede inteiramente o seu lugar às personagens que, como no teatro clássico, assumem a total responsabilidade pelo que está a ser

contado, mesmo quando uma delas desempenha o lugar parcial de narrador – o *mensageiro* da tragédia.

Quando o narrador ou o autor implícito assumem a responsabilidade do narrado, usando o pronome “Eu” e apenas dando voz a personagens quando delas precisa, adotamos a forma narrativa que Platão designou por *diegesis*. Parte da narratologia distinguiu depois narrador autodiegético – aquele em que autor e narrador coincidem, por exemplo na autobiografia ou na diáristica – e narrador homodiegético – uma personagem criada pelo autor, que também usa o pronome “Eu” mas com valor ficcional (é sobretudo na narrativa homodiegética que o *unreliable narrator* tende a surgir). Aquilo a que Chatman chama *nonnarrated stories* corresponde à pura *mimesis* de Platão tal como a conhecemos do drama:

“O polo negativo da presença do narrador – o polo da *mimesis* ‘pura’ – é representado pelas narrativas supostas serem transcrições intocadas de comportamentos de personagens” (*loc. cit.*: 166).

O *unreliable narrator* e o Mateus de Pasolini

NUMA CONVERSA com Jean-Louis Comolli e Bernardo Bertolucci (Cahiers du Cinéma n.º 169, Agosto de 1965), Pasolini fala, a propósito de *Il Vangelo secondo Matteo*, do “discurso indirecto livre” como dependendo de um (ou mais) *unreliable narrator(s)*, ou de personagens cujo ponto de vista o autor adopta integralmente:

“O *Evangelho* pôs-me o seguinte problema: eu não podia contá-lo como uma narrativa clássica porque sou ateu e não crente. Mas por outro lado queria filmar o *Evangelho segundo Mateus*, ou seja, contar a história do Cristo filho de Deus. Tinha portanto de contar uma narrativa em que não acreditava. Não podia ser eu que a contava. (...) Para poder contar o *Evangelho*, tive de mergulhar na alma de alguém que acredita. É isso o discurso indirecto livre: por um lado a narrativa é vista pelos meus próprios olhos, por outro é vista pelos olhos de um crente”.

Por outras palavras, Pasolini toma o evangelista como *unreliable narrator* da história que lhe interessa contar, distanciando-se da sua crença: Pasolini-autor mergulha em Mateus-narrador para fazer sua uma narrativa que lhe não pertence. No cinema, um tal narrador é muitas vezes uma personagem:

Deleuze disse sobre a “subjectiva indirecta livre” de Pasolini que a objectividade da câmara e a subjectividade da personagem se tornam indistintas. Como em *Viagem a Itália* de Rossellini: Nápoles e o seu museu são vistos pelos olhos da mulher que os visita e a câmara adopta esse olhar como seu. A câmara faz um exercício integral de *mimesis* platónica, fundindo-se com o modo de ver da personagem. Mas “faz-se sentir”, ao contrário do que fazia no cinema clássico: o cinema moderno assumiu esse novo “peso sensível” da câmara nos seus filmes.



O *Evangelho segundo Mateus*, Pasolini, 1964. Um auto da prédica e da paixão cheio de não-actores (fotogramas reenquadrados do filme).

Mais genericamente, o *unreliable narrator* – vimo-lo a propósito das memórias de Lise London – é um narrador cuja credibilidade é insuficiente ou incerta, porque conta os acontecimentos de um ponto de vista parcelar ou parcial, mal informado ou deformado por um erro de avaliação. Vindo da autobiografia e da literatura, entrou por osmose no teatro e no cinema, minando o território tradicional do narrador fiável, vitoriano e positivista,

e relativizando a percepção do narrado pelos seus públicos. Tendencialmente, todos nos tornámos *unreliable narrators*: temos consciência de que raramente dispomos da diversidade de pontos de vista necessários para contar uma história complexa. Para a tornarmos verosímil – velho objectivo – precisamos de informação complementar fornecida por outros, admitindo que a contribuição de diferentes testemunhos clarifica aspectos obscuros do que há para contar. Mas, na ficção, esses testemunhos são de personagens inventadas: os seus narradores são duplos do mesmo autor. A postura do *unreliable narrator* estrutura o que queremos contar segundo um modelo que abdica da narração onisciente e adopta a forma de uma composição – pelo menos aparentemente – plural, talvez contraditória: como num filme invertido e passado *au ralenti*, os estilhaços da granada narrativa voltam a fazer corpo no momento anterior à explosão. E se testemunhos contraditórios se equivalem sem que privilegiemos um deles, a narrativa não conflui para uma versão conclusiva: repete o efeito *Rashomon* (Kurosawa, 1950), e o leitor ou espectador é o juiz que ouve diversos relatos testemunhais para, relativizando-os, apurar o que se passou.

Do ponto de vista estilístico, quer conteúdos autorais quer transcrições de discursos de personagens podem ser monólogos interiores (expressão de Dumas pai), exercícios de auto-cognição traduzidos em linguagem (como em Proust), exercícios de associação livre ou de *stream of consciousness* (William James), imagens da actividade mental enquanto fluxo livre e associativo de percepções.

A distinção entre autor e narrador, a figura do *unreliable narrator*, o cansaço da fórmula princípio-meio-fim teleologicamente orientada, a desconstrução narrativa e a sua fragmentação, a procura de *puzzles* e de *mind games* que desafiam a “discussão hermenêutica à saída do cinema”, convivem hoje com o regresso de *straight stories* unilineares ou com *multiplots* (estes últimos tornados modelo hegemónico das séries televisivas). Na situação tardo-moderna ou pós-moderna, a cíclica exaustão de narrativas “formulaicas” acentuou-se, mas deu ironicamente origem ao regresso de todas as formas, clássicas e/ou modernas, ao mesmo tempo que os géneros declinaram e os híbridos se multiplicaram. Fazem-se, hoje, filmes que incorporam segmentos ficcionais e documentais (herdados do “documentário romanesco” de Morin), ou que propõem fusões de maneirismos genológicos, surfando diferentes águas na mesma obra. Apesar da resiliência da indústria e contra as suas doutrinas narrativas, novas gerações de cineastas tentam marcar territórios próprios, desobedientes e indisciplinados, ora eruditos ora

“selvagens”. O profundo desgaste da própria ideia de *modelo* gerou uma “política das mil flores”, o que não significa que a influência de mestres tenha desaparecido. Pelo contrário, o esbatimento das escolas e até dos procedimentos técnicos por estas adquiridos relançam a importância inspiradora de itinerários e de *opus* pessoais, geradores de discípulos e de nichos de gosto ora mais, ora menos informados.

Estado do mundo e conteúdos narrativos

O MUNDO MULTIPOLAR em que hoje vivemos é cada vez mais marcado pela irresponsabilidade face às rápidas alterações climáticas – devidas à sobre-exploração dos combustíveis fósseis – que se traduzem no aquecimento global acelerado, no efeito de estufa e no degelo das regiões polares, na subida do nível das águas dos oceanos e em novas catástrofes naturais de dimensões incontroláveis (dilúvios bíblicos, enxurradas, cheias, mega-incêndios florestais e semi-urbanos de rara violência, vagas de frio e de calor excessivos, secas extremas): mais longe de Descartes, deixámos de ser *donos e senhores (maîtres et possesseurs)* da natureza.

Mas este mundo é também marcado pela proliferação de mortíferos conflitos armados regionais; por genocídios e ódios inter-étnicos entre povos vizinhos; por migrações maciças, sobretudo *sul/norte* (como no Mediterrâneo e nos 3.000 kms de fronteira México-E.U.A.) ou em fuga de guerras locais como nos antigos êxodos, onde milhares perdem a vida e são objecto de tráfico humano; pelo desprezo por populações inteiras em busca de refúgio; pelo abandono de soluções políticas multilaterais para numerosos conflitos e sua substituição pelo regresso, à cena internacional, de líderes de estados-nações isolacionistas, autoritários e egoístas; e pelo terrorismo de extremistas islâmicos, que julgam poder reinstalar uma mítica versão do califado medieval e que tem sido impossível desfanatizar.

Desde os primeiros anos do séc. XXI, instalou-se a percepção de que os equilíbrios resultantes do pós-Segunda Guerra Mundial, sedimentados, ao longo de quase sete décadas, por organizações internacionais obreiras de consensos (da ONU e da União Europeia às alianças militares institucionalizadas), e que geraram uma relativamente estável “nova ordem mundial”, estão ameaçados de desagregação por uma “nova desordem mundial” – desordem que prolifera e que é dia-a-dia tornada espectáculo pelo anestésico sistema dos *media*, falsamente tido com oferecendo desse mundo a imagem

de uma *aldeia global* onde as *realidades* são meras *actualidades* comentadas por enxames de guelfos e gibelinos e de partidários do alecrim ou da manjerona que, efémeros *opinion makers*, tudo “explicam”: o mundo dos *media* é, também, o dos púlpitos paroquiais e o dos treinadores de bancada.

Qual é ainda hoje, num tal mundo, o papel e a relevância das artes e das culturas? Existem, decerto, novas circunstâncias que convidam a repensar a resposta a esta questão. A principal respeita à distância temporal que separa a narrativa mediática de acontecimentos de toda a ordem e a produção literária e artística que exprime as mutações desse mundo. Tal distância é tradicionalmente ditada pelo *diferimento* e desfazamento da literatura e das artes perante a cobertura mediática: os *media* informativos produzem continuamente narrativas actuais e instantâneas, maioritariamente irreflectidas, que mostram e contam os acontecimentos na voracidade e à velocidade cega do quotidiano; as artes e as culturas, pelo contrário, requerem tempo para inscreverem em si, sem sujeição a *agenda settings* comunicacionais ou a *news values*, as suas imagens e narrativas do mesmo mundo.

As artes e as literaturas não passaram a viver ao ritmo nem ao sabor do *apparatus* mediático, apesar da inevitável porosidade entre umas e outro: os seus autores continuam a produzir figurações e narrativas *tardias*, remoídas e malaxadas por subjectividades individuais, propondo consciências segundas e diversamente interpretativas da complexidade do tempo e das realida-

*Retratos
tardios*

des que vivemos. A “intervenção” ética e estética das artes e das literaturas ocorre, salvo excepção, metaforicamente e *a posteriori*, oferecendo percepções e mediações distanciadas das urgências de cada instante. Esse diferimento e distanciação metafóricos são ainda herdeiros da antiga tragédia grega: também ela evitava depender da actualidade momentosa e desta preferia emancipar-se; e contrapõe-se à ansiedade da “arte interventiva”, que marcou parte dos modernismos e dos compromissos sociais e políticos ainda protagonizados, entre outros, pelo néo-realismo pictórico, literário e cinematográfico de meados do séc. XX e pelas posteriores militâncias, contra-culturas e *undergrounds* dos anos 60 e 70.

Mas, desde esses anos 70, acidentes silenciados em centrais nucleares, envenenamentos de águas, terras de cultivo e alimentos por agentes químicos, marés negras provocadas por superpetroleiros, difíceis guerras jurídicas contra empresas poluidoras e lutas “glocais” pela liberdade da investigação jornalística, inspiraram numerosos filmes, exprimindo novas militâncias ambientalistas. Mais tarde, a epidemia de *sida* tornou-se noutra grande tema inspirador de sagas individuais – as das suas vítimas segregadas. E hoje há

um cinema neomilitante que observa outros microcosmos de crise na paisagem social: em *Dois dias, uma noite*, dos irmãos Dardenne (2014), uma jovem mãe de família, convalescente de uma depressão, tem de contactar, um a um, os seus colegas de emprego, ao longo de um fim-se-semana, para lhes pedir que votem a favor do seu regresso ao trabalho na fábrica de painéis solares; mas se o fizeram perderão, cada um deles, os mil euros de prémio que o patrão lhes prometeu. E *A fábrica de nada*, de Pedro Pinho (2017), trata da ocupação de uma fábrica de elevadores pelos seus operários – eles descobrem que a administração a está, em falência, a esvaziar de máquinas e matérias-primas e se prepara para a fechar. A “questão social” volta aos filmes, com novos rostos e protagonismos, em histórias de meias-vitórias e de derrotas, mais próximas de *La terra trema* de Visconti que do *Potemkine* de Eisenstein.

Haverá outros critérios para discutir tendências notórias do cinema narrativo contemporâneo, e será importante equacioná-los. Por exemplo, a “radicalidade” pós-política de Pedro Costa, com a sua acentuada preferência por personagens das franjas da sociedade. Ou o “pós-feminismo”, que problematiza as relações entre géneros ou aborda a homossexualidade e as experiências transgéneros no mundo “LGBTQ+”. Ou o “pós-colonialismo”, que relança a reflexão entre raças e culturas numa contemporaneidade onde as fronteiras nacionais ora se apagam, ora ressurgem como muros intransponíveis. Ou a auto-etnografia, que acorda memórias auto-centradas ou de passados familiares instauradores de identidade.

Para além da relação tardia com conteúdos canibalizados na actualidade, há, porém, nas literaturas e nas artes, obsessões recorrentes e mais antigas, vindas da longa duração e que dificilmente serão desalojadas da linha da frente das grandes inspirações narrativas e suas refigurações. Sob a fantasmática tutela de Eros e Thanatos, os deuses gregos que regiam as pulsões de vida e de morte, ocupam esse lugar temas como o *desejo*, o *poder*, o *sexo*, a *morte*: desejo de devir outro, de posse e de poder, de vida ou morte, de justiça e de vingança, desejo sexual, de reconhecimento, de autonomia, de paz, de desvio das normas e de romper *tabus*, desejo de apropriação de segredos salvíficos, de comunidade totémica e de tribo. A satisfação desses desejos ainda exige jornadas, demandas e errâncias de “heróis”.

Tais jornadas tornaram-se, todavia, menos proppianas: os europeus, depois de duas guerras mundiais nos seus territórios (18,6 milhões de mortos na primeira, mais de 60 milhões na segunda, contando os do Pacífico e do Japão) passaram a descrever dos méritos das sagas individuais: o seu

imaginário fora esmagado pela inimaginável destruição – a paz entre as duas grandes guerras só durara 21 anos. Tal descrença gerou um novo cepticismo e marcou a segunda metade do século XX; e os anos da Segunda Guerra e os seguintes foram, na Europa, os do existencialismo, céptico e niilista perante valores desacreditados; a dúvida invadiu as narrativas e os seus protagonistas tornaram-se mais hesitantes, menos propensos a agir. Pelo contrário, os americanos, que fizeram a Segunda Guerra em territórios longínquos e não viram a morte e a destruição invadir o seu *habitus* doméstico, continuaram até mais tarde a alimentar redentoras *jornadas de heróis*: o desejo de duelo contra antagonistas externos permaneceu nas suas narrativas pelo menos até à complexa ressaca da derrota no Vietname, a meio dos anos 70. Mais recentemente, na Europa, a crise financeira instalada no final da primeira década do século XXI reacordou a memória da penúria das guerras. E nos E.U.A., a mesma crise (lá nascida) reavivou o fantasma do *crash* de 1929 e da Grande Depressão dele resultante. Sobre tais telões de fundo, *Bildungsroman*, *coming-of-age stories* e reactualizações do *monomito* metamorfosearam-se para poderem, como os mitos e lendas, sobreviver; o clássico objectivo da redenção final do(a) protagonista sofreu os desvios correspondentes: tornou-se martírio entre europeus e está sob suspeita, como aspiração edificante, entre os novos americanos.

Entre os temas emergentes na ficção contemporânea anote-se a propensão para abordar a singularidade, por vezes *borderliner*, de *dramatis personæ* e comportamentos resultantes de traumas e crises. Um recorrente tema ficcional contemporâneo parece ser o da *procura* de si, do *regresso* a si num *habitus* perturbado. Não é um tema particularmente novo – ele interessou Faulkner, Proust e Baudelaire. Mas hoje tantos vivem alienados numa vida que não controlam, numa rotina maquínica inquestionada, em trânsito num bólide de que se desconhece quem o conduz, que a necessidade de se reencontrar a si mesmo assume os traços de uma crise que se revela em pequenos gestos, pequenos sintomas, ou devido a um incidente que divide o tempo entre um *antes* e um *depois*. Muitas histórias ocupam-se desse transe – paragem para pensar, abrupta alteração do curso da vida, catástrofe, suspensão do tempo, exílios em margens.

Novos tipos de protagonistas se foram, assim, instalando nas ficções: em 1993 Robert Altman, cineasta que deixou uma vasta obra iniciada nos anos 50, estreava *Short Cuts*, longa-metragem adaptada de nove *short stories* e

Raymond Carver de um poema de Raymond Carver. O filme retratava americanos de Los Angeles numa montagem de micro-*sketches* dispersos,

usando o *multiplot* como dispositivo narrativo. Carver (1938-1988) fora entretanto sendo reconhecido como um dos autores mais atentos ao micro-patético do quotidiano e que mais influenciou a literatura americana dos anos 80, ocupando-se de casais e famílias disfuncionais das classes baixas, de marginais alcoólicos, de desempregados crônicos e “deixados por conta”, gente incapaz de viver vidas “normais” (v. a antologia *Where I’m Calling From*, que organizou pouco antes de morrer). Ele publicava contos e poemas em revistas desde 1960 e a sua prosa, próxima do realismo minimalista (em que ele nunca se reviu, rejeitando classificações), apostava na intensa atenção ao dia-a-dia banal, em regime de grande contenção estilística – reduzindo a dimensão das frases ao mínimo indispensável, só usando vocabulário corrente, adjectivando pouco, construindo diálogos “veristas”, começando e acabando *in media res*, evitando finais edificantes, valorizando narrativamente momentos voláteis. Com Carver, o quotidiano perturbado de anódinos empobrecidos migrou das margens da ficção para o seu centro. E o seu vasto legado retratista, cheio de episódios cépticos sobre a possibilidade de felicidade e de realização individual, mas próximo das vidas devastadas pela dependência – as dos frágeis *perdedores* do “sistema”, incapazes de regeneração final – tornou-se no reverso negativo do *american way of life*. O *feel-bad* substituía, em matéria de gosto, o *feel-good* do *mainstream* ficcional.

Os contos de Carver fizeram discípulos bem para além dos anos 80: no seu rasto há ficções contemporâneas onde personagens dependentes de álcool, de drogas duras ou vitimadas por síndromes crónicas, os invocam tanto quanto a remota *lost generation* do Fitzgerald dos anos 20 do século XX. A relação destas personagens com o trabalho precário e o desemprego, as dependências, a culpa, o sexo, a morte e a esperança de vida, o desejo de mudar, os interditos e a sua transgressão, as instituições e seus poderes, a corrupção, são resiliências de temas que sedimentaram na reflexão sobre as sociedades. A atenção dada a protagonismos desviantes, longe da normalidade socializada pelo senso comum, não é de hoje – é a materialização do que atrás designei por “regressos do mesmo” sob novas formas. E tais actualizações ainda darão forma a percursos individuais que esboçam respostas, por vezes inadequadas, a situações de crise. Pessoas reais e *dramatis personæ* movem-se em cenários sociais que – esses sim – mudam velozmente e em geral em seu desfavor. Nestes cenários mutantes tentam reconceber o lugar que cada um ocupa no mundo e na vida – sendo certo que cada vida só aprenderá, à sua custa, aquilo que não aprendeu na história milenar.

Há, assim, temas que se reconfiguram nas diferentes velocidades da mutação social: as relações inter-geracionais, por exemplo, modificaram-se com o lento desaparecimento de casas de família onde três gerações coabitavam; as relações de cada um com os serviços e com as instituições que os prestam (do ensino aos transportes e aos cuidados de saúde) diversificaram-se rapidamente devido às novas desigualdades entre ricos e pobres, entre a minoria da nova *affluent society* globalizada e a maioria de novos deserdados. A marginalização e a ausência de mobilidade social de cada vez mais grupos – jovens “sem futuro”, desempregados de longa duração, a multidão do rendimento mínimo garantido e dos novos limiares de pobreza, dos idosos em situação de abandono – tornam as sociedades em “paisagens depois da batalha”. O futuro tornou-se, para muitos, num beco sem saída onde voltarão a proliferar novas utopias, novas militâncias e heresias, desenraizamentos e incivildades. Extremou-se, nestas sociedades mutantes, o antigo pugilato entre determinismo e liberdade, que fascinara o Tolstoi de *Guerra e Paz* e que agora ganha a forma de um impasse entre a capacidade de cada sujeito para concretizar um projecto de vida e os confinamentos de toda a ordem que o impedem de o fazer.

A *mutação social*

E em matéria, já não de temas e conteúdos, mas de formas e de estilos, cinema e romance contemporâneos separaram-se deliberadamente dos seus cânones, por mais *modernos* que estes tenham sido. O esfarelamento das normatividades, dos seus géneros e tradições, gerou uma época *indisciplinar* onde as referências clássicas e modernas se misturam e se refundem não-hierarquicamente, em busca de novas *maneiras* de dizer: esta é uma época marcada pela a-normatividade resultante de sucessivas exaustões culturais; e tal a-normatividade legitima igualmente o regresso a passados narrativos, à redescoberta de sabores narrativos que durante um século julgámos desaparecidos para sempre. A situação actual resulta, assim, de sucessivos *cansaços do gosto*, que começaram por ser mais notórios numa área onde o clássico se reinstalou em força – a da arquitectura pós-moderna, que rejeitou o modernismo higienista-funcionalista e a carta de Atenas promovidos por Le Corbusier a “arquitectura universal”. Funcionando como locomotiva cultural, os arquitectos pós-modernos reabilitaram, desde finais dos anos 70, ornamentos, colunatas e frontões banidos nas décadas modernistas e produziram *collages* e *pastiches* de todas as épocas, estilos, escolas. Seria pouco rigoroso propor uma extrapolação directa do que se passou na arquitectura para o que se passou e passa noutras áreas criativas; mas o exemplo evidencia o desejo de fusão e de mistura que animou e anima boa parte da contemporaneidade.

Em 1873, no “Adeus” de *Une saison en enfer*, Rimbaud esboçara o programa para o *fin-de-siècle* aproximante e a sua *belle-époque*: “*Il faut être absolument moderne*”. Mas, um século depois, a modernidade de que ele se reclamara estava moribunda, tornada em ruínas fumegantes pelas duas Grandes Guerras, pelo mundo bipolar (americano-soviético) que a segunda instalou por mais de 40 anos, pelo desmantelamento dos antigos impérios na descolonização generalizada dos anos 50, que (salvo em alguns furúnculos tardios, como o português) instalou uma nova relatividade multicultural. Hoje, ninguém saberia dizer em que consiste ser “absolutamente moderno” (ou tardo-moderno, ou pós-moderno): a ideia de uma doutrina estética e/ou ética diluiu-se na *modernidade líquida* que Zygmunt Bauman (2000) descreveu. Já não estamos a caminho de um *fim da História* teleologicamente orientado e nenhuma grande narrativa cosmogónica sustenta tal jornada ou tal direcção. Um novo cepticismo dispersivo tomou conta da paisagem – a das *sociedades de risco* de Ulrich Beck e Anthony Giddens. O próprio Rimbaud cedo mudara de programa: uma dúzia anos depois do seu categórico imperativo de modernidade, escrevia ele à família, de Aden (Iémen), explicando que era agora negociante de armas e rogando-lhe que não acreditasse que se tornara “mercador de escravos”. Também os Rimbauds contemporâneos devem explicar à família e a si mesmos de que se ocupam e de que vivem, *o que estão a fazer aqui*, como Bruce Chatwin tentou fazer (em *What Am I Doing Here?*, de 1988).

Multiculturalidade, nomadismo, exílio

MUITOS PROJECTOS actuais para cinema e televisão abordam a multiculturalidade que se acentua, num mundo marcado por migrações maciças e pela coexistência temporária ou definitiva, num mesmo território, de populações multi-étnicas, que falam diferentes línguas, trazem consigo diversas crenças religiosas e exprimem, nos seus modos de vida e comportamentos quotidianos, *habitus* idiossincráticos. Ou, por se ocuparem de personagens cosmopolitas que, por qualquer razão, se movem entre países e culturas diferentes, têm mais em conta a transculturalidade e a diversidade desses *habitus*. Estas “novas” experiências de vida – o dia-a-dia num território que se tornou num *melting pot* cultural, ou a nomadização do viajante profissional, que se move por força da internacionalização do seu percurso – exigem, aos criadores desses projectos, nova atenção à

*O crepúsculo
dos exotismos*

diversidade dos “outros”, dos seus valores e identidades próprias. A Alexandria de Durrell impera: já não se trata de explorar a diferença exótica que tanto cativou a cultura mediática neocolonial – de *The African Queen* (John Huston, 1951) às fotografias dos Nuba e dos Masai de Leni Riefenstahl (1982), a *Out of Africa* (Sydney Pollack, 1985) ou a *The Sheltering Sky* (Bertolucci, 1990), adaptado de Paul Bowles. Trata-se, sim, de reconhecer a importância dos diferentes *habitus*, valores e convenções partilhadas, no condicionamento dos comportamentos dos diferentes actantes. Também já não se trata de inventar mais espaços ficcionais insólitos – a Los Angeles distópica de *Blade Runner* ou o simpático bar intergaláctico do *Star Wars* –, não-lugares babélicos onde espectralmente se cruzam, como *zombies*, passageiros em trânsito e personagens de diversos mundos. Trata-se, sim, de atentar nos efeitos relacionais das culturas que os indivíduos consigo transportam na vida corrente, sem necessariamente se tornarem “ameaçadores” mas produzindo estranhamentos, se obrigados a coexistir e a partilhar momentos de vida em situações concretas.

O cinema interessou-se, desde os Lumières, pelo exotismo de lugares e populações. E fê-lo, até tarde, numa perspectiva colonial e neocolonial, sobretudo tornando paragens remotas e “selvagens” em cenários de histórias protagonizadas por caucasianos ali residentes, ali exiladas ou de passagem, e que entram em contacto com o *habitus* e a cultura local. Ou fê-lo, intra-muros, como no *Chinatown* (1974) de Polanski, segregando lugares: o *ghetto* dá o nome ao filme mas é apenas referido, nele, como um território de que a polícia prefere alhear-se – e que é percebido pelo exterior como fechado e dotado de códigos e leis próprias, com a sua violência secreta, onde os não-nativos não devem imiscuir-se. Esse alheamento prudente diante de um território *tabu* ainda ecoou nas propostas do arcebispo de Cantuária, Rowan Williams, quando, referindo-se ao *Londonistan*, disse aceitar que a *sharia*, lei islâmica, ali substituísse a lei britânica na resolução de conflitos e problemas internos (declarações que geraram escândalo em 2008).

Em Lisboa, a descida pedestre dos Anjos ao Martim Moniz faz-nos atravessar um pequeno arquipélago onde nos cruzamos com migrantes de diversas origens e que alteraram o perfil do comércio, da vida na rua, dos modos de interpelação interpessoal ou de convívio urbano.

Todas as capitais europeias estão hoje povoadas por ilhas de não-autóctones que tornam bairros, ruas ou quarteirões em territórios especiais, e que exprimem reordenamentos urbanos ditados pela nova pobreza e pela nova estratificação em raças, castas, classes. Sérgio Tréfaut mostrou, em

Lisboetas (2004), a Lisboa de ucranianos, russos, brasileiros, paquistaneses, chineses e africanos, e o seu embate com as condições de vida e o *habitus* autóctone. Mas Lisboa é um exemplo ainda suave das novas multiculturalidades urbanas, apesar dos seus *ghettos* periféricos, geralmente zonas de realojamento alternativas aos demolidos bairros de lata. E, do mesmo modo que segmentos dos tradicionais centros urbanos se metamorfoseiam e se tornam áreas hegemônicas por culturas migrantes – veja-se a Bruxelas do séc. XXI –, há periferias que exprimem mais concentradamente o mesmo fenómeno: por exemplo na Amadora, pequeno concelho com menos de 24 km² mas com a maior densidade populacional do país, coexistem 120 nacionalidades – com maior destaque para os oriundos de Cabo Verde, Brasil, Guiné-Bissau, Angola, São Tomé e Príncipe, Roménia, Ucrânia, China, Índia, Paquistão – cerca de 10% do total de residentes: dados de um censo recente mas em constante evolução.

Em Lisboa está, porém, em curso outra notória mudança de cenário: a capital, hoje “gentrificada”, vive o seu momento cosmopolita; tornou-se num apinhado destino turístico e formigueiros de europeus peregrinam a pé pelas suas íngremes calçadas, enchem-lhe a hotelaria e as esplanadas, os comboios para Sintra e Cascais; nela proliferam filas de *ricksaws*, *bajaj* ou *bemo* neo-indianos ou tailandeses, os *tuk-tuks*. E enquanto se reabilitam prédios de há cem anos, mais carismáticos do que os dos modernismos posteriores, e o preço do imobiliário dispara, nos bairros históricos o negócio dos alugueres de curta duração despeja os autóctones (como também sucede no Porto), ao mesmo tempo que a câmara se obstina em reduzir para metade a circulação automóvel na cidade. Irreconhecível para a sua população envelhecida, esta nova capital, babelizada e sob nova pressão turística (e por isso mais semelhante a Veneza, Barcelona e Amesterdão), entesoura com este cosmopolitismo, cujos rostos chegarão, tarde ou cedo, ao cinema. Ao mesmo tempo, os Fernão Mendes Pinto de hoje peregrinam nas ruelas da noite e já não em longínquas paragens exóticas; e apagaram-se as histórias trágico-marítimas escritas por Bernardo Gomes de Brito para D. João V. Nos verões actuais, o país interior, esquecido e incapaz de reordenar a sua floresta, arde e morre em incêndios. A população portuguesa, já hoje a segunda mais envelhecida da UE a seguir à alemã, decresce e concentra-se no litoral urbano, sobretudo nas áreas metropolitanas de Lisboa e Porto mas também descendo de Viana do Castelo até Setúbal e no litoral algarvio. E em 2050 o país será o quarto mais envelhecido do mundo: quase metade dos seus habitantes terá mais de 60 anos. Talvez este novo Portugal

emergente, mas de futuro incerto, suscite um dia tanto interesse entre os novos cineastas portugueses como as *ama-san* de Isa-Shima (idosas japonesas que ainda mergulham em apneia à procura de pérolas), a guerra da Bósnia, as improváveis Estónias, as antigas actrizes e as grandes solidões de Sarajevo.

Em matéria de multiculturalidade, tenha-se em conta que, quando diferentes culturas convivem no mesmo território, raramente mantêm entre si relações igualitárias: as culturas tendem a manter entre si relações de dominação herdadas do colonialismo – uma é dominante, a(s) outra(s) dominada(s). Uma cultura hegemónica, geralmente a autóctone (salvo no caso de territórios ocupados), vê-se a si mesma como “superior” às outras com que convive; uma cultura dominada tende a reconhecer, em parte, o seu carácter subalterno, adoptando, por aculturação, o *habitus* autóctone. Racismos, segregações e comportamentos de exclusão tendem, assim, a subsistir. Mas se a relação de forças se altera – por exemplo no microcosmos dos *ghettos* de realojamento ou nos reocupados bairros dos centros – a hegemonia pode inverter-se. Deste modo, a desterritorialização e o desenraizamento, vividos por migrantes para quem as suas nações de origem se tornam cada vez mais em memórias, é um dos traços que passaram a caracterizar as sociedades contemporâneas. E com frequência, o contacto com o território de origem perde-se numa só geração: os filhos de migrantes não regressam ao país dos pais e ficam entre dois mundos, um perdido, outro que os integra pouco ou mal.

Outra experiência é, como vimos, a do nomadismo cosmopolita das carreiras internacionais e a oferecida pela mobilidade estudantil no Erasmus, que geram um novo tipo de deambuladores. Estes não são “danados da terra” (Fanon, 1961): beneficiam de uma mundivivência privilegiada. Mas também aqui o fenómeno novo – que pode interessar a ficção – é o nomadismo sistémico que altera as antigas identidades ligadas a territórios, perturbando-as e pondo-as em crise num universo de maior violência simbólica e onde as suas referências se esbatem e dissolvem. É um mundo onde se multiplicam novas personagens e trajectos, novos dramas e enredos, tanto singulares e únicos quanto determinados pelas circunstâncias que os envolvem – pela “fatalidade” do Tolstoi de *Guerra e Paz*.

Mas no cinema subsistem filmes onde o cenário exótico do encontro de ocidentais permanece neocolonialmente dominante: por exemplo, a xenofobia anti-japonesa é o telão de fundo de *Lost in Translation*, de Sofia Coppola (2003), sobre a efémera relação de Bob e Charlotte, americanos

em Tóquio. No elevador do seu hotel, Bob, actor que vem a Tóquio ganhar dois milhões de dólares para fazer publicidade a uma marca de uísque, é um gigante entre liliputianos; no seu quarto, o duche é baixo de mais para ele; o realizador japonês que o filma perde-se em logorreias que ninguém traduz; o fotógrafo da campanha troca os *rr* por *ll* e pede-lhe que imite Jerry Lewis e James Bond; a prostituta que o visita no quarto também troca os *rr* por *ll* e é patética, pedindo-lhe que lhe rasgue as meias, esperneando no chão e acabando por o fazer cair; o apresentador do *talk show* televisivo que o convida, histérico e infantil, é o retrato da mais desastrosa *junk tv*; o *staff* da campanha e do hotel multiplica-se em vénias protocolares histrionicas; nos labirintos dos jogos electrónicos, adolescentes vivem exilados numa vida virtual acriancada pelos interfaces. Charlotte, por seu turno, jovem licenciada em filosofia que ouve gravações de auto-ajuda enquanto espera pelo marido, fotógrafo *workaholic* que não lhe dá atenção e se ausenta dias seguidos, gostaria talvez de aproveitar a estadia para conhecer o Japão tradicional: visita um templo budista, jardins de Kioto onde se cruza com um casamento, participa numa aula de *ikebana* num salão do hotel; mas são oportunidades perdidas – ela é insensível à alteridade: o seu olhar, como o da câmara, é distante, alheio ao que vê: “não sente nada”, como diz, em lágrimas, a uma amiga a quem telefona. Quando começam a sair juntos contra a solidão e a insónia, Bob e Charlotte vão a bares de *striptease* ou de *karaoke* em exíguos andares altos, onde se cruzam com japoneses que parecem *hippies* californianos maldosamente reciclados ou se chamam a si mesmos “Charlie Brown”. O Japão ocidentalizado surge totalmente alienado da sua cultura tradicional, querendo parecer-se com os americanos mas só fabricando destes, ao mimetizá-los, caricaturas aberrantes. Nem a cozinha local tem melhor sorte: no restaurante, o *sushi* é apenas pretexto para acentuar a estranheza do casal face ao exotismo nipónico. Omnipresente, nos exteriores diurnos ou nocturnos, a Tóquio dos ecrãs e néons nas fachadas – a cidade que se sonha *ersatz* de Times Square, espectáculo tecnológico onde é impensável um minuto de apagão ou de repouso. Razão tiveram Alain Resnais e Marguerite Duras, há quase 60 anos, inventando um amante japonês ocasional para a actriz francesa de passagem por Hiroshima; azar tem a Charlotte de Sofia Coppola, que não consegue encontrar em Tóquio senão um Bob com mais do dobro da sua idade e com quem tem um quase-caso filial.

Simplificação do *plot*, redução ao banal

EM VEZ DE um inventário de novos temas narrativos, esboçemos sobre eles uma interrogação: o que distingue as narratividades cinemáticas actuais das anteriores, para além da sua amarração técnica ao digital, da banalização de efeitos especiais e da alteração de imagens em computador? Talvez, no que toca ao cinema de autor, uma das suas novas marcas seja a insistência em histórias cada vez mais íntimas e solitárias, onde conflito interior e interpessoal se confundem: as câmaras procuram ver de mais perto, com mais tempo e mais atenção, sublinhando a recorrência de temas familiares (casal, relação inter-geracional, reconfiguração dos papéis sociais dos géneros, dificuldades psicológicas de sobrevivência nas sociedades actuais, novas formas de solidão e de violência nas relações interpessoais, lugar da infância e da velhice, importância da memória traumática ou apaziguadora). Outra tendência será porventura a de observar o funcionamento das instituições de serviços e a sua significação para o indivíduo (como nos filmes de Frederick Wiseman). Muitos realizadores procuram talvez, como atrás disse, aprofundar a relação entre a experiência *singular* e a *universal*, a exploração do idiossincrático individual, internando-se nesse “novo” *theatrum philosophicum*.

Em matéria de estilos narrativos, uma das tendências fortes continua a evidenciar o desejo de despojamento ou de renúncia ao *story telling* herdado e de novas articulações não-causais entre segmentos ou situações filmadas: o desprezo por “explicar tudo” aboliu as tradicionais “cenas de explicação”. Outra, como vimos, é a da criação de híbridos onde se fundem abordagem ficcional e documental. Mais do que novos temas, o que distingue a contemporaneidade narrativa é a *maneira* de abordar temas recorrentes – desejo, amor, traição, indiferença, crueldade, ódio, morte e sobrevivência, fuga, desvio e deriva aventureira – *maneira* geradora de novas percepções e esteticamente inovadora. No extremo oposto do espectro ficcional, no *main stream*, mantêm-se hegemónicas as sagas arquetipais apoiadas no circo tecnológico dos efeitos especiais e do cinema háptico, enquanto se acentua a sua vocação *transmedia* e multi-suportes.

Simplificação do *plot*, sua redução ao banal quotidiano, emagrecimento do dispositivo de filmagens e lentidão deliberada dos filmes são outras tendências pesadas de muito cinema contemporâneo de autor, menos “comercial” e mais destinado a nichos de cinefilia. Veja-se *O cavalo de Turim*, de Béla Tarr (2011): não há ali nem aquilo a que McKee

chamou *miniplot*. Há apenas a repetição do dia-a-dia de um pai e de uma filha numa pobre casa rural onde comem batatas. A filha não tem vida própria e apenas apoia fisicamente seu pai. A morte iminente do cavalo que lhes puxa a carroça porá termo à subsistência de ambos. A rarefacção da narrativa faz corpo com a rarefacção de planos e palavras. É um filme lento e minimalista, que vive da redução dos meios narrativos parcialmente herdada de Tarkovski e de uma aparente redução dos meios do dispositivo. Mas a casa e o estábulo foram construídos para o filme, a tempestade é criada por um helicóptero fora-de-campo e por velhas máquinas de vento, a luz na casa é a de lâmpadas como as da iluminação de um palco teatral. Os planos são filmados para serem montados sem cortes, blocos de espaço-tempo quase autônomos, como deleuzianas imagens-tempo, sujeitas a enquadramentos e coreografias minuciosamente planejadas.

Sobre a simplificação do *plot*, a atenção dada à intimidade perturbada e ao que fazer a caminho da morte veja-se também *Amour*, de Michael Haneke (2012) com Jean-Louis Trintignant e Emmanuelle Riva (a atriz de *Hiroshima mon amour*, Resnais, 1959) – quase todo filmado no apartamento parisiense do casal octogenário (réplica, em estúdio, do antigo andar vienense dos pais do realizador), à exceção de imagens iniciais num concerto e num autocarro (findo o concerto o casal regressa a casa). *Long shots* com câmara fixa a meia distância dos protagonistas, realização muito contida, centralidade do trabalho dos dois actores. Isabelle Huppert é a filha única do casal; breves aparições da portuguesa Rita Blanco como inevitável esposa do *concierge*. Eis a *story*, linear: Georges e Anne, antigos professores de música, vivem a velhice em simbiótica harmonia. Mas surge a Anne um problema de saúde e, após uma cirurgia mal sucedida, fica hemiplégica, confinada a cadeira de rodas e leito ortopédico, pedindo ao marido que não mais a leve para o hospital. O filme acompanha a progressiva degradação do estado físico e mental de Anne. Eva, a filha, tenta intervir no que se passa com os pais: não entende que a mãe não esteja internada ou num lar, nem que o pai tenha decidido ocupar-se dela, no limite das suas forças, em casa e até ao fim. A relação pai-filha é de quase hostilidade – ela teme que Georges tenha enlouquecido. Ele, sempre rejeitando a interferência de Eva, acabará por contratar uma enfermeira, depois outra, que vêm prestar cuidados domiciliários – meros paliativos. Por fim, sozinho e exausto, Georges asfixia Anne para pôr termo à sua agonia e sofrimento. Haneke fecha o filme sem se ocupar do que lhe sucede depois de ter morto Anne. E nunca vemos o casal interagir com médicos ou amigos (salvo na visita que lhes faz

Amour

o jovem pianista, antigo aluno de Anne, a cujo concerto foram). Num tempo em que a morte emigrou para os hospitais e se desfamiliarizou, *Amour* é um filme duro sobre o confinamento doméstico de idosos, sobre um fim de vida solitário e alheado do mundo exterior. O protagonismo de personagens muito idosas é um fenómeno tendencialmente raro no cinema; mas o filme toca todos quantos tenham acompanhado o lento fim de familiares próximos, aludindo indirectamente à eutanásia passiva ou activa e rejeitando o encarniçamento médico no inútil prolongamento da sobrevivência física. O que ali ocorre é, porém, um homicídio que pede a compreensão do espectador e não uma morte assistida como direito hoje em discussão.

Há, ainda, filmes recentes cujo objectivo é refazer, extremando-as, novas relações do cinema com o tempo real: *Boyhood* (2014), de Richard Linklater, filmado ao longo de 12 anos com o mesmo grupo de actores que vão crescendo e envelhecendo diante das câmaras, centra-se na vida de um rapaz, Mason, entre os seis e os 18 anos. O realizador começou a filmá-lo em 2002 e só o terminou pouco antes da estreia. O projecto é simples, mas devido ao seu grande fôlego diegético assumiu um enorme risco – o de filmar de ano em ano, durante curtos períodos, o mesmo casal de crianças e o mesmo casal de adultos, apostando em que nada, na vida de cada um deles, impediria o filme de ser levado até ao fim. Ali, Mason Jr. e Samantha, dois anos mais velha que o irmão, são filhos de pais divorciados, Patricia e Mason Sr., e vivem com a mãe, que volta esforçadamente a estudar e virá a tornar-se professora, tentando ao mesmo tempo refazer a vida familiar com novos maridos que se revelam más escolhas e de quem se vai separando; o pai, desempregado crónico que por vezes tem um trabalho temporário, vem, se pode, buscar os filhos aos fins-de-semana. Os 12 anos de filmagens tornam o filme, de três horas, numa exorbitante experiência de relação com esse tempo real, visitando sucessivas idades e etapas da vida das duas crianças (e de seus pais) até que ambas, no fim da adolescência, entram para a universidade. É, a seu modo, uma *coming of age story*, quer no que toca aos filhos quer aos pais. Linklater já filmara com os mesmos actores em sucessivas idades na trilogia *Before Sunrise* (1995), *Before Sunset* (2004) e *Before Midnight* (2013), como Truffaut fizera com a série dos seus Antoine Doinel. Mas *Boyhood* conseguiu a proeza de fazer o “retrato contínuo” de uma família texana na sua vida banal e em parte disfuncional, com as suas alegrias e decepções, seguindo os percursos de cada uma das personagens principais. Esta rara relação com o tempo real torna o filme numa morosa experiência de observação que evoca o ensaio antropológico de Oscar Lewis

em *La vida* (1966) e os estudos que publicou com base na família Sanchez (*The Children of Sanchez*, 1961, e *A Death in the Sanchez Family*, 1969). No fim, quando Mason Jr. sai de casa para ir estudar fotografia na universidade, a mãe faz, chorando, uma síntese brutal daqueles 12 anos: depois dos estudos, do professorado, dos divórcios, das mudanças de casa devidas às constantes dificuldades económicas, da difícil educação dos filhos, estes finalmente partem para novas vidas e a ela, sozinha apesar de ainda jovem, “já só resta morrer”. O filho diz-lhe que ela está a apagar 40 anos de vida futura, mas ela insiste no lamento: “Eu julgava que haveria mais”. Mais vida, mais família, mais felicidade, mais tempo? O *happy ending* aberto (para os filhos) é relativizado pelo balanço desencantado que ela faz de todos aqueles anos: Patricia culpa-se por ter feito sucessivas opções erradas em matéria de homens e sabe que perdeu a vida tal como uma vez a imaginara e desejara.

Em torno do tema da sida, a que atrás aludi de passagem, veja-se, entre outros, o recente *Juste la fin du monde*: adaptação livre, por Xavier Nolan (2016), o “menino prodígio” do cinema *québécois*, da peça de Jean-Luc Lagarce (1999). Louis, dramaturgo de sucesso de 34 anos, decide visitar a família, a que virou costas há 12 anos, para anunciar à mãe e aos irmãos que está doente e vai morrer. Mas eles (a mãe, Martine, a irmã mais nova, Suzanne, o irmão mais velho, Antoine, e a mulher deste, Catherine), não sabem como receber o “filho prodígio”, recriminam-no pela sua longa ausência e não lhe dão qualquer oportunidade para que ele cumpra o seu objectivo. Numa nevrohada jornada dominical à huis clos (à porta fechada, como na peça homónima de Sartre), perguntam-lhe o que veio ali fazer mas, sobrepondo a cada passo os seus perturbados discursos ao dele, impedem-no de responder. Catherine esboça uma ponte com o cunhado que só agora conheceu, mas é demasiado frágil e não sabe fazê-lo. O mais agressivo é Antoine, que não pára de o insultar e de lhe repetir que, ao fim de tantos anos de ausência, se tornou extemporâneo ouvi-lo e, ressentido, acaba por o expulsar. A câmara de André Turpin, director de fotografia, filma as cinco personagens em longos grandes planos, dando campo aos seus silêncios e hesitações, às suas explosões descontroladas e à sua incomunicabilidade. Louis criou entre si e eles um abismo intransponível. No fim parte de novo, mais fechado ainda na sua solidão perante a morte próxima, tendo tentado infrutiferamente ouvir Suzanne, Catherine, Antoine e a mãe. A peça de Lagarce era autobiográfica – ele morreu de sida pouco depois de a ter escrito. E o filme quase ganhava a Palma de Ouro em Cannes: saíu de lá com o Grande Prémio e com o do júri ecuménico.

*Apenas o
fim do
mundo*

Novas virtudes da lentidão

DE REGRESSO à relevância dos planos longos e da lentidão, pense-se ainda em *Last Days*, de Gus Van Sant (2005), onde o realizador ficciona os últimos dias de Kurt Cobain, vocalista dos Nirvana, com uma duração média de planos (*Average Shot Length*) de 46.5 segundos, privilegiando a *stasis* contra a tradicional acção (ASL semelhantes: *Down by Law* (Jim Jarmusch, 1986), ASL 51.1; *Elephant* (Gus Van Sant, 2003), ASL 49.4; *Bullets Over Broadway* (Woody Allen, 1994), ASL 48.2. ASL do citado *O cavalo de Turim*: 229 segundos. A tradição dos *long takes*, que na Europa remonta a Carl Dreyer, Jean Vigo, Max Ophüls e Jean Renoir, e no Japão a Mizogushi e Ozu, inclui modernos e contemporâneos como Kubrick, Tarkovski, Linklater, Chantal Ackerman, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Alfonso Cuarón, Haneke, Hou Hsiao-Hsien, Tsai Ming Liang, Gaspar Noé, Apichatpong Weerasethakul, outros. Tal diversidade de autores não é subsumível sob a sumária designação que vários críticos adoptaram para identificar um novo *Contemporary Contemplative Cinema*: muitos deles não são, de todo, “contemplativos” e têm razões bem mais orgânicas para preferirem a longa duração das suas tomadas de vistas. Esta tendência contraria a velocidade crescente da maioria dos filmes de Hollywood: David Bordwell (2006) referiu-se à montagem cada vez mais rápida, nos últimos 30 anos, destes filmes, que começaram por ter ASL de cerca de 5 segundos até se chegar ao *Transformers* de Michael Bay (2007-2014, entre 3 e 3.4) ou ao *Inception* de Christopher Nolan (2010, 3.1 segundos) – exemplos do que o autor designa por *intensified continuity*. Outros *blockbusters* e *action movies*, feitos de mais de 3.000 planos e com ASL de 2 segundos ou menos: *The Bourne Ultimatum*, *Domino*, *Taken 3*, *Residente Evil-Apocalypse*, o último *Mad Max*, o *Die Hard 4*. Este conflito das velocidades exprime apenas uma das vertentes da diversidade actual dos *estilos*, muitas vezes diametralmente opostos e antagónicos. Referindo-se, em *A lentidão* (2000: 30-31) à velocidade que imprimimos a certos momentos da vida corrente, escrevia Kundera:

“Há um elo secreto entre lentidão e memória, entre velocidade e esquecimento. Evoquemos uma situação banal: um homem caminha na rua. De repente, quer lembrar-se de qualquer coisa, mas a lembrança foge-lhe. Nesse momento, maquinalmente, o homem atrasa o passo. Pelo contrário, alguém que queira esquecer um incidente penoso que acaba de viver acelera sem dar por isso o ritmo da sua marcha como se quisesse afastar-se depressa do que, no tempo, lhe está ainda demasiado perto. Na matemática existencial, esta

experiência assume a forma de duas relações elementares: a lentidão é directamente proporcional à intensidade da memória; a velocidade é directamente proporcional à intensidade do esquecimento”.

A lentidão tornou-se, para muito cinema de autor, num certificado de qualidade. A brevidade que fascinara Calvino e Carver apagou-se – os seus conteúdos dilataram-se na duração como os episódios em Proust ou nas derivas de Laurence Sterne. *Slow food, slow talk, slow action, slow movies* respondem à irreflexão frenética do *habitus* dominante, à pressa consumista e à da indústria. A lentidão “desespectaculazira” as realidades e torna-as mais reflexivas, oferecendo um novo tipo de “despertar”, o regresso da *flânerie* que propiciava o reencontro de cada um consigo mesmo. “Por que terá desaparecido o prazer da lentidão”, perguntava-se Kundera a abrir o seu texto (p. 6); nos seguintes termos:

“...Onde estão os deambuladores de outrora, (...) os heróis indolentes das canções populares, os vagabundos que preguiçavam de moinho em moinho e dormiam ao relento? Desapareceram como os caminhos campestres, os prados e as clareiras, a natureza?”

A lentidão, sétimo romance do autor, é uma curta novela de uma centena de páginas com 51 micro-capítulos, que parece expandir, de episódio em episódio, um conto de Boccaccio, hesitando entre a brevidade de Calvino e a deriva de Sterne. O enredo vai-se urdindo em torno de outro conto de 40 páginas, *Point de lendemain (Sem amanhã)* de Vivant Denon (14), publicado pela primeira vez anonimamente em 1777 e depois em versão final em 1812 – o que confirma o fascínio de Kundera pela literatura amoral de finais do século XVIII, que orbitava a dos grandes libertinos. Diz Kundera (p. 9) que o conto de Vivant “foi conquistando no (...) século [XX] uma glória crescente”, contando-se hoje “entre as obras literárias que melhor representam a arte e o espírito do século XVIII”. Sinopse: um jovem fidalgo é convidado por uma nobre dama, amiga de uma condessa dele amante, a jantar no castelo fora-de-portas onde vive o marido, com quem está a reconciliar-se. Depois do soturno jantar a três, o marido retira-se e dama e convidado passeiam noite fora nos jardins que descem para o Sena; beijam-se num banco, fazem amor à pressa num pavilhão e depois, devagar, num aposento secreto do castelo. De manhã, o jovem percebe que foi usado pela dama para desviar as atenções do marido do seu verdadeiro amante, que ali acaba de chegar e que, divertido, lhe explica o motivo porque lhe foi oferecida tão

licenciosa noite, antes de lhe emprestar uma sege para que volte a Paris e à sua condessa. A narrativa da noite demora-se na estratégia da sedutora e desemboca no *fair-play* do jovem fidalgo, que, a despeito de se descobrir usado, se congratula, na viagem de regresso, com a dádiva da anfitriã.

Ao receber, em 1985, o Prémio Jerusalém (a que muitos autores atribuem maior importância que ao Nobel da Literatura), Kundera leu um discurso, «O riso de Deus», inspirado num provérbio judeu: “O homem pensa, Deus ri”. Dom Quixote pensa, Sancho Pança pensa, mas o sentido do mundo e o da suas próprias vidas escapa-lhes – por isso “Deus ri”.

O “riso de Deus”

Para Kundera, o romance é a arte que nasceu de quem ouviu esse riso. Tomo de empréstimo esta formulação para a tornar extensiva ao cinema e aos seus filmes: também eles precisam de ter ouvido esse riso de Deus. Depois Kundera acrescenta, sobre as relações entre romance e filosofia (e, de novo, poderíamos tornar a proposta extensiva às relações entre cinema e filosofia):

“A sagesa do romance é diferente da da filosofia. O romance nasceu, não do espírito teórico, mas do sentido de humor. (...) A arte inspirada pelo riso de Deus é, por essência, não tributária, mas contraditória das certezas ideológicas. Como Penélope, o romance desfaz à noite o que teólogos, filósofos e sábios urdiram durante o dia”.

Adiante ocupar-me-ei de *filmes que filosofam*. Mas fique desde já o registo da convicção de Kundera: o romance desconstrói e desafia, narrando situações e acontecimentos vividos por *egos* ficcionais, o pensamento abstracto da filosofia. A narrativa, também a cinematográfica, não é um ensaio sistemático: é a exploração, repleta de derivas e desvios, da aventura humana no mundo, do *in-der-Welt-Sein*, do ser-no-mundo que Heidegger tematizou (Kundera 1986: 53).

Para os jovens que já cresceram imersos na velocidade vertiginosa dos jogos de computador e que cada vez menos conhecem as histórias da literatura, do teatro e do cinema, a cinefilia, nestes tempos pós-cinemáticos, passou a ser inseparável da experiência interactiva, veloz e repleta de saltos lógicos e das experiências *non sequitur* que tais jogos oferecem. Talvez, para muitos deles, o cinema já não seja abordável senão no âmbito de uma arqueologia do audiovisual. Bergman, Godard e Antonioni são, para eles, tão longínquos como Dante, Shakespeare e Homero; os novos jogos imersivos, que também satisfazem a antiga *voluntary suspension of disbelief* de

Coleridge, tornaram-se, para eles, referências “culturais” obrigatórias. Mas se as tecnologias e as abordagens estilísticas que elas propiciam mudam depressa, as histórias e os temas que as alimentam mudam mais devagar, adaptando-se lentamente aos gostos e ao *Zeitgeist*. Signitivamente, de resto, a base narrativa da maioria dos jogos de computador de grande sucesso é claramente arquetipal e proppiana: recorre aos passos mais arcaicos da milenar jornada do herói, reproduzindo-os *ad nauseam* em novas plataformas e suportes lúdicos.

Enquanto continuarmos a ser sobretudo *sapiens/ludens/demens*, e paremos longe de deixar de o ser, a necessidade antropológica de narrativas que, a cada nova geração, dão sentido ao mundo e ao que nele acontece, não se desvanecerá. As narrativas não correm risco de extinção: são a matriz *mistérica* sem a qual as tecnologias comunicacionais perdem razão de ser. Literatura, teatro e cinema são, por este motivo, como bem sabem os maiores operadores de telecomunicações, o fundo e a arca sem a qual a inovação tecnológica se esgota, se esvazia e deixa de ser *negotium*: eles não matam, para o jantar, a galinha dos ovos de ouro.

Para quem estuda cinema e se aventura no conhecimento do seu passado, revisitando autores e suas obras, o mundo dos clássicos modernos não é, porém, harmonioso e está longe de ser um *continuum* assente em simpatias recíprocas: Truffaut incompatibilizou-se com Godard; Bergman considerava irrelevante a maioria dos filmes de Godard e de Orson Welles, e pensava que Antonioni soçobrou ao seu próprio tédio. Tarkovski nunca se considerou próximo dos seus contemporâneos. As desconsiderações inter pares multiplicaram-se, bem como as reavaliações auto-críticas: Antonioni distanciou-se de *Il deserto rosso* e do final de *L'eclisse*. Bergman rejeitou *A fonte da virgem*, considerando-o uma “pobre imitação” de Kurosawa, e desmereceu outros filmes seus. Mas tais dissonâncias, a inexistência de um sentimento de pertença a um grupo comum e o peso das auto-críticas, são traços da pluralidade de enfoques que faz a riqueza de cada época.

E claro que, à margem da diversidade de estilos e da velocidade a que contamos o que queremos contar, é sempre possível voltar esperançosamente aos clássicos da literatura e insistir, com e sem ironia – como Zoran Zivkovic (2016), romancista sérvio e professor de “escrita criativa” na Universidade de Belgrado – que é neles que reside a “salvação”:

“O melhor curso possível de escrita criativa é a leitura criativa. Leiam no Verão os contos de Tchekhov: tudo o que há para aprender sobre a arte da escrita está

nesses contos. Se querem saber como se escrevem histórias está lá tudo. Mas para isso é preciso ser-se um leitor criativo (...). Digo sempre aos meus alunos que não devem esperar ser leitores antes dos 50 anos (...). Até lá têm 30 anos para ler e reler. Não há milagres na arte da escrita (...). A vida de um escritor é uma vida de leitor”.

Tchekhov: sobre a sua morte num hotel de Badenweiler, na Floresta Negra, no Verão de 1904, leia-se *Errand*, o conto de Carver com que este, pouco antes de, por sua vez, morrer, decidiu fechar, em 1988, *Where I'm Calling From*; quando o médico chamado por Olga para assistir o moribundo percebe que nada mais pode fazer por ele, manda vir uma garrafa de Moët Chandon e três cálices para que o escritor possa despedir-se da vida bebendo, com eles, champanhe.

Benjamin, como vimos atrás, preferia o *story teller* tradicional, que interagira com o seu público, ao romancista, que escreve sozinho para leitores igualmente solitários. Mas novas gerações de romancistas e romancistas quebraram, em parte, essa tradição de solipsismo auto-centrado, mostrando uma solicitude explícita para com as suas fontes e materiais inspiradores.

Entre estes autores que agradecem publicamente a quem os ajudou a abordar certo mundo especializado leia-se, por exemplo, o Leonardo Padura de *La neblina del ayer* (2005), onde o antigo polícia Mario Conde se torna negociante de livros raros e descobre, entre as páginas de um velho *pantagruel* cubano, um recorte de revista sobre uma cantora de *boleros* dos anos 50 por quem se interessará porque seu pai teve por ela uma paixão. Antes de iniciar o romance, Padura, também argumentista de cinema, passou meses a tornar Conde no protagonista de quatro possíveis filmes e não pensava recuperá-lo tão depressa para a sua ficção escrita; mas o negócio dos livros velhos e os segredos da cantora motivaram-no e achou que Conde bem podia regressar com a nova história. No fim, Padura agradece a um livreiro-alfarrabista de Havana que o iniciou ao negócio, a duas funcionárias da Biblioteca Nacional e do seu Fundo de Livros Raros, a outra bibliófila que lhe mostrou preciosidades da sua colecção e a uma dezena de leitores “que pelejaram com as diversas versões do manuscrito”. Ou seja: não só precisou de consultoria especializada sobre o mundo da antiga edição cubana e se sentiu obrigado a referi-la, como não prescindiu da crítica do que ia escrevendo por amigos em quem confiava.

Estes agradecimentos, que começaram por ser e ainda são de regra em ensaios e dissertações, tornaram-se, de facto, moeda corrente para certos

autores de ficção contemporânea: Ian McEwan e em menor grau Paul Auster incluíram-nos em diversos dos seus romances e novelas. Certos autores de histórias inventadas passaram assim, como acadêmicos, a citar nominalmente as suas fontes e os trabalhos que os inspiraram – e ao fazê-lo revelam parte dos utensílios e máquinas-ferramentas da sua fábrica de ficções. É uma nova atitude, que ultrapassa o solipsismo herdado e se abre a um trabalho de reconhecida cooperação com fontes sem as quais a criação ficcional teria sido mais difícil ou impossível. Eis um novo aspecto das relações entre ficções e realidades com que me apraz fechar, antes de anexos, este vasto capítulo sobre narratividades.

Anexo 1: Metacinema, metafilmes, metaficções

REFERI ATRÁS o cinema auto-reflexivo e o metacinema entre as tendências que, afirmadas com o cinema “moderno” (embora anteriores a ele), lhe sobreviveram e se desenvolveram a partir dele. Creio que vale a pena tentar esclarecer de mais perto o significado dos dois conceitos. O cinema auto-reflexivo é aquele que reflecte sobre si próprio e que, assim, se torna, no todo ou em parte, no seu próprio objecto de apresentação, estudo ou análise, segundo uma ou várias das modalidades acima repertoriadas. Há filmes que podemos agrupar nesta definição apesar de apenas apresentarem um ou outro segmento, ou traço auto-reflexivo. Quanto ao metacinema, a parada que nele esteve e está em jogo remete para um passado mais vasto e mais complexo: conhecemos o prefixo *meta* desde o título *Metafísica* dado a uma das obras de Aristóteles, embora a palavra pareça só se ter socializado na Idade Média, a partir e depois de Averróis, significando arquipelagicamente, e sucessivamente, ora o que está *acima* da física, ora o conhecimento dos seres que não percebemos pelos sentidos, ora o conhecimento das coisas em si mesmas (para além do que parecem ser), ora o estudo dos imperativos éticos (do que “deve ser” e dos ideais), ora a procura racional do “absoluto”. No seu enraizamento histórico, o prefixo *meta* é, assim, inseparável da razão que ao longo de séculos tornou evidente a transcendência e o sistema hierarquizado de que o homem fazia parte. O *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* dirigido por A. Lalande contempla, de resto, diversos outros termos compostos, por analogia e contágio, com o mesmo prefixo: *metalógica*, *metageometria*, *metapsíquico*, *metaempírico*, *metamatemática*, *metamoral*.

No que ao *metacinema* e aos *metafilmes* respeita, porém, estes termos derivam mais directamente de outro nascido na linguística e com o *linguistic turn*, o de *metalinguagem*, usado em alemão (*Metasprache*) e em inglês (*Metalanguage*) desde os anos 30 mas

*A era do
linguistic
turn*

vulgarizado em 1963 por Roman Jakobson, e que significa originalmente “linguagem utilizada para descrever outra linguagem ou uma língua natural”. Qualquer linguagem formalizada capaz de descrever outra não formalizada é a metalinguagem desta última – o que significa que a primeira é capaz de propor criticamente uma descrição do funcionamento ideológico e costumeiro da segunda, interpretando a economia dos seus signos e traduzindo-os do seu uso corrente para um vocabulário conceptual que os compreende e subsume, explicando o seu funcionamento.

O *linguistic turn*, assim nomeado por Richard Rorty em 1965 (apesar das profundas diferenças entre a sua percepção americana e a europeia), representou um período de hegemonia e de dominação da linguística e do seu vocabulário sobre as outras ciências humanas, sobre as teorias da literatura e das artes (15). Outros autores (Bougnoux, 1998) preferem, à distância de quatro décadas, designá-lo por *semio-linguistic turn* (viragem semio-linguística), para sublinharem a aliança entre duas hegemonias na mesma época – a da semiologia, “ciência dos signos” e a da linguística, dedicada ao estudo do funcionamento das linguagens e das línguas. Na verdade, a hegemonia do *linguistic turn* inclui a época áurea do estruturalismo sobretudo francófono, da linguística, da semiologia e da psicanálise lacaniana (para a qual também o inconsciente está estruturado como uma linguagem). Mas recordemos a recusa de Focillon (1955) e de Maldiney (1973), que nunca consideraram a arte uma “linguagem”, distinguindo *signos e formas* – posição extensiva a cineastas como Tarkovski (1987).

No caso da teoria e da crítica do cinema, e em resultado do *linguistic turn*, todo um novo vocabulário emergiu então: os conteúdos fílmicos (imagens e sons) passaram, nos anos 60 e 70 do séc. XX, a ser designados por “texto fílmico” e as ocorrências de influências de outros filmes, da pintura ou da literatura em obras cinematográficas, por exemplo, passaram a ser designadas por “intertextualidade” fílmica ou cinematográfica. De súbito, deixou de ser possível pensar em “filmes” sem pensar em “textos”. O cinema passou a ser assumido como “uma linguagem”, dotado de uma morfologia e de uma sintaxe, de eixos paradigmáticos e de eixos sintagmáticos. Este novo vocabulário condicionou duas gerações de estudiosos europeus do cinema antes de ter colonizado os *film studies* americanos. A linguística operou um *take over* sobre os estudos fílmicos.

Apesar da brutal correcção a que os efeitos excessivos do *linguistic turn* foram posteriormente sujeitos pelas pragmáticas de vária ordem (começando pela do próprio Rorty), ainda hoje autores defendem não-metaforicamente

a existência de uma “gramática” do cinema, de uma “linguagem” cinematográfica, a ideia de que as citações e as influências interartes no cinema são “intertextualidades”, etc. Tais autores não deram pelo esvaimento do estruturalismo, acompanharam pouco ou nada a crítica dos excessos do *linguistic turn* e vivem ainda no império idiolectal e gnosiológico, em parte extinto, que ele representou: adoptaram como irreversível o primado da linguística e converteram-se ao uso da sua língua – uma língua colonizadora, mas que só alusivamente podia referir-se a práticas que não são “linguagens” nem “línguas” tal como a linguística as entende, embora falemos metaforicamente de “linguagem” gestual ou corporal, de “linguagens” das artes de cena, da música, da pintura e da escultura, que poderíamos designar como proto-linguagens ou semi-linguagens.

Mas reconheçamos que a influência do vocabulário da linguística na teoria e na crítica do cinema não foi substituída por outra que a invalidasse ou a ultrapassasse – o que significa que o *corpus* por ela proposto, embora incerto e fragmentário, se manteve como recurso metafórico para a tentativa de exprimir o que sejam o cinema e os seus filmes no que respeita ao modo como eles significam. Tomámos consciência da inaplicabilidade rigorosa, ao cinema e aos seus filmes, de conceitos provenientes da linguística, mas não produzimos uma alternativa autónoma que nos permitisse prescindir deles. Por isso ainda os usamos como alegorias, expressões cujo valor é sobretudo heurístico (veja-se o caso das figuras de estilo linguísticas e dos seus equivalentes fílmicos).

Sobre a caracterização da “linguagem” cinematográfica, a noção de *código* em semiologia e no cinema, a “análise textual” dos filmes e a noção de “texto fílmico” tal como a defendeu Christian Metz, isto é: sobre a época do *linguistic turn* aplicado aos estudos fílmicos, vale a pena ler, dada a honestidade e o sintético rigor do seu enfoque, *Esthétique du film*, de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet, (1983; 2008: 138-155). Os quatro autores, professores universitários de cinema, juntaram exemplarmente esforços para criar um pequeno manual que se tornou num clássico desse ensino, e perante a hegemonia datada da linguística mantém nele uma ambivalência que suscita respeito e compreensão.

A dependência do discurso sobre o cinema e os seus filmes da herança estruturalista e da linguística tornou-se, assim, num caso exemplar de heteronomia: exceptuando o seu vocabulário técnico, o cinema não fala de si mesmo senão usando a língua de outrem. E também Deleuze, não enjeitando o problema das relações entre cinema e linguagem, se afastou (in

L'image-temps, 1985: 44-45, comentando Metz, Pasolini e Eisenstein), das matrizes linguísticas que tanto influenciaram a teoria do cinema na época do *linguistic turn*. Diz ele que o cinema (mas poderia dizer o *filme*)...

“...não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintáctica, uma matéria não-linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja semioticamente, esteticamente, pragmaticamente formada (...). Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável*. (...) Quanto à questão de saber se existem enunciados especificamente cinematográficos, intrinsecamente cinematográficos, escritos no cinema mudo, orais no sonoro, essa é outra questão muito diferente, que respeita à especificidade de tais enunciados e às condições da sua pertença ao sistema das imagens e dos signos”.

Que o cinema ou um seu filme seja “uma massa plástica, uma matéria a-significante e a-sintáctica, não-linguisticamente formada” e não “uma enunciação, mas um *enunciável*”, é uma definição que, embora sugestiva, parece insuficiente – porque um filme é um artefacto concreto, feito no âmbito de um dispositivo, que dá a ver e a ouvir e significa. É um objecto complexo, resultante de captações, montagens e misturas, oferecido à contemplação e à interpretação. Fazemos um filme como compomos e juntamos frases (planos, sequências) umas às outras, para serem entendidas por quem as ouve ou lê. Dizer que o filme não *está enunciado* e é um mero *enunciável* é remetê-lo para as categorias do possível e do provável, como se a coisa que ele é fosse recusável. Ele pode ser remontado, re-sonorizado, mas então a coisa que era torna-se outra, sem prejuízo da que começou por ser.

Voltando ao conceito de metacinema: ele é, ainda, gémeo do de metaficção, usado pela primeira vez por William H. Grass (1970) para designar a literatura ficcional consciente dos seus procedimentos e estratégias e que

Metaficções

reflete sobre si própria, apresentando no seu seio esses procedimentos e estratégias. Grass criou o termo por considerar que as designações (então correntes) de “anti-romance” ou “anti-ficção”, não eram aplicáveis à escrita de autores como John Barth, Ronald Sukenick, Raymond Federman, Donald Barthelme. O conceito de metaficção foi depois amplamente abordado por Patricia Waugh (1988). Mas a *metafiction* de Grass e Waugh é idêntica à *metanarrativa* a que a narratologia europeia se refere em matéria de literatura – aquela que descreve criticamente o seu funcionamento, incluindo essa descrição no *fenotexto* que produz – o texto final que lemos, o enunciado de superfície que não requer, para ser

compreendido, o conhecimento do *genotexto* que lhe subjaz. Falando de filmes, deveríamos substituir os termos *fenotexto* e *genotexto* por *fenofilme* e *genofilme*. E o conceito de metacinema designa, por semelhança, o cinema que adquiriu capacidade para se pensar a si mesmo, integrando esse pensamento nos seus produtos finais.

Um metafilme é, à semelhança de uma metanarrativa, um filme que reflecte sobre os seus próprios conteúdos e estratégia, com frequência (mas não necessariamente) oferecendo deles duas apresentações – uma em primeiro, outra em segundo grau. E estes termos herdaram ainda da metapsicologia no sentido freudiano: a metapsicologia ocupa-se dos princípios que regem, compreendem e explicam a diversidade dos estados psíquicos, e nessa medida interpreta e converte noutra “língua” mais formal os signos psíquicos. O metacinema e os metafilmes tomam-se a si mesmos como objectos de reflexão – e por isso são em primeiro lugar “auto-reflexivos”, sendo que aquele segundo grau da apresentação envolve distância em relação aos conteúdos apresentados em primeiro grau (seja este primeiro grau *naïf*, bruto, pulsional, espontâneo ou não reflectido, ou produto de tradições e de signos correntes). Para que possamos falar de metacinema ou de metafilme, essa reflexão tem de se inscrever nos conteúdos manifestos da obra e ser parte do corpo do filme propriamente dito, como, no caso da metanarrativa, a reflexão sobre os seus conteúdos se inscreve e faz parte do *fenotexto* final. O paradigma da abordagem metafílmica pode ser representado pelas *Histoire(s) du cinéma*, de Godard.

Falta dizer, sobre este esforço auto-reflexivo que se incorpora na obra acabada, que o distanciamento crítico que ele exhibe resulta de uma prática dolorosa, de um *pathos* que implica a reconsideração ou a destruição parcial do valor inicial dos conteúdos apresentados. Tal *pathos* gera por vezes uma distância irónica, vinda dessa reavaliação de conteúdos apresentados em primeiro grau. A auto-reflexão pode, pois, ser motor de comédia como a conhecemos desde os gregos: o cómico é, antes de mais, a fruição espectral da desdita dos que, por inépcia, são piores (mais desajeitados, menos performativos), mas não muito piores que nós – é essa a matriz aristotélica do *Charlot* de Chaplin.

Anexo 2: Figuração e narrativa em Freud

“A psicologia do espectador de cinema tenderia a identificar-se com a do (..) sonhador. E a analogia entre sonho e cinema (...) reside tanto no que (...) desejamos ver no ecrã como no que não pode nele ser mostrado: (...) nada é mais determinado e mais censurado do que o sonho. (...) A função da censura é tão essencial no sonho como no cinema”.

André Bazin, «À margem do erotismo no cinema»,
Cahiers du Cinéma, Abril de 1957.

EIS COMO, em 1957, Bazin sugeria prudentemente, passando do condicional ao presente do indicativo, a relação entre cinema e sonho. Mas fazia-o referindo-se à espectralidade, a respeito da identificação/projecção e, curiosamente, ao papel da censura. Sigmund Freud (1856-1939), porém, tinha esboçado outra aproximação do sonho à criação artística. Revisito, aqui, essa aproximação, tentando avaliar, a mais de um século de distância, a influência que o *descobridor* do inconsciente e inventor da psicanálise exerceu e exerce sobre o que sabemos da “fábrica das ficções”, suas motivações e modos de criação, e de que modo as suas propostas interessaram e interessam, ainda hoje, o cinema e os seus filmes. Esta abordagem visa evidenciar que, comparando os trabalhos do sonho e os da ficção, é possível estabelecer uma rede de contactos e de contaminações entre os dois domínios: a teoria do sonho, contida na *Traumdeutung* e em textos conexos, lança uma luz forte sobre os procedimentos ficcionais, propondo, tardiamente, uma abrangente entrada na sua arqueologia. O que Freud escreveu sobre a criação literária e a sua proximidade com o sonho nocturno e diurno tem, no mínimo, um valor metafórico não negligenciável.

Sabemos como Freud, grande erudito que sempre trabalhou sob a égide da cultura clássica, se interessou por Dostoiévski, sobre quem tentou escrever uma “psicografia”, se deixou inspirar pelo Édipo de Sófocles e pela *Gradiva* de Jensen, se sentia próximo do vienense Arthur Schnitzler e manteve correspondência com Stefan Zweig, para além de o fascinar a actividade complexa do pintor da *Mona Lisa*, entregue tanto à investigação técnica e científica como ao desenho e à pintura, e sobre o qual veio a escrever, em 1909, «Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci». Mais tarde, em 1914, escreveria também sobre o *Moisés* de Miguel Ângelo. *Die Traumdeutung* (*A Interpretação dos Sonhos*), de 1900, está repleta de referências a artistas, poetas e autores literários: de Homero, Sófocles e Virgílio a Shakespeare e Molière; de Ibsen, Daudet e Maupassant a Andersen e aos irmãos Grimm; de George Eliot, Heine e Swift a Schelling, Schiller, Dumas e Zola; de Beethoven a Mozart e a Wagner. Citações de poemas, momentos de ópera e de teatro, contos tradicionais, obras de arte e romances são invocados em apoio das argumentações ali desenvolvidas, ao serviço da ideia central que anima o livro: “É bom que saibamos sobre que solo atormentado se erguem orgulhosamente as nossas virtudes”. Este facto estabelece uma ecologia onde prevalece uma relação directa entre o universo onírico e o da criação artística e ficcional. Especifica Freud: “Móvel e agitada em todas as direcções, a complexidade de um carácter humano só raramente se resolve pelas soluções simples da nossa moral caduca” (p. 527: na abordagem aqui feita, as páginas referenciadas são as da edição Gallimard, 1971, e as traduções são minhas). Se, de facto, “a interpretação dos sonhos é a via real que conduz ao conhecimento do inconsciente na vida psíquica” (p. 517), muito do material usado na sua análise e interpretação é igualmente instrumental na compreensão da criação nas artes e na literatura.

A par dessa relação com a cultura clássica, porém, Freud sempre desconfiou do cinema (viu um filme em sala pela primeira vez em 1909, em Nova York, com Jung, Ferenczi, Brill e o seu futuro biógrafo Ernest Jones). Em 1925, convidado por Samuel Goldwyn, produtor americano, a colaborar num filme “sobre os amantes mais célebres da história da humanidade”, recusou. Goldwyn oferecia a Freud 100 mil dólares pela sua colaboração no projecto, dinheiro que teria confortado a Sociedade Psicanalítica de Berlim, presidida por um dos seus discípulos, Karl Abraham. Convidado quase ao mesmo tempo pela *Universum Film AG* (UFA, primeira produtora de cinema alemã) a envolver-se num filme sobre a psicanálise, voltou a recusar. O filme acabou por ser realizado, naquele

*Freud sempre
desconfiou do
cinema*

mesmo ano, por Georg Wilhelm Pabst, com o título *Geheimnisse einer Seele* (*Mistérios de uma alma – o estranho caso do Dr. Mathias*) e foi um êxito: contava a história de um químico perseguido pela obsessão de assassinar a esposa. A Abraham, que colaborou no *script*, escreveu Freud (Freud, Abraham, 2002): “O famoso projecto não me agrada (...). A minha principal objecção é que não me parece possível fazer das nossas abstrações uma apresentação plástica que preserve algum respeito por si própria. Não vamos dar o nosso acordo a algo insípido (...)”. Abraham insiste, argumentando que, se o projecto não fosse dirigido por ambos, acabaria por sê-lo “por incompetentes: não faltam em Berlim psicanalistas *selvagens...*” Mas Freud mantém-se taxativo: “Prefiro que o meu nome fique longe de tudo isso”. O filme foi apoiado pela Sociedade presidida por Abraham e no seu genérico elogiava-se o trabalho de Freud, mas este insurgiu-se contra a citação do seu nome e cortou relações com Abraham, que veio a morrer no mesmo ano. Filme e incidente geraram controvérsia e mal-estar na comunidade psicanalítica.

Mas o cinema interessou-se, a seu modo, por Freud: numerosos filmes referem-se distorcidamente à psicanálise, a começar, remotamente, por *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919). Na década de 40, as referências multiplicaram-se, com *A casa do Dr. Ewardes* (Hitchcock, 1945), *O segredo atrás da porta* (Fritz Lang, 1948), *O misterioso Dr. Korvo* (Otto Preminger, 1949). A psicanálise inspirou até *westerns*, como *O vale do medo* (Raoul Walsh, 1947). Mas Hollywood simplificou-a e caricaturizou-a, e na maioria dos casos diluiu-a num nebuloso *milieu* clínico que a incluiria. Temas para-psicanalíticos foram sobretudo usados como inspiração de *plots* semi-policiais para o grande público, dando razão à desconfiança de Freud face ao cinema. Mais tarde, John Huston realizaria uma tentativa biográfica, *Freud: The Secret Passion* (1962), protagonizada por Montgomery Clift, mas queixando-se de não saber como cinematizar ideias psicanalíticas como a de recalamento. Essas e outras dificuldades não obstruíram, porém, o interesse de cineastas pelos escritos de Freud: Pasolini leu parte deles com 20 anos e realizou *Edipus Rex* (1967), que remete para o mito e para a tragédia de Sófocles reinterpretados por Freud. E esse tipo de fascínio manteve-se, para muitos outros, até mais tarde.

Marc Vernet (1975), que listou dezenas de filmes estadunidenses de temática supostamente alusiva à psicanálise, já sublinhava a presença dessa confusa e simplificada influência em comédias, melodramas familiares, filmes de terror e *thrillers* psicológicos, policiais e *westerns*. E tentou mostrar como tais filmes propuseram muitas vezes a redenção compreensiva do louco, mas

sobretudo a do terapeuta que transpira fé, esperança e caridade na tentativa de conduzir a essa redenção. Tal terapeuta pode, em função dos enredos ou dos géneros, vestir a pele do psiquiatra, auxiliar de saúde ou médico de qualquer especialidade – incluindo lobotomistas –, do polícia ou do detective “bom”, do professor ou do padre, todos eles subsidiários da função propiana do *mentor*. Na sua versão negativa, esse mentor bem intencionado e carregado de bom-senso torna-se no sábio louco (desde *Caligari*), espécie de Fausto que fez um pacto com forças obscuras (com o “mal”), do mesmo modo que, na sua versão negativa, o louco é o assassino compulsivo ou o *serial killer* cuja motivação se manterá sempre inexplicada, o psicopata ou sociopata que, salvo excepção, perecerá no fim da história.

Mais que os filmes, porém, os semiólogos dos *estudos filmicos*, oriundos da geração dos estruturalistas francófonos, tornaram a obra de Freud (re-iluminada pela de Lacan) numa referência incontornável para a reflexão sobre o que o cinema faz e não faz: em 1975, a revista *Communications* dedicava o seu n.º 23 ao tema *Psicanálise e Cinema*, publicando, entre outros, dois textos de Christian Metz, «Le signifiant imaginaire» e «Le film de fiction et le spectateur», um de Raymond Bellour, «Le blocage symbolique» e um de Jean-Louis Baudry, «Le dispositif. Approches métapsychologiques de l'impression de réalité» e outros de Roland Barthes, Julia Kristeva, Guy Rosolato, Catherine B. Clément. Ali, Félix Guattari, por exemplo, ironizava dizendo que, face à psicanálise, prática elitista, o cinema era o “divã do pobre”, e imaginava um diferendo sociopolítico entre as funções da terapia freudiana e o consumo do cinema:

“Pagamos o nosso lugar no divã [do psicanalista] para sermos invadidos pela presença silenciosa de um outro – se possível alguém de distinto, alguém de um *standing* nitidamente superior ao nosso – e pagamos o nosso lugar no cinema para nos deixarmos invadir seja por quem for e para embarcarmos em todo o tipo de aventuras, em encontros em princípio sem futuro. Em princípio! Porque, de facto, a modelização resultante desta vertigem barata deixa marcas: o inconsciente fica cheio de índios e cowboys, de polícias e ladrões, de belmondos e de marylin monroes (...). O cinema comercial não é, por isso, apenas uma droga barata. A sua acção inconsciente é profunda, talvez mais do que a de qualquer outra forma de expressão. A seu lado, a psicanálise perde peso!”

Criou-se, assim, uma tradição reflexiva que daria lugar a sucessivas expressões: a de Michel Collin (1982) em «Psychanalyse et cinéma», a de

Jacques Aumont e Michel Marie (1989) em *L'analyse des films*, outras. A influência de Freud atingiu, através de Lacan, muitos autores que, escrevendo sobre o cinema, tomaram como referência conceitos psicanalíticos na análise da experiência do espectador: desde a relação entre simbólico e imaginário à identificação e projecção, à relação entre conteúdo manifesto e conteúdo latente, ao recalcado e seu regresso, ao fantasma e ao sintoma, à polissemia das figurações ou à subtil passagem do que é vivido como *Heimlichkeit* (familiaridade partilhada, sentimento de estar “em casa”) ou como *Unheimlich* (estranhamento, inquietante estranheza. Sobre a definição de *Heimlichkeit e Unheimliche*, cf., *supra*, *Que coisa é o filme*). Aqui, não esboçarei um enfoque que eventualmente actualizasse o de Vernet, nem explorarei preferencialmente a condição do espectador. Limitar-me-ei a sugerir as proximidades entre a criação ficcional propriamente dita e o *trabalho do sonho* tal como descrito no capítulo VI de *Die Traumdeutung*. O texto de Freud ainda interessa ao cinema devido à “inquietante estranheza” que este tanto proporciona, ao clima de *rêverie* diurna que com frequência propõe, devido à montagem, aos *raccords* e falsos *raccords*, à associação e sucessão de imagens por vezes dissonantes ou contraditórias, às distorções deliberadas de objectos e personagens, à condensação ou compressão do tempo nas suas *montage sequences* e nas elipses narrativas, e ainda devido à sua experimentação acrónica e fragmentária e à proposta de significantes imagéticos encriptados, hieroglíficos ou polissémicos. O dispositivo cinematográfico especializou-se em figurações e elaborações sobre as quais a reflexão de Freud é ainda sugestiva e elucidativa.

Sobre a criação literária e artística, e apesar de, na *Selbstdarstellung* (*Auto-apresentação*, 1935), ter afirmado que “a análise nada pode dizer que esclareça o problema do dom artístico”, Freud propôs ideias fortes que interessam, por semelhança, ao cinema, arte historicamente tão ancorada na tradição narrativa e na produção de *imagines* do mundo. Por esse motivo, vale a pena reler os seus escritos sobre a *tagtaum* ou *tagesphantasie* (*rêverie diurna*, devaneio) e o *trabalho do sonho*, em busca de esclarecimentos sobre as pontes discerníveis entre actividade inconsciente e criatividade artística.

“O poeta faz como a criança”

FOI NUMA CURTA conferência de 1908, «A criação literária e o sonho acordado», conhecida também por «O criador literário e a fantasia» («*Der*

A conferência de 1908 (*Dichter und das Phantasieren*»), que, como se sabe, Freud expôs com maior clareza as suas ideias sobre a relação entre a *ars poetica* e a *rêverie* diurna. O texto abre com a invocação da curiosidade corrente sobre *der Dichter* – o poeta, dramaturgo ou romancista:

“Nós, profanos, sempre quisémos vivamente saber onde vai essa personalidade à parte, o criador literário, buscar os seus temas (...). E o nosso interesse mais cresce quando vemos que ele mesmo (...) não sabe dar resposta satisfatória a tal pergunta, [embora goste de] reduzir a distância entre a sua originalidade e a maneira de ser dos homens em geral, garantindo que em cada homem há um poeta (...)” (tr. adaptada).

O *que faz e como o faz* o criador literário? A resposta de Freud a esta pergunta banal é, aqui, a já esboçada na *Traumdeutung* e que invoquei a propósito de Rilke lido por Didi-Huberman (cf., *supra*, os *preâmbulos*): “O poeta faz como a criança que joga: cria um mundo imaginário que leva muito a sério”; ou faz como o adolescente que “inventa castelos em Espanha e persegue o que designamos por sonhos acordados”. “Faz como a criança... que leva muito a sério”: esta formulação é muito semelhante à de Rilke, para quem, como então vimos, “a arte é uma infância”, e poderia ter sido objecto do mesmo comentário de Didi-Huberman. A esses fantasmas, a essas “criações aéreas” dos que “se abandonam às suas fantasias”, chamamos “sonhos diurnos” que, à semelhança dos “sonhos nocturnos”, são “realizações de desejos” ou, como Freud corrigirá no fim da vida, “tentativas de realização de desejos”.

Recordem-se alguns dos traços característicos desses sonhos diurnos: eles surgem entre o estado de vigília e o sono, quando a mente começa a divagar e a imaginação se torna dominante, fazendo-nos deambular em cenários fictícios ou fantasistas. Estas divagações diurnas, que Freud também designou por *fantasmas*, são “cenas”, “ficções”, “romances” que o sujeito conta a si próprio, realizando imaginariamente a satisfação de desejos: como a personagem de *Le Nabab* de Daudet, que deambula pelas ruas enquanto as suas filhas pensam que ele está no emprego, ao mesmo tempo que ele próprio imagina que, através de favores influentes, conseguiu recuperar “uma situação”.

Ora, a actividade onírica é fundamentalmente egoísta, auto-centrada, narcísica: “Sua majestade o *Eu*” é, as mais das vezes, o herói “invulnerável”

desse sonhos diurnos do poeta; o fantasma narcísico de onipotência, ou do poder sem limites do sujeito, exprime-se sem censura na ficção, onde, como nos sonhos, “nada é impossível”. Freud ironiza, evocando o estereótipo do protagonista de tanta ficção decalcada dos sonhos diurnos: deixado agonizante no fim de um episódio, estará já em recuperação no próximo; se o seu barco se afundou no primeiro capítulo, o segundo inicia-se com a descoberta de que ele afinal sobreviveu ao naufrágio. E Freud encontra procedimentos semelhantes mesmo onde esse estereótipo parece ausente: por exemplo, no romance “ex-cêntrico”, onde o herói “desempenha o papel menos activo e observa como simples espectador o desfile dos actos e das misérias de outrem” – como, diz Freud, em diversas obras do seu contemporâneo Émile Zola. Ou mesmo, diz ainda, no “romance psicológico”, que “deve a sua característica à tendência do autor moderno para cindir o seu *Ego*, por auto-observação, em *Egos* parciais”. Em qualquer dos casos, porém, a fórmula criativa provém do mesmo molde e Freud resume-a como segue:

A “fórmula
criativa”

“Um acontecimento intenso e actual desperta no criador a recordação de um acontecimento mais antigo, geralmente ocorrido na sua infância; deste acontecimento primitivo deriva o desejo que procura concretizar-se na obra literária, onde reconhecemos, quer elementos da impressão actual, quer da antiga recordação”.

Com poucas variantes, esta fórmula acompanhará Freud durante décadas. Mas, ao mesmo tempo, a *ars poetica* explora os limites das relações entre o *Ego* de cada leitor e o do criador (loc. cit.). E fá-lo sobretudo do seguinte modo:

“O criador de arte atenua o carácter egoísta do sonho diurno por meio de mudanças e de véus e seduz-nos pelo benefício de um prazer puramente formal, ou seja, pelo prazer estético que nos oferece na representação dos seus fantasmas”.

A literatura consegue até transformar o eventual desprazer do que é referido na narração em *prazer do texto*, como dirá Barthes muito mais tarde. Já o Aristóteles da *Poética*, falando da *mimesis*, dissera que há seres que nos repugnam na vida real mas que gostamos de ver representados em imagens tão fiéis quanto possível – por exemplo certos animais repulsivos,

cadáveres. Freud crê que tal prazer está sempre presente na obra literária, mas que “a sua verdadeira fruição provém do facto de ela nos aliviar a alma de certas tensões: talvez o seu criador consiga que usufruamos dos nossos próprios fantasmas sem escrúpulos nem vergonha”, sabendo-se que, pelo contrário, o sonhador diurno propende, sob a acção da censura interior, a esconder de outrem os seus.

O curto texto de 1908 conclui abrindo perspectivas para outra questão, muito influenciada, na sua formulação, pela antropologia dominante em finais do séc. XIX: se, por vezes, a obra literária não parece depender da fusão entre a anamnese individual e uma ocorrência actual, antes se fundando ora em mitos, ora em contos e lendas, é provavelmente, diz Freud, porque, alimentando-se no “tesouro do folclore”, se torna no “relicário deformado dos fantasmas de desejo de nações inteiras – os sonhos seculares da jovem humanidade”. Esta foi a linha de investigação que cativou Jung, já depois da sua ruptura com Freud em 1913, e o levou a trabalhar os seus conceitos de *arquétipo* e de *inconsciente colectivo*, convicto da existência de uma matriz de símbolos culturais universais.

Em Freud, a importância do sonho diurno ressurgiu ainda na *Selbstdarstellung* (1925), onde ele anota sobre a *Gradiva* de Jensen, e de novo glosando o tema da sua conferência de 1908:

“A partir de uma novela sem grande valor intrínseco, mostrei que os sonhos inventados por poetas se prestam às mesmas interpretações que os sonhos propriamente ditos, ou seja, que os mecanismos inconscientes que nos são conhecidos do trabalho do sonho estão igualmente activos na produção literária”.

Depois de Freud, o conceito de sonho diurno pouco reapareceu na *prática* psicanalítica, salvo em autores desviantes como Robert Desoille, que quis transformá-lo, desde que *dirigido* por um terapeuta, em instrumento de cura. Mas na literatura o seu legado é mais extenso e composto, abarcando a *escrita automática* (que Freud não entendia e rejeitava), já sugerida por Taine (*De l'intelligence*, prefácio da 6.^a ed., 1892: 16-17) e que reaparece nos surrealistas pela mão de Breton, no *Manifesto* de 1924. Eis como o então enfermeiro psiquiátrico, curioso de Freud, definia então os procedimentos da escrita automática:

“Automatismo psíquico puro pelo qual propomos exprimir quer verbalmente, quer por escrito ou de qualquer outro modo, o funcionamento real do

pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão e fora de qualquer preocupação estética ou moral”.

A técnica deste automatismo herda, pelo menos indirectamente, da deriva do sonho diurno, embora contendo elementos de dissociação psíquica do sujeito (Taine, loc.cit.) que não coincidem com os parâmetros da sua definição por Freud.

O que e como fazem eles

A TENTATIVA DE COMPREENDER em concreto as capacidades do criador literário, à luz das “descobertas” da psicanálise, acompanhou longamente Freud, mas nunca o conduziu a uma resposta satisfatória. Freud descobre no criador literário, desde 1908, uma capacidade invulgar de *simbolização*, mas isso de pouco lhe serve: anos depois (1932) revê a sua *teoria do sonho*, admitindo que o *superego* intervêm de mais, sob a acção da censura, na figuração onírica. Outro trilha explorado para tentar definir o “acto de criação” poderia advir do conhecimento biográfico do autor. Mas Freud sempre descartou o valor da biografia, como claramente explicitou a propósito de Goethe:

“Todos os que veneramos Goethe toleramos sem irritação excessiva os esforços dos biógrafos para reconstituirem a sua vida a partir dos escritos e das notas que deixou. Mas que nos poderão trazer essas biografias? Nem a melhor e mais completa daria resposta às duas únicas questões interessantes: não elucidaria o enigma do dom maravilhoso do artista, nem nos ajudaria a avaliar melhor o valor e o efeito das suas obras.” (...). “No máximo, a psicanálise pode esclarecer o que não se consegue por outras vias, pondo em evidência concordâncias internas à obra, tecidas por disposições pulsionais [e] experiências vividas” (Discurso na casa de Goethe, 1930).

Noutra formulação, Freud (1908) elogia Nietzsche pela sua capacidade de se expor introspectivamente nos seus textos, dizendo, a propósito do lançamento de *Ecce homo*, que “os poetas têm qualidades (...) que lhes permitem perceber, com fina sensibilidade, os movimentos escondidos da alma de outrem, e a coragem de deixar falar o seu próprio inconsciente” (1969: 47). O exemplo extremo dessa “fina sensibilidade” e dessa “coragem”

terá sido, para Freud, o do filósofo, de quem disse que, “com a sua percepção endopsíquica e grande perspicácia, explora as camadas do seu *Eu* (...), atingindo um grau de introspecção desconhecido antes dele (...) e que não voltará a ser alcançado” (*Sur l’Ecce homo de Nietzsche*, 1908). Mas, de novo, de onde lhe vem essa capacidade invulgar?

Regressamos assim à importância do *jogo*, sublinhando Freud que a criança que sobrecarrega de afectos as suas invenções lúdicas distingue claramente estas últimas da realidade, coisa que o nevrosado não sabe fazer, porque precisamente confunde imaginário e realidade. A criança freudiana

*A chave é o
jogo transposto
para
a vida adulta*

é idêntica à criança nietzscheana das “três metamorfoses” (in *Zaratustra*). Mas em que consiste concretamente, na vida adulta, esse *jogo*? Consiste no facto de o criador literário recalcar muito menos que outros o que lhe vem ao espírito, porque nele a *curiosidade* vence a *censura* – eis o que poderia ser uma

primeira resposta à questão de saber “como faz ele o que faz”. O recalcar, muitas vezes fruto da educação, combate essa curiosidade e por vezes inibe-a (cf. *Un souvenir d’enfance de Léonard de Vinci*, OCF-P, X, Paris, PUF, 1993). O criador preservou, em adulto, essa capacidade de *jogo* da criança – a capacidade para criar uma cena psíquica interna, um espaço virtual ou *transicional* (R. W. Winnicott: *Jeu et réalité. L’espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975) onde podem ser figurados, elaborados e representados os conflitos que o animam (Bernat, *loc. cit.*). Conclui Bernat: “Se há contributo de Freud à compreensão da criação literária, ele é o do conhecimento dos actos psíquicos: da percepção, da formação das representações [e, depois], dos actos de leitura, da interpretação dos textos, ou seja, do que releva do sistema *percepção-consciência*”. E acrescenta:

“Se nós, gente comum, *sofremos* de reminiscências e de recordações recalçadas, o criador *encena-as*. No teatro como nos contos de fadas e romances, o espaço cénico é a conversão espacial do aparelho psíquico. [O criador] dá-nos a ver uma cena que a sua arte nos torna familiar, ‘fazendo-nos fruir dos nossos fantasmas sem escrúpulos nem vergonha’, através de uma personagem. Então, a ilusão artística ‘produz efeitos afectivos iguais aos das coisas reais’ (*Totem et tabou*, OCF-P XI, PUF, 1998, p. 106), ‘libertando emoções que nem nos julgávamos capazes de sentir’, o que é fonte de fruição para o ouvinte ou o espectador. É uma catarse, uma purgação. É assim que o texto literário produz *efeitos de afectos* (*Affektwirkungen, Abrégé de psychanalyse*, 1938, Paris, PUF, 1967), pelo *jogo* do que me diz respeito no que vejo”.

O trabalho do sonho

«A CRIAÇÃO LITERÁRIA e o sonho acordado» sintetiza, abreviando-os, diversos temas abordados na *Traumdeutung*, sobretudo em *O trabalho do sonho*. Perguntar-se-á porque exerceu este texto tão duradoura influência sobre a compreensão do funcionamento da “fábrica” da literatura e das artes em geral. Será decerto porque os conceitos ali desenvolvidos – os de *condensação* (*Verdichtung*), *deslocação* (*Verschiebung*), *figurabilidade* (*Darstellbarkeit*) ou transformação dos pensamentos em imagens visuais, e *elaboração secundária* (*Sekundäre Bearbeitung*) – sugerem uma ponte entre o que se passa nos sonhos do sono, nos diurnos e na criação artística e literária. Essa ponte não resulta necessariamente da aplicação directa e rigorosa dos mesmos conceitos à actividade onírica, à *rêverie* e à criação artística e literária – apesar das especificações acrescentadas na conferência de 1908. Mas, no mínimo, podemos usar esses conceitos nos três registos mencionados como alusões e sugestões fortes, que iluminam parte do que se passa nessas práticas criativas.

Leiamos portanto «O trabalho do sonho» – o trabalho de *condensação*, o trabalho de *deslocação*, os procedimentos de *figuração* e a *elaboração secundária*. O que Freud lançou, neste vasto capítulo de quase 200 páginas, foi a base da teoria psicanalítica do sonho, abordando a complexa rede de deformações, conversões, metalepses e outras passagens entre os significantes imaginários a que o trabalho do sonho se dedica sob a pressão da censura psíquica, para a iludir e para conseguir *significar*. A elaboração do sonho consiste na transposição dos seus pensamentos e conteúdos latentes para conteúdos manifestos através de um multimodo trabalho de deformação (*Entstellung*). O capítulo ocupa-se dos procedimentos a que a actividade onírica se entrega para produzir a significância hieroglífica dos seus conteúdos manifestos – ora obstruindo, ora desobstruindo as vias que os ligam aos conteúdos latentes – procedimentos que oferecem o material de base para o entendimento da articulação que, oito anos depois, Freud propõe entre os conteúdos dos sonhos (nocturnos e diurnos) e a criação literária. Freud refere-se ao sonho como “uma charada, uma adivinha” (*un rébus*, como viria a recordar Jacques Lacan). Tenha-se no entanto em conta o obstáculo levantado, entre outros, por Maldiney (1973: 27), citando a reflexão de G. Politzer e sublinhando que o que está presente na interpretação do sonho nunca são imagens, mas sim a transformação dessas imagens, pelo sonhador, em narrativas:

“O material da interpretação freudiana não é constituído pelas *imagens* do sonho, mas sim pela *narrativa* do sonhador. Mais precisamente, as imagens que constituem a base de partida para a análise não são as do sonho sonhado, mas as oferecidas pela narrativa do sonhador, agora em estado de vigília. Isto bastaria para mostrar (...) que a expressão literal *conteúdo de consciência* (e correlativamente a de conteúdo inconsciente) é irrecebível”.

À luz do capítulo VI da *Traumdeutung*, porém, o sonho pode ser entendido como uma *semeiosis* (σημείωσις), produção semiótica baseada na deformação metaléptica a que os seus signos são sujeitos, pela narrativa do sonhador, na passagem dos conteúdos latentes para os manifestos. Apesar da semiótica do sonho não ser um domínio particularmente explorado no seio da “metadisciplina” em que poderia incluir-se, autores como John Pier (2007) sublinham as analogias que se oferecem aos estudiosos da *Zeichenbeziehung*, ou “relação intersignos” – um conceito usado pelo próprio Freud – entre os procedimentos daquela passagem e dicotomias como a proposta por Peirce entre o *signo* e o seu *interpretante*, a de Frege entre *Sinn* e *Bedeutung*, a de Saussure, que divide o signo em *significante* e *significado* e até, do ponto de vista narratológico, a distinção, herdada dos formalistas russos, entre a *fabula* de uma narrativa e o *syhuzet* do seu *fenotexto*.

Condensação e “pessoas colectivas”

SOBRE A CONDENSAÇÃO, escreve Freud que “o sonho é breve e lacónico, comparado com a amplitude e a riqueza do pensamento que o inspira” e que “não conseguiríamos determinar o quociente de condensação” (noutros momentos, ele também usa o termo *compressão*) de que ele resulta (p. 242-243). Essa selecção de conteúdos que produz o sonho “faz-se por via de omissão, não sendo o sonho nem uma tradução fiel nem uma projecção ponto por ponto do pensamento que a ele conduz” (p. 244). As ligações entre os fragmentos que constituem os conteúdos manifestos do sonho “são de algum modo inferências desviadas, curtos-circuitos” (*id. ibid.*). Mas, se há condensação dos pensamentos do sonho, como surgem eles nele? “Sobrepondo-se uns aos outros? Surgindo sucessivamente? Ou formar-se-ão várias séries de pensamentos simultâneos em diferentes centros, para depois nele se reunirem?” (*id. ibid.*). Numa primeira resposta, diz Freud que “cada um dos elementos do conteúdo do sonho é *sobredeterminado*” (p. 246) e

que a “massa inteira dos pensamentos do sonho é submetida a uma certa *elaboração*” (p. 247).

Também na criação literária e artística a selecção dos materiais parece operar de modo análogo – por selecção do que efectivamente interessa à narrativa e omissão do que provavelmente não tem para ela serventia. Essa selecção depende, porém, de cada autor, não obedecendo a qualquer hierarquia préviamente determinada ou aos padrões de uma *legis artis* canonicamente estabelecida.

Entre os diversos tipos de *condensação* que o sonho produz, Freud salienta o surgimento, nele, de personagens que resultam da fusão de duas ou mais pessoas (*peessoas colectivas*, p. 254) ou que são mistos de diversos traços comuns a duas ou mais pessoas (*tipos mistos*, p. 255): “A elaboração de pessoas colectivas e de tipos mistos é um dos principais meios de que a condensação do sonho dispõe” (*id. ibid.*). Depois, acrescenta ele, o sonho produz ainda *meios termos*, que oferecem figurações de compromisso entre diferentes pensamentos que o inspiram (p. 256). Mais adiante (p. 276), Freud explicita que, aglutinando diversas personagens numa só, o sonho produz uma nova *pessoa de cobertura* que exprime uma *personalidade compósita* (porque nela se fundem várias); e que, do mesmo modo, gera, quando se trata de coisas, *formações compósitas*. Creio que, de novo por analogia, parte da invenção de *dramatis personæ* e de cenários pelo autor literário, teatral ou pelo cineasta obedece a procedimentos deste tipo.

*Personagens
e formações
compósitas*

Especificamente sobre as *formações compósitas*, dirá Freud, a propósito de um sonho em que Roma e Praga se confundem como se fossem uma mesma cidade, que são elas as responsáveis por que tantos sonhos apresentem um *cachet* fantástico – elas fundem, numa “comunidade desejada”, elementos de percepção que só o sonho acasala (p. 279). Em *Solaris* de Tarkovski, por exemplo, o regresso de certo personagem a Moscovo mostra, em vez da capital russa, Tóquio, numa viagem particularmente hipnótica ou onírica ao longo de sucessivos túneis rodoviários. E o que é verdade para cidades é-o também, segundo Freud, para diferentes objectos: ou um objecto revela magicamente potencialidades que pertencem a outros, ou o sonho agencia uma nova forma que pode parecer absurda ou completamente fantástica:

“Se os objectos sujeitos a condensação numa nova unidade são demasiado diferentes, o trabalho do sonho contenta-se com criar uma imagem complexa de que o núcleo é nítido mas os atributos são obscuros” (*id. ibid.*).

Sendo o sonho particularmente egoísta, e estando o *ego* do sujeito sonhador no centro de numerosas *pessoas de cobertura*, entender-se-á melhor, entre outras declarações do mesmo teor, a célebre declaração de Flaubert: “*Madame Bovary, c’est moi*”. Quanto às “condensações de objectos”, conhecemo-las sobretudo, quer de contos maravilhosos tradicionais (recordem-se os objectos mágicos dotados de poderes especiais e repertoriados por Propp na sua *Morfologia do Conto*, ou a poltrona de Lezama Lima que se move por si mesma), quer do valor anímico de utensílos quotidianos (a chaleira de Dickens comentada por Eisenstein).

Deslocação e fuga à censura

SOBRE O TRABALHO DE *deslocação*, diz Freud que os principais pensamentos do sonho não encontram, neste, expressão hierárquica nem convencionada, como se o sonho se furtasse a uma expressão disciplinada: o sonho “centra-se de outro modo” (p. 263). Para além de serem seleccionados por omissão, os seus elementos são *sobredeterminados*, mas de tal modo que “muitos deles estão bastante afastados do núcleo do sonho, fazendo o efeito de interpolações hábeis e oportunas, (...) e representando a ligação, por vezes forçada e trabalhada, entre os conteúdos do sonho e os seus pensamentos” (p. 265). Por vezes decorrem de uma “determinação suficiente”, outras vezes de uma “determinação múltipla” (*id. ibid.*). Diz Freud que, em todos estes casos, há na formação do sonho “*transfert* e deslocação das intensidades psíquicas dos diferentes elementos”, e que por isso “o conteúdo do sonho não se assemelha mais ao núcleo dos pensamentos que o inspiram, apresentando-se assim [o sonho] como uma deformação do desejo inconsciente” (p. 266). Essa deformação resulta da pressão exercida pela *censura* psíquica, que impede a clara formação de conteúdos manifestos do sonho a partir dos seus pensamentos: o sonho procede então por disfarces, transfigurações, substituições, metáforas e metonímias, e por condensação; os conteúdos manifestos que nele surgem são, sempre, os que conseguiram “escapar a essa censura” (p. 267).

Dir-se-á que encontramos a *deslocação* freudiana nos exercícios de *deriva*, ou *desvio* narrativo tão frequentes na literatura e no cinema, embora aqui os conteúdos manifestos não sejam necessariamente “vitórias” sobre a censura psíquica – mas são-no por vezes: por exemplo nas narrativas que se apresentam como metáforas longínquas da realidade próxima, como

quando, para falar de Portugal, se diz “Algo vai mal no reino da Dinamarca”. Nestes casos, a censura política, religiosa, económica ou a dos costumes obrigaram a uma alteração do referente. Conclui Freud:

“Estabelecemos assim que *condensação* e *deslocação* são os dois factores essenciais que transformam o material dos pensamentos latentes do sonho no seu conteúdo manifesto” (id. *ibid.*).

Provavelmente é algo que também poderíamos declarar sobre os conteúdos das artes e da literatura, sobretudo se pensarmos que, sendo os conteúdos manifestos do sonho o resultado da *condensação* e da *deslocação* produzidas sob a pressão da *censura* que tenta inibir a tradução literal dos conteúdos latentes em conteúdos manifestos, estes últimos são muitas vezes uma colecção de fragmentos interligados por associações de mera contiguidade, de semelhança ou de contraste – que, uma vez narrados pelo sonhador, a interpretação e a análise ajudarão a clarificar (p. 268-269). É por isso que o sonho tantas vezes nos aparece como um enigma, uma charada, um jogo de equívocos:

“O sonho não dispõe de meios para representar as relações lógicas entre os pensamentos que o compõem. Ele menospreza essas conexões e não trabalha senão o conteúdo efectivo” (p. 269).

Procedimentos da figuração

A RESPEITO DA FIGURAÇÃO, Freud propõe uma comparação explícita com o que se passa nas artes plásticas, comparação que vale a pena considerar *in extenso*:

“As artes plásticas, pintura e escultura, comparadas com a poesia que se serve das palavras, estão numa situação análoga [à do sonho]: também aqui, a insuficiência da expressão se deve à natureza da matéria usada por estas artes no seu esforço de exprimir alguma coisa. Dantes (...), a pintura remediava este *handicap* pondo diante da boca dos indivíduos que representava legendas onde o pintor escrevia as palavras que desesperadamente queria fazer entender” (id. *ibid.*).

Referimo-nos, no texto sobre *Facialidades e acheiropoietos*, a esta agrafagem dos nomes às coisas, típicas do vasto período em que os pintores

figuravam cenas narradas nos textos sagrados: eles temiam que a representação pictórica não conseguisse “colar-se” suficientemente aos textos que invocavam, e as legendas evitavam esse risco de dissociação. Mas, acrescenta Freud no mesmo fôlego,

“... Do mesmo modo que a pintura acabou por descobrir como exprimir, sem ser por legendas, as intenções das personagens que representava (ternura, ameaça, admoestação, etc.), também o sonho consegue evidenciar algumas das relações lógicas entre os seus pensamentos, modificando convenientemente a sua figuração” (p. 270).

Mais adiante (p. 292), ele referir-se-á de forma explícita ao *trabalho pictural* (e nós acrescentaríamos: cinematográfico) do sonho, sublinhando que o que este faz é dar forma figurativa ao pensamento abstracto de onde provém.

O *trabalho pictural*

Esta figuração onírica, condicionada pela *condensação* e pela *deslocação* resultantes da *censura*, exprime mal, por exemplo, relações causais: em vez de o acontecimento ou situação *a* serem figurados como causa do acontecimento ou da situação *b*, ambos são oferecidos pelo sonho em simultâneo (p. 271) ou sucessivamente, mas perdendo-se a conexão causal entre uma e outra. Anota o autor a este respeito:

“O sonho dispõe de outro procedimento (...) para indicar a relação causal: é a transformação de uma imagem em outra, tratando-se de uma pessoa ou de uma coisa. (...) A *causação* é *representada* por uma *sucessão*: sucessão de sonhos [dois ou mais sonhos que se seguem na mesma noite], ou transformação imediata de uma imagem em outra. Na maioria dos casos (...), a relação causal não é de todo indicada, antes é escondida pela sucessão dos elementos que inevitavelmente se produz no processo do sonho” (p. 272).

O jardim e/ou o quarto

PENSE-SE, A ESTE RESPEITO, na nova acronia cinematográfica ou nos filmes que são construídos como *labirintos* ou *puzzles* mentais (cf., *supra*, *Narratividades do cinema...*). Complementarmente, escreve ainda Freud,

Sucessões copulativas, nunca disjunções

o sonho desconhece a exposição disjuntiva, em alternativa [“*ou isto, ou aquilo*”]: antes “reune os membros da alternativa numa sequência de equivalentes” (p. 273) ou de compossíveis. Explica

ele, com mais detalhe, sobre este procedimento: “Quando, ao contarmos um sonho, tendemos a dizer (...) ‘era um jardim, *ou* um quarto’, isso não significa que o pensamento do sonho exprimissem uma alternativa, mas sim que houve um e entre os dois termos, uma simples sucessão” (*id. ibid.*). Vimos primeiro um jardim *e depois* um quarto. Ou seja, o sonho transforma todas as explicações disjuntivas em copulativas, só produzindo a figura da sucessão. Pelos mesmos motivos, o sonho não exprime as categorias de *oposição* e de *contradição*, ignorando o “não” (p. 274).

O corolário destes procedimentos é que “apenas uma das relações lógicas é favorecida pelo mecanismo de formação do sonho: a *semelhança*, o *acordo*, o *contacto*, o...à semelhança de” (p. 275). Pensemos de novo no sonho de Roma e Praga, na Moscovo transformada em Tóquio no *Solaris* de Tarkovski, ou na ligação que sugere, na montagem cinematográfica, a contiguidade de espaços não contíguos, como no *Inland Empire* de David Lynch (cf. *Narratividades do cinema...*), entre muitos outros.

De facto, a ultrapassagem da causalidade, da continuidade e da contiguidade neo-aristotélicas (que exigia a unidade de tempo e acção), nas ficções modernas e contemporâneas, prescindiu destas formas de conexão e substituiu-as pela ideia mais genérica de *ligação* de elementos heterogéneos, análoga ao procedimento associativo descrito por Freud. A ligação (aparentemente casual) e as associações livres passaram a substituir, sob a forma de novos *raccords*, a antiga *necessidade* que presidia ao encadeamento das acções num clássico *enredo*.

Reversões figurativas e temporais

SE O SONHO não conhece disjunções nem sabe lidar com oposições e contradições, é porém exímio em produzir *reversões* – a transformação de um elemento no seu contrário. Diz Freud que o papel da *reversão* é particularmente interessante quando esta se apresenta ao serviço da *censura* – porque então a desfiguração a que um elemento é sujeito pode tornar o sonho num enigma ou numa charada aparentemente ininteligível (p. 282). E à *reversão das figurações* é preciso juntar as *reversões temporais* – o desrespeito pela diegese dos acontecimentos ou das situações representadas. Escreve ele:

“Frequentemente não entendemos o sentido de um sonho senão quando submetemos os seus conteúdos a várias reversões em diversos sentidos” (*id. ibid.*).

Referindo-se, ainda a propósito das figurações do sonho, à relevância da criação de *personalidades compósitas* sob a acção da *censura*, anota Freud:

“Quando encontramos num sonho a figuração de um facto que é comum a duas pessoas, isso indica geralmente que precisamos de procurar outra coisa comum às duas e que permanece escondida porque a censura impossibilitou a sua figuração. Produziu-se, [assim], uma deslocação no domínio do comum, para favorecer a figurabilidade” (p. 277).

E anotádi adiante (p. 293), sintetizando a diversidade das funções desempenhadas no sonho pelo trabalho da figuração: “Apesar das suas múltiplas possibilidades [disfarces, condensações, deslocações, substituições, geração de personalidades e de formações compósitas, etc.], pode dizer-se que a figuração, no sonho – que não é decerto feita para ser compreendida – não é mais difícil de entender do que os hieroglifos para os seus leitores”. A ideia de hieroglifo, de cifra, de charada, cujo sentido só a interpretação revelará, sempre se manteve central na definição freudiana do sonho. Muitos filmes modernos e contemporâneos produzem, do mesmo modo, imagens e situações cifradas, encriptadas, que instigam novas *discussões hermenêuticas à saída do cinema*.

Devido à convergência, no sonho, da *condensação*, da *deslocação* e dos *procedimentos da figuração*, existe, entre o material que inspirou o sonho e os seus conteúdos manifestos, “uma completa *transvaloração*” (p. 284). A ideia de *transvaloração* exprime, neste contexto, as transfigurações profundas a que elementos do sonho podem ser submetidos por forma a “vencerem” a censura. Sendo o sonho a realização fantasmática de um desejo, que exprimimos sob a forma de uma charada ou de uma narrativa encriptada que é necessário decifrar, a relação entre os seus conteúdos manifestos e os seus conteúdos latentes, bem como com o pensamento que o inspirou, pode desorganizar, esconder e mascarar – como na narrativa e no cinema – os conteúdos que mais claramente exprimiriam esse pensamento. No entanto, concede Freud, “os elementos que exprimem a realização do desejo são representados de forma particularmente intensa (...); é dos elementos mais vivos do sonho que advém a maior parte dos seguimentos de ideias” (*id. ibid.*). “Um fragmento de sonho que nos parece claro contém geralmente um grande número de elementos intensos, e pelo contrário um sonho obscuro contém poucos” (p. 285). Não se passa o mesmo na reiteração poética, na repetição de elementos imagéticos

ou sonoros no cinema em forma de *ritornellos*, no regresso a certas frases ou formulações na literatura?

Interrupção e *mise en abîme*

DUAS OUTRAS FIGURAS que metaforicamente interessam de modo central o trabalho da construção narrativa são a da *interrupção* e a da *mise en abîme*: no primeiro caso, certa *situação* ou *encenação* que se exprimia no sonho de forma persistente sofre subitamente um tropo que Freud descreve nos seguintes termos:

“...Mas a seguir parece que estamos ao mesmo tempo noutra lugar onde se passa isto e aquilo, o que interrompe a acção principal, que talvez regresse ao fim de algum tempo” (p. 288).

Ou seja, o sonho montou uma ou mais sequências intercalares que diferem, através da ilusão da simultaneidade ou da sucessão, o possível entendimento do sentido da acção principal. No segundo caso, o do “sonho dentro do sonho”, o trabalho do sonhador consiste em desvalorizar o(s) conteúdo(s) que foram *mis en abîme*: a ideia, muitas vezes percebida como uma “afirmação muito enérgica”, de que parte do sonhado “não passa de um sonho”, e que para todos os efeitos é um *insert* que altera a percepção do sonho, “equivale ao desejo de que o facto descrito como sonhado não tenha acontecido” (p. 291).

A *mise en abîme* ficcional, pictural ou cinematográfica é mais vasta do que a aqui descrita e pode desempenhar diferentes funções. A inclusão de uma “história dentro da história”, de um “quadro dentro do quadro” ou de “um filme dentro do filme” é mais frequentemente resultante de um impulso reflexivo sobre o próprio dispositivo que estamos a utilizar, embora tal operação possa incluir o carácter “reductor” que Freud lhe atribui no sonho.

Elaboração secundária

QUANTO AO “quarto elemento participante na formação do sonho”, a *elaboração secundária*, ele é introduzido na *Traumdeutung* quase cem páginas depois (p. 382), do seguinte modo:

“...Prende-nos a atenção o facto de, nos sonhos, se manifestar um poder psíquico que estabelece o seu encadeamento aparente e que por isso submete o material produzido pelo trabalho do sonho a uma *elaboração secundária*”.

A exposição deste conceito só reaparecerá, porém, depois de novo salto explanatório, bem mais adiante, a pp. 416 e ss. Para Freud, procedimentos como o da *mise en abîme* de um pedaço de sonho são suficientes para revelar

*Uma fachada
ou andaime
narrativo*

um desejo de organização interna dos seus conteúdos por parte da nova instância que é necessário ter em conta. De algum modo, portanto – mas é uma hipótese que avanço para além do que o autor escreveu a este respeito – a *elaboração secundária* resulta do desejo de arquitectura narrativa referido por Maldiney: é ela que acrescenta aos conteúdos manifestos do sonho uma “fachada” ou um “andaime” que, contra o seu carácter charadístico e independentemente da sua posterior interpretação, visa proporcionar-lhe alguma inteligibilidade. Mas Freud acrescenta que se por vezes a elaboração secundária dá ao sonho um rosto inteligível, outras vezes falha completamente a sua missão, não conseguindo sobrepor-se ao amontado de fragmentos incoerentes (p. 418).

Para o Freud da *Traumdeutung* e da conferência de 1908, a chave de compreensão dos procedimentos da elaboração secundária é, precisamente, o *tagtraum*, o sonho diurno, que as diferentes línguas europeias traduziam então por *day-dream*, *story*, *rêve*, *petit roman*. Adianta ele que a relevância do sonho diurno nunca escapou aos romancistas (nem aos cineastas, n. a.), dando como exemplo o sonhador de Daudet em *Le Nabab*. Os sonhos diurnos, diz Freud, são *fantasmas* edificados sobre recordações e não recordações propriamente ditas, e tanto os há conscientes como inconscientes – estes últimos permanecem tais devido ao seu conteúdo e porque resultam de material recalçado (p. 419). Mas o que Freud sublinha nesta apresentação é que eles são “análogos aos nossos sonhos [nocturnos]”, com quem partilham os seus “traços essenciais”. Diz ele, clarificando a homologia:

“Como os sonhos, também eles são realizações de desejos; como os sonhos, eles repousam em boa parte em impressões deixadas pela experiência infantil; como os sonhos, beneficiam de alguma indulgência por parte da censura. E quando examinamos a sua estrutura, apercebemo-nos de que o desejo que os produziu misturou os elementos de que são feitos, ordenando-os num novo conjunto”.

Eis então a chave-mestra da ligação proposta: “A *elaboração secundária*, quarto factor de formação dos conteúdos do sonho, é uma actividade liberta de qualquer constrangimento, análoga à que se exerce na criação dos nossos sonhos diurnos” (*id. ibid.*). Por outras palavras, a *elaboração secundária* tenta criar com os sonhos nocturnos alguma coisa de semelhante aos sonhos diurnos (p. 420). E que faz ela, na tentativa de o conseguir? “Põe ordem [no sonho], introduz [nele] relações, dá-lhe uma coesão inteligível conforme à nossa expectativa” (p. 425). Deve, porém, essa ordem, essa coesão inteligível, essa “fachada” oferecida ao sonho pela *elaboração secundária*, na narrativa do sonhador, ser entendida como suficiente pela hermenêutica, pela interpretação desse mesmo sonho? A resposta de Freud é, como se esperava, peremptoriamente negativa:

“Apenas a intervenção do nosso pensamento normal, e não a de outra instância psíquica [do sonhador], impõe inteligibilidade ao conteúdo do sonho (...). A nossa interpretação deve observar o seguinte preceito: deve negligenciar em todos os casos a aparente coesão do sonho, que é sempre suspeita, e deve conceder aos seus elementos claros e aos seus elementos obscuros a mesma importância, no seu trabalho para encontrar o material do sonho” (p. 426).

Numa metáfora particularmente forte, o autor tinha pouco antes afirmado que os sonhos diurnos e suas *elaborações secundárias* estão para os traumas infantis que os fundam “como muitos palácios (...) de estilo barroco para as ruínas antigas: as alvenarias e colunas dos edifícios antigos forneceram os materiais para a construção dos palácios modernos” (p. 419).

A atitude de Freud em relação à *elaboração secundária* é, assim, de desconfiança, no que respeita à sua contribuição para a identificação dos conteúdos latentes e do pensamento efectivo do sonho. A fechar o capítulo VI da *Traumdeutung*, ele escreverá, de resto, que “apenas uma pequena parte do trabalho do sonho – o rearranjo, mais ou menos importante, do seu material pelo pensamento parcialmente acordado – corresponde, e pouco, à concepção que os autores tiveram da actividade de formação do sonho” (p. 432). Fica, assim, estabelecida uma ambivalência central do autor em relação ao “quarto elemento participante na formação do sonho”: por um lado, Freud não lhe nega a tentativa de construção de uma fachada (ou arquitectura resultante do desejo narrativo), fazendo intervir um ordenamento no caos de fragmentos hieroglíficos que são os conteúdos manifestos do sonho. Mas, porque essa intervenção é da mesma natureza que a

condensação, a *deslocação* e os *procedimentos de figuração*, apenas se juntando a eles na formação do sonho, ela não é relevante para a interpretação e para a análise senão na medida em que integra o mesmo esforço de dissimulação e de fuga à censura – apesar da sua especificidade, que consiste na tentativa de dar ao sonho uma aparente coerência inteligível. Como mais tarde dirão Laplanche e Pontalis (1967), a interpretação depende da *perlaboração* (*perlaboration*, neologismo que traduz o termo *Durcharbeitung* usado por Freud): “processo pelo qual a análise integra uma interpretação e ultrapassa as resistências que ela suscita”, ou seja, trabalho interpretativo do psicanalista, que propõe uma teorização flutuante e alimenta o *transfert* operado pelo analisando/narrador.

Ora, não encontramos nós em tantos autores modernos e contemporâneos (Kafka, Proust, Joyce, Virginia Wolf, Broch, Musil) a ideia de que a narrativa – que aqui aproximei da *elaboração secundária* – por vezes os ocupou apenas como pretexto para dar visibilidade a *outras coisas*? E não precisa tanta narrativa do trabalho hermenêutico do leitor ou de um comentador para se tornar entendível, só assim se ultrapassando o carácter encriptado ou hermético do seu fenotexto ou conteúdo manifesto? E não se passa o mesmo com o filme, sobretudo o *mind game* e o *puzzle film*, cujas imagens e sons produzem facilmente dissonância cognitiva e desafiam a subjectividade do espectador e a “discussão hermenêutica à saída do cinema”?

Desconstruções/reconstruções narrativas

A SÍNTESE FINAL de Freud é elucidativa sobre a importância dos desenvolvimentos anteriores e sobre a relativa menorização do “quarto elemento participante na formação do sonho”: o sonho *não pensa, não calcula, não julga*: limita-se a *transformar* (p. 432). Porque tem de iludir a censura, enganando-a, ele usa intensivamente a *deslocação*, o que o leva à *transvaloração* dos próprios materiais psíquicos. Porque tem de traduzir *pensamentos abstractos e traços mnésicos* em *formas visuais e auditivas*, torna-se figurativo, o que envolve novas deslocações. Intensificando essa *figuralidade* dissimuladora de que se ocupa, procede a um enorme trabalho de *condensação*, desinteressando-se das relações lógicas existentes entre os materiais que condensa (*id. ibid.*). O sonho procede, assim, por desconstrução-reconstrução narrativa: desconstrução porque semeia fragmentos estilhaçados e ininteligíveis; reconstrução porque, em contrapartida, tenta, através da elaboração

secundária, repôr de pé um *andaim*e ou uma *fachada* narrativa que sustente, tentativamente, a ligação entre esses fragmentos.

Para quem, fazendo-o com *prudencia*, aproxima *metaforicamente* os conceitos de *O trabalho do sonho* e alguns dos procedimentos característicos da criação ficcional na literatura ou no cinema modernos e contemporâneos, a *elaboração secundária* pode sugerir a emergência de uma intriga ou enredo que a escrita ou o filme vão tecendo. Tal estrutura resultaria assim do *work in progress* que a compreensão de fragmentos, cenas ou situações vai exigindo. Mas, também *metaforicamente*, vale a pena valorizar sobretudo, como Freud, a *condensação*, a *deslocação* e os *procedimentos de figuração*: são estes trabalhos que mostram maior analogia com os motores da criação ficcional, pelo menos em tão grande medida quanto o esforço para dar ao seu agenciamento, o *syhuzet* final, a forma de uma “fachada” coerente e inteligível.

Tais procedimentos ajudam porventura a entender o encastramento de conteúdos formais (narrativos e figurais) dos *mind game films* e *puzzle films*, a transformação ficcional de impossíveis em possíveis e a exploração de mundos possíveis a que, no capítulo anterior, nos referimos a propósito de Leibniz, Borges e Cortázar. Como também lançam luz sobre os mais antigos procedimentos de *mise en abîme* das *Mil e uma noites* e de Jean Potocki em *Manuscrit trouvé à Saragosse*, sobre as digressões e desvios de Sterne em *Tristram Shandy* e de Diderot em *Jacques le Fataliste*. Se assim é, o capítulo VI da *Traumdeutung* de 1900 e os posteriores textos de Freud a ele associados, sobretudo os referentes às *rêveries* diurnas, são instrumentos preciosos para a compreensão e explicação do *modus operandi* de boa parte dessas apenas aparentemente “novas” estratégias narrativas.

Anexo 3: Italo Calvino e o que vale a pena ver

“Mefistóteles – Estendamos esta capa, ela nos levará através dos ares; para uma corrida tão ousada não levarás bagagem pesada. Um pouco de ar inflamável, que vou preparar, nos levantará em breve da terra e se formos leves iremos depressa. Felicito-te pelo novo tipo de vida que escolheste!”

Goethe, *Fausto*, 1808, 1832

ITALO CALVINO (1923-1985) foi um apaixonado pela pintura mas pouco escreveu sobre fotografia e preferia-lhe o cinema por este propôr um processo narrativo fluido e produtor de continuidade, mais próximo da escrita romanesca. Desconfiando da fotografia devido ao seu mimetismo (à sua indexicalidade) face ao real, Calvino temia um mundo sobrecarregado de imagens, como disse numa das suas “lições americanas” sobre *visibilidade*:

“Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência directa do que vemos por uns segundos na televisão”.

Apesar desta desconfiança, os temas que seleccionou para essas lições interessam directamente o cinema, quer devido aos problemas específicos da sua narratividade, quer devido ao que ele *imagina* para criar os seus mundos. Por esse motivo vale a pena regressar às suas *Lezioni Americane*, os textos escritos para as “Norton Lectures” de Harvard de 1985-1986. Ele chamou-lhes *Lightness* (*Leveza*), *Quickness* (*Rapidez*), *Exactitude* (*Exactidão*), *Visibility* (*Visibilidade*), *Multiplicity* (*Multiplicidade*) e a sexta, que não chegou a escrever, seria sobre *Consistency* (*Consistência*); esperava escrevê-la já nos Estados Unidos mas morreu antes de poder fazê-lo, a um mês de completar 62 anos. A sua viúva, Esther, disse que Calvino tencionava

abordar nela o *Bartleby* de Melville e que preparava mais duas; uma delas seria “Sobre começar e acabar (romances)”, de que ficou um escrito suficientemente autónomo, que tem vindo a ser publicado com as *Sei proposte per il prossimo millenio* (*Six Memos for the Next Millenium* era o *working title* inglês do autor) a seguir às cinco concluídas. Mas na verdade o texto de “Começar e acabar” parece uma apresentação inicial ao conjunto das conferências, ou pelo menos assim sugerem as suas primeiras e últimas linhas. Lidas as conferências, fica-se com o sentimento de que *leveza*, *rapidez*, *exactidão*, *visibilidade*, *multiplicidade* e *consistência* eram porventura para Calvino signos maiores de contemporaneidade, meta-signos que ele desejava ver transportados para o futuro “sem ter esperanças de encontrar mais nada nele senão o que seremos capazes de levar” (p. 44): a bagagem do viajante.

Sempre abordei estes textos com um misto de fascínio e prudência, creio que por três razões principais. Em primeiro lugar devido à assumida desmesura do seu projecto: Calvino propõe meia dúzia de tópicos “para o milénio”. Não para a entrada no séc. XXI, não para os vinte anos seguintes, mas “para o milénio”. Lembro-me de que, quando Edgar Morin publicou (em 1984) o seu *Para sairmos do séc. XX*, tive a sensação que ele se propunha uma síntese excessivamente complexa para um só livro: não tínhamos nós passado parte do séc. XX a avaliar o XIX? Não passará o séc. XXI boa parte de si a reavaliar o séc. XX? Propor, como Calvino, tópicos para mil anos, ultrapassava em demasia o que me parecia tecnicamente plausível; antecipar tendências para além da curta duração, no domínio da criação literária e artística, parecia-me desmedido. Acabei pensando que ele se referia, não ao “milénio”, mas à “passagem do milénio”, e que as suas propostas eram uma pequena escatologia adequada à travessia de um Rubicão milenarista. Mas ele próprio insistiu, numa das conferências (*Multiplicidade*, p. 134) naquela desmesura: “A literatura só vive se se propuser objectivos desmedidos, mesmo para além de qualquer possibilidade de realização”.

Em segundo lugar, porque Calvino procede por oposições binárias, sem nunca invalidar os atributos opostos aos que propõe: falando de *leveza*, ele respeita e considera a relevância do *peso*; falando de *rapidez*, valoriza igualmente a *lentidão* (e quanto a estes dois primeiros atributos o seu interlocutor desejado parece ser Milan Kundera). Quando aborda a *exactidão* não esquece a relevância da *indeterminação*; quando propõe a *visibilidade* respeita o *invisível*; ao defender a *multiplicidade* não condena a criação

“*unitária*” (cujo melhor representante lhe parece ser *L'amour absolu* de Alfred Jarry). Ou seja, ele sugere as suas escolhas de forma culturalmente ponderada, sabendo que elas emergem de binómios relativamente contraditórios, ou pelo menos disjuntivos, que têm a seu favor a travessia resiliente de muito longas durações. Nesta matéria, a maturidade das suas ponderações compensa a quase juvenil desmesura do projecto.

Em terceiro lugar porque, sendo italiano e escrevendo para americanos, Calvino fez questão de enraizar os seus argumentos em fontes nacionais: Giordano Bruno, Dante, Boccaccio, Cavalcanti, Leopardi, autores menos conhecidos como Carlo Emilio Gadda, sem esquecer clássicos latinos como Lucrécio e Ovídio, estão entre os autores mais citados nestas conferências. Como ele explica num curtíssimo prólogo (p. 13):

“É característico da literatura italiana considerar num único contexto cultural todas as actividades artísticas, pelo que para nós é perfeitamente natural que na definição das *Norton Poetry Lectures* o termo *poetry* seja entendido em sentido lato, de modo a compreender também a música e as artes visuais; tal como é perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, tenha presente no mesmo discurso a poesia em verso e o romance (...)”.

Isto não significa que o *thesaurus* de autores citados menospreze o mais extenso *corpus* “ocidental”: Homero, Platão e Aristóteles, Cervantes e Flaubert, Baudelaire e Mallarmé, Borges e Kafka, Ponge e Proust, Joyce e Musil, Beckett e Thomas Mann emergem, entre muitos outros, a cada passo.

Leveza e rapidez

AO ABORDAR A *LEVEZA*, diz Calvino que ele próprio tentou “tirar peso à estrutura do conto e à linguagem” (p.17), em sintonia com o facto das mudanças tecnológicas estarem a aligeirar prodigiosamente os conteúdos do mundo actual: “Continuam a existir máquinas de ferro, mas obedecem aos *bits* sem peso” (p. 22). O *De rerum natura* de Lucrécio e as *Metamorfoses* de Ovídio vêm, aqui, em seu apoio: o primeiro porque Lucrécio acreditava que a matéria era feita de imponderáveis átomos invisíveis, o segundo porque o mundo de Ovídio era feito de não menos imponderáveis qualidades, atributos e formas. O conflito entre o leve e o pesado, de que Calvino parte, é por ele expressa do seguinte modo:

“Duas vocações opostas disputam o campo da literatura através dos séculos: uma tem tendência para fazer da linguagem um elemento sem peso, que flutua sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma finíssima poeira, ou melhor ainda como um campo de impulsos magnéticos; a outra tende a comunicar à linguagem o peso, a espessura, a concreção das coisas, dos corpos e das sensações” (p. 29).

Entre as duas “vocações” ele escolhe a primeira, na senda de Valéry: “Devemos ser leves como o pássaro (...)” (p. 30). E cita a célebre passagem de Cervantes em que Quixote trespassa uma vela de moinho e é por ela projectado no ar: são uma dezena de linhas de texto sem uso de quaisquer recursos estilísticos, mas que se tornaram “numa das passagens mais famosas da literatura de todos os tempos” (p. 32). Eis a referida passagem do Quixote:

“...Dio de espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que, sin duda alguna, eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. (...) Levantóse en esto un poco de viento y las grandes aspas comenzaron a moverse, lo cual visto por don Quijote, dijo: – Pues, aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo, me lo habéis de pagar.

Y, en diciendo esto, y encomendándose de todo corazón a su señora Dulcinea, pidiéndole que en tal trance le socorriese, bien cubierto de su rodela, con la lanza en el ristre, arremetió a todo el galope de Rocinante y embistió con el primero molino que estaba delante; y, dándole una lanzada en el aspa, la volvió el viento con tanta furia que hizo la lanza pedazos, llevándose tras sí al caballo y al caballero, que fue rodando muy maltrecho por el campo”.

Na verdade, Dom Quixote não “levanta voo”, antes vai “rodando muy maltrecho por el campo”. Mas a leveza, a ascensão, o voo estão na literatura desde que a conhecemos: nos contos maravilhosos estudados por Propp,

*Anjos e
ultra-leves*

recorda Calvino, o herói voa pelos ares como os anjos, como o xamã se elevava para outro nível de percepção ou como as bruxas voavam a cavalo em vassouras e em espigas ou palhas (pp. 42-43).

A Europa do séc. XVIII descobre os encantos dos tapetes voadores, dos cavalos alados e dos génios que saem (subindo) de lâmpadas nas *Mil e uma noites*. Parece existir, conclui ele, um nexa antropológico entre “a levitação desejada e a privação sofrida”, sendo a leveza uma “reação ao peso de viver” (p. 42), que se estenderá até ao misterioso *Kübelreiter* (o cavaleiro do balde) de Kafka (p. 43).

Porque a *rapidez*, tema da segunda conferência, assenta na “economia da narração” (p. 50), na sinopticidade e na velha fórmula siciliana “*lu cuntun nun metti tempu*” (o conto não perde tempo, p. 51), depressa entendemos que ela é uma aliada da *leveza*. Calvino, para quem os mestres da “escrita breve” e da “concisão” eram indiscutivelmente Jorge Luís Borges e Francis Ponge, foi ele próprio um cultor da *short story* e do fragmento em *Palomar*, *Le città invisibile* ou *Le cosmicomiche*:

“...Sonho com imensas cosmologias, sagas e epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá apontar para a máxima concentração da poesia e do pensamento” (p. 67).

Uma nota marginal sobre Borges: Calvino diz dele (p. 66-67) que a sua invenção de si próprio como narrador (eu preferiria dizer: a invenção de si próprio como meta-narrador) “foi o ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueamento que o impedia, desde os 40 anos, de passar da prosa ensaística à prosa narrativa”. Fingindo que o que pretendia escrever já fora escrito por outro, por um autor imaginário que ele citaria e comentaria, e que os seus comentários seriam referíveis a livros e autores de uma biblioteca tão real como imaginária, Borges inventou uma “literatura potencial” que tanto abre para ficções como para cosmogonias infinitamente labirínticas, e por isso mesmo rizomáticas (a expressão “literatura potencial” vem do *Oulipo*, *Ouvroir de littérature potentielle*, o grupo parisiense onde Calvino conheceu, em 1968, Raymond Queneau, Barthes, Pérec e Lévi-Strauss).

O anel escondido na morta

PARA INTRODUIZIR o tema da rapidez, Calvino recorda uma nota da edição de La Pléiade das obras de Barbey d’Aurevilly (I: 1315), onde este evoca a paixão serôdia de Carlos Magno por uma jovem, paixão que leva o imperador a descurar a coisa pública e a sua própria dignidade. Subitamente a jovem morre e os cortesãos respiram de alívio, mas o velho imperador manda que levem o corpo embalsamado para o seu quarto e dorme com ele. O arcebispo Turpino, aterrado com a necrofilia do geronte, suspeita que há ali magia, examina o corpo e descobre um anel sob a língua da morta. Guarda-o consigo e logo Carlos Magno esquece a jovem e ordena o seu funeral,

transferindo o seu amor para o arcebispo. Este, mais aterrado ainda, lança o anel para o lago de Constança. Logo o imperador esquece Turpino, se apaixona pelo lago e não mais se afasta das suas águas. Petrarca, Sebastiano Erizzo, Giuseppe Betussi e Gaston Paris produziram (lembra Calvino, pp. 49-50), diferentes versões da “graciosa historieta”, mas nenhum deles se compara à velocidade de d’Aureville na evocação da paixão tardia do imperador que se transforma em obsessão necrófila, em propensão homossexual e em contemplação melancólica, tudo por causa de um proppiano objecto mágico – o anel que o arcebispo descobre escondido na morta. O imperador diante do lago: todos os homens excepcionais são melancólicos, a começar pelos que vivem do génio literário, político ou filosófico, como tentaram demonstrar Klibansky, Panofsky e Saxl no seu monumental *Saturne et la mélancolie* (1964).

A Calvino interessa a concisão e a velocidade “mental” do conto onde “as peripécias mais extraordinárias são contadas tendo em conta apenas o essencial” ou aqueles outros onde, por exemplo, “a viagem ao além é vivida por quem a realiza como se durasse poucas horas, enquanto no momento do regresso o lugar de partida é irreconhecível porque passaram anos e anos” (pp. 52-53) – este último modelo está, por exemplo, presente na excursão pedestre que dois moços fazem no *Trás-Os-Montes* de António Reis e Margarida Cordeiro. Mas Calvino não ignora a frequente eternização das histórias por encastramento de umas nas outras, como fez Xerazade – gerando uma das formas da *mise en abîme* – nem o prazer da lentidão provocada pelas repetições ou iterações que tanto agradam às crianças, nem as digressões inventadas por Laurence Stern em *Tristram Shandy* e logo adoptadas pelo Diderot de *Jacques le fataliste* – digressões que prolongam a narrativa numa perpétua fuga à sua morte (p. 62).

O saturnino
que sonha ser
mercurial

Apesar de Calvino considerar que “escrever prosa não deverá ser diferente de escrever poesia”, porque em ambos os casos “se trata da procura de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (p. 65), o facto é que a tensão entre rapidez e lentidão invoca a precedente, entre leveza e peso: ele sabe sobre si mesmo que nele coexistem a influência taciturna e melancólica de Saturno e a agilidade alada de Mercúrio. Saturno é lento e pesado, Mercúrio rápido e aéreo: ele próprio, Calvino, é “um saturnino que sonha ser mercurial” (p. 68). Tal bipolaridade resolve-se, nele, por intromissão de um terceiro, Vulcano, o artesão concentrado nas suas tarefas, e que por isso não é lento nem rápido, nem leve nem pesado – é o que a focalização no trabalho da forja

lhe exige: a identificação com Vulcano salva-o da atracção pendular, ou bipolar, por Saturno e por Mercúrio.

A conferência sobre a rapidez não poderia terminar de modo mais eloquente: um rei chinês pede a um pintor que lhe desenhe um caranguejo; o pintor diz-lhe que, para o fazer, precisará de cinco anos e de uma casa com doze criados. O rei concorda; passados cinco anos o pintor diz-lhe que precisa de outros tantos anos e ainda da casa e dos criados, e o rei concorda outra vez. No fim dos dez anos contratados, o pintor pega no pincel e, num só instante e de um só traço, desenha o caranguejo mais perfeito que jamais se viu (p. 70).

Exactidão e multiplicidade

NA CONFERÊNCIA sobre a *exactidão*, Calvino começa por definir com clareza o seu objecto: “Exactidão para mim quer dizer sobretudo três coisas: 1 – um projecto da obra bem definido e bem calculado; 2 – a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis (ele lembra que em italiano existe um adjectivo que não existe em inglês, ‘icástico’, do grego εικαστικός, quase sinónimo de icónico, e que se diz daquilo que representa, claramente e sem artificios, objectos ou ideias); 3 – uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (p. 73). Sublinho a relevância, aqui, do adjectivo “icástico”, pelo peso que virá a assumir na conferência, posterior, sobre a *visibilidade*.

Logo a seguir perceber-se-á que Calvino defende a *exactidão*, ou a *precisão*, contra uma “epidemia” ou uma “peste” que atingiu a linguagem e que a torna anódina, banalizando-se e perdendo-se os seus significados: essa peste é a linguagem comunicacional de que falou Heidegger em *A origem da obra de arte* e que se opõe à linguagem poemática das artes. Calvino explica que não lhe interessa, aqui, estudar a etiologia desta doença, dependa ela “da política, da ideologia, da uniformização burocrática, dos *mass media* ou da difusão académica da cultura média” (décadas antes, Adorno e Horkheimer tinham atribuído a doença às “indústrias culturais”): o que lhe interessa são “as possibilidades de salvação” (p.74). E, diz ele, a mesma “peste” atingiu igualmente as imagens, que os *media* fazem proliferar infinitamente em sucessivos jogos de espelhos; a crise das imagens é a da sua proliferação irrelevante: “Grande parte desta nuvem de imagens dissolve-se imediatamente como os sonhos que não deixam marcas na memória”; em

vez delas fica uma sensação de “estranheza e mal-estar” (p. 75). O leitor reconhecerá, nesta preocupação do autor das *Lezioni Americane*, as referências que fizemos às dificuldades de relacionamento entre o visível e o invisível em *Que coisa é o filme*, a propósito das relações entre εἶδος, ἰδέα, εἰκόν and εἰδωλον, face à proliferação contemporânea de imagens que ameaçam instaurar um enorme duplo (*doppelgänger*) do mundo das imagens “verdadeiras”.

Alguns autores representam para Calvino a procura do rigor e da exactidão que ele pretende ver recuperada: sobretudo a fileira que remonta de Valéry a Mallarmé, a Baudelaire e a Edgar Allan Poe. Por momentos, Calvino parece levar-nos a território wittgensteiniano, onde entrariam em relação complementar a sinopticidade e a panoramicidade da linguagem, ou mais precisamente da gramática. Cada frase, cada texto deveriam ser construídos por forma a produzir um efeito de compressão sinóptica que ao mesmo tempo se abrisse para o panorama dos seus significados mais vastos. A este respeito, ele evoca a célebre declaração de Flaubert, para quem “*Le bon Dieu est dans le détail*” (o bom Deus está no pormenor) (p. 86). Mas a sua explanação cedo se dirige para a defesa de duas outras figuras que representam os poderes da linguagem rigorosa: o *crystal*, o “modelo de perfeição” que ele mais tem procurado, “imagem de invariação e de regularidade de estruturas específicas”, e a *chama*, “imagem de constância de uma forma global exterior, apesar da incessante agitação interna” (p. 88). Diz Calvino ue “existe um partido do cristal na literatura do nosso século”, mas que poderia igualmente falar-se de um “partido da chama” (*id. ibid.*).

A par de Borges, fundador de uma literatura da sinopticidade, Calvino coloca Francis Ponge, que em *Le parti pris des choses* e noutros textos curtos, rascunhos e reformulações, foi capaz de uma minúcia descritiva das pequenas coisas que o aproxima do *De rerum novarum* de Lucrécio (93-94). Mas a sinopticidade de Borges e os microcosmos textuais de Ponge residem nos textos que escreveram e em nenhum outro lugar: *Il n’y a pas de hors texte*, como viria a dizer Derrida. É o que Calvino sugere por outras palavras, citando Hoffmannsthal: “A profundidade está escondida. Onde? À superfície” (p. 94). À superfície de quê? Do texto, ou da imagem, ou do som. Em termos kristevianos, diríamos que a densidade pulsional e latente do *genotexto* (a profundidade que está na génese do texto) só é identificável na superfície, no *fenotexto* (o texto fenomenal, o texto manifesto).

É na conferência sobre a *multiplicidade* que Calvino propõe a sua ideia de “hiper romance” (p. 141) e faz a apologia deste último como “grande rede” (p. 145) de possíveis e compossíveis, de realidades *in actu e in potentia*. Musil e a sua infinita teia de possibilidades alternativas e de futuríveis, que aliás o impediu de acabar o seu *Homem sem qualidades*, o Proust da inacabada *La recherche...*, o George Perec de *La vie mode d'emploi*, concebido como uma enciclopédia aberta de saberes inumeráveis, *A montanha mágica* de Mann, de cujo sanatório “partem todos os fios que serão desenrolados pelos *maîtres à penser* do século”, guiam, aqui, a reflexão de Calvino. Sobre Proust, que pode ser apresentado como paradigma de um inacabamento moderno, diz ele que o autor de *La recherche...* “não consegue ver acabado o seu romance-enciclopédia, não certamente por falta de projecto (...), mas sim porque a obra se vai adensando e dilatando no seu interior por força do seu próprio sistema vital” (p. 132): como se as digressões de Sterne e de Diderot se tivessem tornado na imparável locomotiva da expansão interior dos seus conteúdos. A este respeito, Calvino faz também apelo a Carlo Emilio Gadda e à sua representação do mundo como terrível “encrenca ou embrulhada”: Gadda soçobra diante do inextricável *imbroglio* do mundo, e as suas novelas policiais “ficam sem solução, todos os seus romances ficam no estado de obras incompletas ou de fragmentos, como ruínas de ambiciosos projectos que conservam as marcas do fausto e do cuidado meticuloso com que foram concebidas” (p. 128-129). O mesmo poderia Calvino ter dito, se o tivesse conhecido, do 2666 de Roberto Bolaño, por exemplo.

Na sua defesa do “hiper-romance” como “enciclopédia aberta”, “rede de conexões entre os factos, as pessoas e as coisas do mundo”, e que apresenta “uma estrutura acumulativa, modular e combinatória”, Calvino propõe “o texto múltiplice, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, de vozes, de olhares para o mundo, segundo o modelo a que Mikhail Bakhtin chamou dialógico, polifónico ou carnavalesco”, identificando como seus predecessores Platão, Rabelais e Dostoievsky” (p. 139). Este modelo não substituiu o antigo romance “unitário” nem a literatura de aforismos e do pensamento não sistemático, mas foi-se impondo como marca do século – até que Deleuze e Guattari acabaram por sugerir, no *Mil planaltos* (1980), que a sua estrutura aberta era a do rizoma, que, sem nódulos centrais e fugindo à figura da arborescência enraizada, prolifera e se espalha em todas as direcções.

No fim da sua conferência sobre a *multiplicidade*, Calvino reafirma que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objectos,

um catálogo de estilos onde tudo pode ser constantemente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. Mas para quê lidar com a literatura como com essa figura da vida? “Para fazer falar o que não tem a palavra, o pássaro que poisa no beiral, a árvore na Primavera e a árvore no Outono, a pedra, o cimento, o plástico” (p. 145) – o programa de Ponge. Este movimento é nele invariante: da complexidade infinitamente reorganizável, Calvino quer sempre regressar ao pormenor da superfície onde reside a leveza, a rapidez e até o *bom Deus* de Flaubert. A *multiplicidade* não se opõe à *exactidão*, antes se requerem uma à outra.

Mas é no seu comentário ao modelo de crescimento de *La recherche...* que Calvino me parece identificar uma chave-mestra da expansão da obra narrativa contemporânea: mesmo numa obra tão extensa e complexa como a de Proust, a sua estrutura pode manter-se *leve e rápida* como a do conto sobre a paixão serôdia de Carlos Magno; no entanto, cada uma das suas partes ou episódios ameaça sempre crescer imparavelmente, partindo em digressão para uma nova deriva rizomática – como também sucede no *Ulysses* de Joyce. Cada parte ou episódio transforma-se, *de per se*, numa nova novela que progride como uma infecção no organismo da obra, alterando a simplicidade do seu projecto inicial, redimensionando as suas componentes e reconfigurando os seus equilíbrios-desequilíbrios finais.

Proust e a dilatação dos episódios

Começar e acabar

COMPLEMENTANDO esta reflexão sobre a expansão interna de parte das ficções modernas e contemporâneas, o texto talvez inconcluído sobre “Começar e acabar (romances)” ocupa-se dos *incipit* predominantes na história da literatura e das suas diversas figuras, desde o “Era uma vez” e da cena fixa da dramaturgia clássica aos romances dos sécs. XVII a XIX, que começavam por apresentar personagens e factos bem localizados no tempo e no espaço (mesmo quando se limitavam ao “Call me Ishmael” de Melville) e aos inícios *in media res* de Turgueniev, Tolstoi ou Maupassant. Calvino repertoria um considerável conjunto de inícios saídos de diversos moldes narrativos, sublinhando que há habitualmente mais força e determinação neles do que nos finais, que se foram tornando cada vez mais indeterminados, não correspondendo necessariamente ao ponto para que parecia apontar a acção narrada. Eu próprio desenvolvi, em *Fim dos fins e fechamento*

da obra (cf. *infra*) uma reflexão relacionada com a de Calvino sobre o acabamento e o inacabamento da obra. Em “Começar e acabar”, que talvez estivesse destinado a fornecer material para a conferência final sobre a *consistência*, Calvino evoca *O narrador* de Walter Benjamin para se focar no contador de histórias capaz de transmitir “o sentido da vida” a partir da experiência, e o ensaio de Auerbach sobre a técnica de construção da novela, de onde extrai a seguinte citação, que exprime com clareza a sinopticidade de Wittgenstein:

“Para escrever uma novela tinha de se cumprir a seguinte tarefa: da infinita abundância dos acontecimentos sensíveis tinha de se focar um em especial, e desenvolvê-lo depois com os seus principais pressupostos de modo que pudesse ser representativo daquela abundância” (pp. 156-157).

Partir do muito para o pouco, do multifocal para a concentração num enfoque hegemónico: impossível é não invocar, a respeito desta citação de Auerbach, o que Freud escreveu na *Traumdeutung* sobre a vastidão dos conteúdos latentes (ou dos “pensamentos”) do sonho e a redução-miniaturização a que são sujeitos os seus conteúdos manifestos.

Last, not least: visibilidade

DEIXEI DELIBERADAMENTE para o fim a conferência sobre a *visibilidade* (a quarta nos originais das *Norton Lectures*) pela sua relevância no que toca à reflexão de Calvino sobre a natureza e a proveniência das imagens. A conferência abre com uma citação do *Purgatório* de Dante (XVII, 25) onde este diz “*Poi piove dentro à l’alta fantasia*”: chove na “alta fantasia”; mas se a fantasia é um lugar chuvoso, que chuva é essa e que coisa cai, do alto, nela? Para entendermos Dante teremos de saber que a “alta fantasia”, a parte mais elevada da imaginação é, como sugere Calvino, “diferente da imaginação corpórea (...) que se manifesta no caos do sonho”. A “alta fantasia” de Dante não resulta dos sonhos diurnos nem exprime a relação entre conteúdos manifestos e conteúdos latentes do sonho. Não nasce dele: cai de uma celeste fonte luminosa produtora de imagens pré-verbais. Diz Calvino: “Dante está a falar das visões que se lhe apresentam (...) quase como projecções cinematográficas ou recepções televisivas num ecrã separado da que para ele é a realidade objectiva da sua viagem ultra-terrena” (p. 102). E mais adiante:

O “cinema”
de Dante

“O *cinema mental* da imaginação tem uma função que não é menos importante do que as fases de efectiva realização das sequências como vão ser registadas pela câmara e depois montadas na moviola. Este *cinema mental* funciona sempre em todos nós – sempre funcionou, já [desde] antes da invenção do cinema – e nunca deixa de projectar imagens na nossa imaginação interior” (p. 103).

O que *vê* Dante no *Purgatório*? *Vê* a diversificada paisagem local sob a abóbada celeste, almas de pecadores arrependidos, seres sobrenaturais, cenas que representam pecados e virtudes, ora em forma de baixos-relevos que se movem, ora em forma de visões animadas que se projectam diante do seu olhar. Tudo aquilo tem som – ele ouve vozes e há quem fale com ele, mas essas mensagens visuais e sonoras que recebe “não são formadas por sensações depositadas na memória” (p. 102): *chovem-lhe* dentro. Por associação de ideias, Calvino salta de imediato para a importância da imaginação visual nos *Exercícios espirituais* de Inácio de Loyola: também ali o crente é convidado a imaginar *icasticamente* a composição do lugar concebida como espaço cénico para a encenação de um espectáculo, deve imaginar as pessoas na sua diversidade, tudo isso antes de considerar as três pessoas divinas na sua majestade. “A ideia de que o Deus de Moisés não tolerava ser representado em imagem parece nunca ocorrer a Inácio de Loyola. Pelo contrário, dir-se-ia que ele reivindica para cada cristão os grandiosos dons visionários de Dante e Miguel Ângelo”, diz Calvino (p. 105). “O fiel é chamado a pintar ele mesmo, nas paredes da sua mente, os frescos peçados de figuras, partindo das solicitações que a sua imaginação visual consegue extrair de um enunciado teológico ou de um lacónico versículo dos Evangelhos” (p. 106).

Hoje entendemos que imagens visuais como as de Dante no *Purgatório* nos vêm do inconsciente individual (Freud) ou colectivo (Jung), do tempo reencontrado pela *rêverie* narrativa (Proust), de concentrações epifânicas de sentido num único ponto ou instante (o *Aleph* de Borges, a sinopticidade de Wittgenstein) ou da senciência fitzgeraldiana de António Damásio. Vale a pena recordar aqui o que Damásio escreveu sobre o “filme-no-cérebro”, formado por “um fluxo contínuo de imagens (...) que avança no tempo, rápido ou lento, ordenadamente ou aos trambolhões, e às vezes segue não uma, mas várias sequências. Às vezes as sequências são concorrentes, outras vezes convergentes e divergentes, ou ainda sobrepostas”. Acrescenta ele ainda, sobre a produção desse “filme”:

“A minha solução para o problema da mente consciente é que o sentido do ‘eu’ no acto de conhecimento surge dentro do filme. A auto-percepção é na verdade parte do filme e cria assim, dentro do mesmo quadro, o ‘que é visto’ e o ‘que vê’, o ‘pensamento’ e o ‘pensador’. Não existe um espectador independente para o filme-no-cérebro. A ideia de espectador é construída dentro do filme, e nenhum homúnculo fantasmagórico assombra [esse] cinema”.

Mas, como escreveu D. R. Hofstadter aqui citado por Calvino (p. 107), saberemos nós, como o criador literário (*der Dichter*) ou o artista, de onde lhe vem tudo isso? “Só muito vagamente. A maior parte da sua fonte, como um iceberg, está profundamente imersa na água (...)”. Eis o que nos separa de Dante e do imaginário medieval: ele acreditava que todas essas imagens visuais lhe chegavam directamente da fonte celeste, ou seja, de Deus, ou seja, do mundo das ideias de Platão.

Tornemo-nos aplicados como Vulcano na sua forja e concedamos espaço às questões práticas da imaginação icástica: independentemente da proveniência do “cinema mental” (platónica no caso de Dante, freudiana, proustiana ou damasiana e neuronal no nosso), diz Calvino, e é o que nos interessa sublinhar aqui: “Ao idear um conto a primeira coisa que me vem à cabeça é *uma imagem* (itálico nosso) que por qualquer razão se me apresenta carregada de significado, mesmo que eu não saiba formular este significado em termos discursivos ou conceptuais” (p. 109).

*Primazia
da imagem*

Por outras palavras: mesmo que eu não seja capaz de entender a ligação entre o seu conteúdo manifesto e o conteúdo latente que a gerou. Por exemplo, a imagem de “um homem cortado em duas metades que continuavam a viver independentes uma da outra”; ou a de um rapaz “que trepava a uma árvore e depois saltava de uma para outra sem nunca mais pôr os pés no chão”; ou ainda a de “uma armadura vazia que se mexe e que fala como se tivesse alguém lá dentro” (*id. ibid.*). Atente-se na natureza das imagens a que Calvino aqui se refere: sendo ele um ficcionista “fantástico” e herdeiro directo da *phantasia* do *Rinascimento*, essas imagens são comparáveis a conteúdos manifestos (e charadísticos) do sonho, resultantes das deslocações e dos procedimentos de figuração descritos na *Traumdeutung*.

E a história que *der Dichter* vai criar tem origem nesse primeiro “cinema mental”: diz Calvino que mal a imagem se torna suficientemente nítida na sua mente, se põe a escrever uma narrativa – o conto desenvolve as potencialidades implícitas das imagens “como se elas já o trouxessem dentro de

si” (*id. ibid.*). É nisto que consiste o primado do “icástico”, do εικαστικός invocado na conferência sobre a *exactidão*, que permite que “as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente (...)” (p. 112). O que faz o autor é testar na narrativa que está a criar a compatibilidade dos significados – e nesse trabalho a importância das palavras escolhidas, os significantes, torna-se progressivamente maior. Em todo o processo, a fantasia figurativa precede a fantasia verbal. Adiante (p. 110), Calvino admitirá ainda mais pronunciadamente que “as soluções visuais (...) chegam a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguirão resolver”. E conclui ele (p. 111): “O conto é para mim a unificação de uma lógica espontânea das imagens e de um desígnio conduzido de acordo com uma intenção racional”.

Como salvar a imaginação icástica

O QUE CALVINO TEME, como já sugeriu a propósito da *exactidão*, é que a actual “civilização das imagens”, como vimos a propósito da proliferação do εἰδωλον grego e depois cristão, acabe por matar a imaginação individual icástica: “Hoje em dia somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens que já não sabemos distinguir a experiência directa do que vimos durante poucos segundos na televisão. A memória está coberta de camadas de pedaços de imagens como um depósito de lixo onde é cada vez mais difícil que uma figura entre muitas seja capaz de ganhar relevo” (p. 112). Ele espera, por isso, que consigamos transportar para o terceiro milénio essa “faculdade humana fundamental” que consistia em *pensar por imagens*, e sugere que criemos uma “pedagogia da imaginação [icástica] que habitue cada um a controlar a sua própria visão interior sem a sufocar (...) e sem a deixar cair num confuso e passageiro fantasiar (...)” (*id. ibid.*).

Preocupação idêntica com tal “lixreira” tínhamos encontrado em Flusser, quando este diz que “as imagens técnicas omnipresentes [fotografia, cinema, televisão] passaram a reestruturar a ‘realidade’ e a torná-la num cenário imagético. Isto envolve um tipo de olvido particular: o homem esquece-se de que produz imagens para encontrar o seu caminho para o mundo, e passa a procurar o seu caminho nas próprias imagens. Já não as decifra, vive em função delas: a imaginação torna-se alucinação”. É aquilo que ele designa por nova forma de idolatria.

*A lixeira
de Flusser*

Calvino espera que não percamos, por via do dilúvio de imagens irrelevantes que se abatem continuamente sobre nós, a imaginação icástica individual que faz parte do nosso património tri-milenar: “Dantes, a memória visual de um indivíduo estava limitada ao património das suas experiências directas e a um reduzido repertório de imagens reflexas da cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo como os fragmentos desta memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas” (*id. ibid.*). Ora, diz ele, conhecemos bem os elementos que “concorrem para formar a parte visual da imaginação literária”: 1), a “observação directa do mundo real”; 2), a “transfiguração fantasmática e onírica [d]o mundo figurativo transmitido pela cultura aos seus vários níveis”; 3), o “processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva na visualização como na verbalização do pensamento” (p. 114-115). Preservar esse património através da “pedagogia da imaginação icástica” significa manter vivos estes procedimentos em cada um de nós, numa espécie de movimento de reconciliação com os exercícios espirituais de Inácio de Loyola. Mas como fazê-lo?

Dois caminhos alternativos vê ele abrirem-se à concretização de um tal programa: o primeiro consiste em “reciclar as imagens usadas num novo contexto que altere o seu significado”; Calvino identifica no pós-modernismo “a tendência para fazer um uso irónico do imaginário dos *mass media*, ou para introduzir o gosto do maravilhoso herdado da tradição literária em mecanismos narrativos que acentuem o seu poder de alienação” – e é significativo que ele não rejeite esse “poder de alienação” contra o qual tinham, precisamente, partido em guerra Adorno e Horkheimer. O segundo consiste em “...fazer o vácuo para repartir a partir do zero”; o exemplo de autor que representa este segundo caminho é para ele Samuel Beckett, que alcançou “os resultados mais extraordinários ao reduzir ao mínimo os elementos visuais e a linguagem, como num mundo posterior ao fim do mundo” (p. 115). Recordemos que Beckett escreveu novelas, teatro e fez cinema, e que “transcreveu” para a televisão alguns dos seus textos.

Também quando o autor das *Lezioni americane* fala da “transfiguração fantasmática e onírica” e do “processo de abstracção, condensação e interiorização da experiência sensível”, é difícil não estabelecer uma ponte entre estas suas descrições e os conceitos de *condensação*, *deslocação* e *figuração* avançados por Freud na *Traumdeutung*. E o modo como descreve as relações entre a imaginação icástica inspiradora dos seus contos e o desencadear do trabalho narrativo sugere, de muito perto, algo de comparável com a

elaboração secundária de Freud no mesmo texto. De facto, as *seis propostas para o terceiro milénio* de Calvino, a *interpretação dos sonhos* de 1900 e a conferência de 1908 sobre *a criação literária e o sonho acordado* ganham em ser relidas em paralelo porque, no que toca à actividade de *der Dichter* como à do criador artístico em geral, se iluminam umas às outras, exibindo a porosidade extrema e a contaminação entre os territórios da figuração no sonho e da figuração na criação ficcional.

Le chef-d'œuvre inconnu

NUMA VASTA METÁFORA FINAL respeitante ao modo como se transportaria a *visibilidade* e a imaginação icástica individual para o terceiro milénio, Calvino sugere que o primeiro texto que premonitoriamente exprimiu a agudeza e as dificuldades das escolhas icásticas foi talvez *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac (cf. as nossas referências a *La belle noiseuse* de Rivette em *Cinema e estudos interartes*). De “conto fantástico” na versão de 1831, passou a “estudo filosófico” na de 1837, e ao longo desses sete anos de acrescentos e reescritas Balzac hesitou entre apresentar o velho pintor Frenhofer como um “vidente” ou um “louco”, fazendo-o, na prática, oscilar entre dois regimes de loucura. Na versão final, os seus amigos Pourbus e Poussin não entendem a tela que ele pintou (na primeira tinham-na gabado apesar da estupefacção que ela lhes provocava) e ele refugia-se no seu atelier, incendeia-o e morre. A maior parte da recepção de *Le chef-d'œuvre inconnu* entendeu o conto como uma parábola sobre os caminhos que a arte moderna se preparava para trilhar; mas Calvino diz que a leitura de *Fenêtre jaune cadmium*, de Hubert Damish, o fez compreender que “o conto também pode ser lido como uma parábola sobre a literatura” (p.116): há um mundo onde vivemos a vida vivida com as suas formas de ordem e desordem; há outro, o da fantasia do artista, onde se manifestam potencialidades que a obra só muito dificilmente conseguirá pôr em acção. E depois há um terceiro mundo “mais governável, menos refractário a uma forma”, onde “as camadas de palavras se acumulam nas páginas como as camadas de tinta sobre a tela”, gerando as figurações que Giordano Bruno atribuiu ao *spiritus phantasticus* (p. 117-118).

No seu *Por quê ler os clássicos*, Calvino ironiza sobre o modo como nos referimos a eles – é a sua primeira definição do que são os clássicos: “Os clássicos são aqueles livros de que costumamos dizer: *Sim, estou a relê-lo*, e

nunca *Sim, estou a lê-lo*”, porque ninguém gosta de reconhecer que não leu determinado texto canónico. Adiante, ele acrescenta que devia haver, na vida adulta, um tempo reservado a repetir as leituras mais importantes da juventude; se os livros são os mesmos, nós mudámos e o reencontro é um acontecimento inteiramente novo. Ainda mais adiante, nas suas duas últimas definições do que é um clássico (a 13.^a e a 14.^a), diz ele que “é clássico o que tende a relegar a actualidade para a categoria de ruído de fundo, mas que ao mesmo tempo não pode prescindir desse ruído de fundo”; e, jogando com o paradoxo, diz a seguir que “é clássico o que persiste como ruído de fundo, inclusive onde a actualidade mais incompatível se impõe”. Creio que é esta aporia, este indecível sobre o face-a-face da actualidade e do ruído de fundo que fazem o maravilhamento das *Norton Lectures* de Calvino.

*Os clássicos
e o ruído*

As seis propostas para o próximo milénio tornaram-se num clássico que vale a pena reler *nel mezzo del cammin di nostra vita*, não só por defender uma pedagogia da imaginação icástica contra a “peste da linguagem” e o “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (que nos obrigam a reciclá-las ou a fazer o vácuo em torno de nós), mas igualmente por reconsiderar persistentemente meia-dúzia de meta-signos compósitos, também eles clássicos, em companhia dos quais Calvino desejaria ter entrado no séc. XXI. *Leveza, rapidez, exactidão, visibilidade, multiplicidade e consistência* perderam, com ele, o carácter de valores resultantes de uma escolha arbitrária e tornaram-se num vasto património do trabalho criativo, quando o observamos nos tempos modernos e contemporâneos, como quando os estudamos na longa duração.

Anexo 4: O Fail better e o cinema: pequeno requiem por Beckett

“O facto pareceria ser, se na minha situação se pode falar de factos, não só que terei de falar de coisas de que não posso falar, mas também que, o que é ainda mais interessante, terei de...,... esqueci-me, não importa. E ao mesmo tempo sou obrigado a falar. Nunca estarei em silêncio. Nunca”.

Samuel Beckett, *The Unnamable*, 1953.

“NUNCA ESTAREI EM SILÊNCIO. NUNCA.” Eis um programa que reitera e reanima o de Rilke, evocado desde as notas preambulares dos presentes textos (cf., *supra*, *Arte • infância • imagem • animismo*). A compulsão para fazer outra vez, dizer outra vez, dizer sempre, é mais forte que a desistência que nos conduziria a um *voto de silêncio*. É também a da criança que repete infindavelmente os seus loquazes jogos com brinquedos (cf., nessas notas iniciais, *O teatro dos brinquedos*). Mas em Beckett (1906-1989) este imperativo assume um perfil peculiar, porque desde a sua “carta alemã” a Axel Kaun (1937) ele se assumiu como *logoclasta*, “nihilista linguístico”, alguém que desconfiava da linguagem e se fartou dela, e que de bom grado adoptaria como programa a sua destruição. Escrevia ele então (1929-1940: *The Letters...*):

“Já que não podemos eliminá-la [à linguagem] de uma vez por todas, ao menos não deixemos de fazer tudo o que possa contribuir para o seu descrédito. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por detrás – seja alguma coisa ou nada – se dê a ver; não consigo imaginar objectivo mais elevado, hoje, para um escritor”.

No mesmo ano, Beckett escrevia humoristicamente a Mary Manning Howe (loc.cit.): “Estou a fundar uma *Liga Logoclasta* de que por enquanto sou o único membro”. E a Arland Hussher: “Por favor mande-me de presente as suas reflexões sobre o *Logoclasma*”. Seria absurdo, para um escritor mais tarde nobelizado, desejar a “morte” da linguagem? Tal programa anti-acadêmico assumia um conflito com a retórica e as linguagens literárias sedimentadas no *main stream*. Em que “língua” pretendia ele escrever as suas peças, poemas, prosas? O comité Nobel que o premiou em 1969 respondeu por ele: o seu *niilismo linguístico* e a sua *estética da negatividade* podiam ser lidos como sintomas de uma positividade cultural e de uma postura ética de conformidade partilhada ou partilhável com a experiência céptica do mundo e da vida. A nobelização exigia à hermenêutica universalizante o *tropo* humanista, e o premiado aceitou-o. Afinal, Beckett “tinha tornado a destituição do homem moderno na sua exaltação”. Menosprezada por uns e idolatrada por outros, a sua obra impôs-se como um monumento à estética do vazio, do esvaimento de um ponto de vista sobrevivente sobre o mundo. Algo de comparável se passou com parte do cinema de autor moderno – pense-se em Antonioni: primeiro tido como estranho e *difícil* porque centrado na incomunicação, mas saudado por júris de festivais e pela recepção crítica erudita, alargou a audiência cinéfila do seu nicho original e ganhou espaço de mercado, convicto da sua capacidade para alterar o *gosto* dos amantes de cinema.

Quase meio século depois da sua “carta alemã”, mas ainda em reminiscência do programa logoclasta, escrevia Beckett quase a abrir *Worstward Ho* (de 1982, publicado em 1983), um dos seus últimos textos (*Prá Frente o Pior*, na tradução brasileira de Ana Helena Sousa, *Pioravante Marche* na do português Miguel Esteves Cardoso, *Cap au pire (Direitos ao pior)*, aceite pelo autor, na versão francesa de Edith Fournier):

“All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.” Esboço de tradução: *Tudo antigo. Nunca outra coisa. Nunca tentado. Nunca falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.* [Na versão de M.E.C.: *Tudo desde sempre. Nunca outra coisa. Nunca ter tentado. Nunca ter falhado. Não importa. Tentar outra vez. Falhar outra vez. Falhar melhor.* Na de Edith Fournier: *Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.*]

Traduções: neste caso, quase transcrições de um texto deliberadamente *difícil* porque reduzido ao osso, sucessão de sintagmas feitos de *haicai*. Os pontos finais e alguns pontos de interrogação (única pontuação do texto, para além dos separadores –) travam a dinâmica da construção discursiva e dividem as frases em micro-segmentos semânticos que se sustentam uns aos outros *par étayage*, por mero “encosto”. Cada segmento, muitas vezes de duas ou três palavras, é o que resta de uma declaração truncada, incompleta. Esta escolha da linguagem como *ruína*, restolho de uma paisagem narrativa devastada ou resto moribundo de uma terra queimada, dá forma a um estilo que Beckett cultivou longamente e que o “teatro do absurdo”, ou “da derisão”, em parte adoptou.

Uma drástica redução de meios

O TRAÇO FUNDAMENTAL que aproxima Beckett de parte do cinema moderno é a sua aposta na drástica redução dos instrumentos e meios narrativos como parte do mais vasto programa de redução dos meios expressivos. Ele virou costas à “língua” da literatura, como parte do cinema moderno virou costas à retórica e aos maneirismos da tradição clássica. Vale a pena, por isso, observar em que se traduziu a concretização desse programa de deliberado empobrecimento da linguagem.

Todo o exercício de *Worstward Ho*, texto com pouco mais de 4.300 palavras e que se refere a uma tardia jornada auto-perceptiva vivida de *mal* a *pior*, é redigido numa língua deliberadamente exaurida: uma língua anoréxica, que instala uma literatura em estado de esgotamento e que já só balbucia. Uma língua tanto quanto possível impessoal, que evita os pronomes e dissemina a identidade do enunciador. O *All of old. Nothing else ever* (§4 do texto) invoca o *nihil novi sub sole* (nada de novo sob o Sol, *Eclesiastes*, 1:9): o que já foi ainda é e voltará a ser, o que aconteceu acontecerá de novo, o que foi feito será feito outra vez. A repetição opera o nietzscheano eterno retorno do mesmo, moldado em novos morfemas, novos narratemas: a compulsão de dizer e a escrita que dela dá conta são iterativas, reiterativas, uma velha liturgia reencenada por um novo *sacerdos*, um novo sacramento inventado, mas invocando o mesmo núcleo de experiência, a mesma crença-descrença, o mesmo desejo-não-desejo, a mesma fragilizada sedução, a mesma impossível *consolatio*, o apagamento de qualquer redenção. Em Beckett, a redução da forma e o empobrecimento da

morfologia dão novos rostos ao *mesmo* em que a condição humana se re-conhece. Mesmo se tudo desemboca nesse quase oxímoro programático, a obrigação de *falhar melhor*, entendida como única azinhaga que ainda é possível trilhar para vencer a condenação sisifiana ao trabalho inútil e para testar os limites da jornada do *ser*. Diz o *Eclesiastes*: “Não há felicidade para o homem senão a das suas obras (...). Quem o levará a ver o que vier depois dele?” Em parte, esta interrogação ajuda a compreender o programa céptico de Beckett e de outros modernos. E tal programa gera o compromisso com um léxico e um idiolecto minimalista, a novilíngua “logoclasta” capaz de exprimir esse cepticismo. Comenta a este respeito a tradutora brasileira de *Worstward Ho* (Souza, 2014), apoiando-se em Alain Badiou (2003):

“*Worstward Ho* é o último de um conjunto de textos que Beckett concordou em reunir num único volume para edição em língua inglesa, chamado *Nohow On*. Os outros dois são *Companhia* e *Mal visto mal dito*, publicados em 1980 e 1981. Nesses textos aparece cada vez mais a divisa do ‘mal dizer’, também conhecida dos leitores de Beckett como ‘falhar melhor’. Badiou explica bem, na sua leitura de *Worstward Ho*, que este é um dos pontos mais comentados da prosa beckettiana: o ‘dizer mal’ é, para Badiou, intrínseco à condição do dizer em Beckett, o seu imperativo. A tão citada busca do fracasso realiza-se numa busca contínua de um dizer que não se subordine ao [já] dito, de um dizer artístico livre e, por causa mesmo desta dupla condição de arte e liberdade, profundamente rigoroso em suas tentativas”.

Aí está o programa de Rilke: o da impossibilidade de não refazer os percursos humanos, como se nada estivesse acabado, como se nada estivesse já dito e já feito e “sem repousar ao sétimo dia”. Mas a língua exaurida em que Beckett se exprime partilha um laço forte com a redução/depuração/subtração de meios que encontramos noutros modernos, por exemplo no cinema em realizadores como Tarkovski ou Béla Tarr, ou, nas artes plásticas, nos minimalistas. Em todos estes casos, trata-se de optar por uma abdicação, um abandono dos meios oferecidos pelo dispositivo linguístico, cinematográfico ou das figurações plásticas.

Beckett não foi um caso de iliteracia fílmica: escreveu *Film* (1964), realizado com Allan Schneider para um único personagem, um Buster Keaton envelhecido, e transcreveu várias das suas peças para a rádio e a televisão. *Film* obedece à injunção de Joyce, para quem as obras de arte não devem ser *sobre* coisas, antes devem *ser coisas em si mesmas*, e estabelece uma relação com o cinema primitivo e com *O homem*

Film
(1964)

da *Câmara de filmar* (Dziga Vertov, 1929), sugerindo uma interrogação sobre o que o cinema pode ser, próxima da convicção de Berkeley, para quem “ser é ser percebido”. Depois, as suas 19 peças foram cinematizadas pelo projecto póstumo *Beckett on Film*, por iniciativa do director artístico do Gate Theatre de Dublin, Michael Colgan. Cada um dos filmes teve o seu realizador: David Mamet, Neil Jordan, Karel Reisz, Atom Egoyan, Anthony Minghella, outros. Dez deles passaram no festival de Toronto em 2000, e em 2001 no Barbican Center de Londres. Não estrearam comercialmente, mas parte deles passou na televisão irlandesa e no Channel 4, e foram editados numa caixa de quatro DVD com um tempo total de quase onze horas.

Badiou (loc.cit.: 79-112) considera *Worstward Ho*, na sua escrita “estenográfica”, “depurada” e “reduzida”, um “pequeno tratado filosófico”, um resumo da questão do *ser* que obedece ao imperativo do *dizer*, mesmo se esse dizer e o ver que o inspira estão *doentes* (são um *ill seeing*, um *ill saying*) e *falham* ou *fracassam* (duas traduções possíveis do *fail*): a insistência na experiência do *piorar* tem em conta que é inevitável e preferível ser *mal dito outra vez* do que ser *já dito* (être plus mal dit que déjà dit, Badiou, loc.cit.: 83). A tentação que subjaz ao texto é a de *piorar o que vai sendo dito* até que tudo deixe de estar submetido ao imperativo do dizer, até ao *vazio*. Mas paradoxalmente esse ponto – o do falhar excessivo – equivaleria aliviadamente ao excessivo sucesso do dizer, porque os extremos se tocam no fechar do círculo. É por isso que Beckett, como Tarkovski e Tarr, se impede de praticar ambos esses extremos. Escreve ainda Badiou:

“A experiência do ser só é dizível no intervalo limitado por um *falhar melhor* e um *falhar pior* que nunca se extinguem, nunca desistem, nunca preferem o silêncio sobre o ser ou o *vazio* do ser. ‘No choice but stand. Somehow up and stand. Somehow stand. That or groan’ (Não há escolha senão aguentar. De algum modo erguer-se e aguentar. Isso ou gemer), escreve Beckett um pouco mais adiante em *Worstward Ho*. O *vazio* é decerto a tentação ontológica mais forte de que a *metodologia do piorar* se aproxima; mas falar sobre a vida e a sua experiência a partir do *vazio*, sustentar um discurso a partir dele é impossível, é produzir sentido a partir de um ponto sem retorno e insustentável, assumir a certeza de um desaparecimento inominável, que por não ser *piorável* já não é *dizível*: ‘The void qua pure nomination remains radically unworsenable and thus unsayable’ (Badiou, loc.cit.: 101: ‘O *vazio qua* pura nomeação é radicalmente impiorável e por isso indizível’).”

De onde escreve ele?

O LUGAR DE ONDE BECKETT ESCREVE situa-se *antes* dessa última fronteira, num “*unmoreable unlesseable unworseable evermost almost void*”: “*The void. How try say? How try fail? No try no fail. Say only –*” (“O vazio. Como tentar dizer? Como tentar falhar? Não tentar não falhar. Dizer apenas –”). Como para Joyce, esse vazio seria talvez o Hadès e o conjunto de rios que nele convergem: mas entre mortos não há discurso, ninguém fala. *Worstward Ho* é escrito nas suas margens mas ainda em terra firme. Na esteira do comité Nobel de 1969 e não longe de Badiou, diz Russel Smith (s.d.) sobre o *fail better* de Beckett:

“Na formulação da tentativa de ‘falhar melhor’, o texto demonstra que qualquer declaração de negatividade abre de imediato a possibilidade da sua recuperação como positividade, porque falhar por completo seria uma forma de sucesso. Por isso Beckett delinea uma negatividade que pára antes da absoluta negatividade do nada, num ‘unlesseable least’, um ‘pior impiorável’, um ‘máximo-mínimo’ que é ‘melhor que nada’ porque é ‘um pouco melhor-pior do que nada disso’. O jogo de Beckett com as polaridades dos valores negativos e positivos (...) mostra uma consciência lúcida da reversibilidade das declarações de negatividade e de não-valor”.

No livro de auto-apresentação que fez para as edições Du Seuil, Barthes (1975: 14-15) refere-se aos seus dois avôs como personagens que “não mantinham qualquer discurso” (*ne tenaient aucun discours*). Ao fazê-lo distinguiu dois *tipos* de pessoas: as que “mantêm um discurso” e as que “não mantêm qualquer discurso”. Beckett pertenceu decerto ao primeiro grupo – “Nunca estarei em silêncio. Nunca” – ou até a um seu sub-grupo especial: o dos que mantêm *obstinadamente* um discurso. Muitos anti-beckettianos consideram que ele passou 50 anos a explicar que nada tinha para dizer: confundem com ausência de discurso uma escrita que desconfia profundamente de si mesma mas não abdica de insistir nos seus temas recorrentes. O mesmo diriam do estilo *anti-plot* de Tarkovski e de Tarr e de boa parte do cinema moderno. Pelo contrário, amantes de Beckett sustentam que toda a sua obra é marcada por um “obstinado rigor” céptico, vindo do materialismo radical e da declaração de *The Unnamable* que serve de epígrafe a este texto.

Falhar melhor ou *falhar pior* são os dois possíveis que delimitam o campo da enunciação céptica. Entre um e outro instala-se o terreno a partir de onde

é ainda possível falar do(s) acontecimento(s) que perturba(m) e altera(m) o silêncio ou o murmúrio indistinto e irrelevante da repetição imemorial: o *lugar de onde falo é diminuto, o que nele digo é minimal*. Beckett abre uma nova “era da suspeita” – ele suspeita da crença em que o espaço da enunciação seja ainda livre e sem limites como se não existisse passado, nem experiência, nem memória: como se a liberdade de dizer fosse ainda total, só dependendo do empreendedorismo logófilo.

A biografia não ajuda a explicar o génio de um autor, disse Freud na sua homenagem a Goethe. Mas vale a pena entender que a opção de Beckett decorre de uma *economia de guerra*, de um “novo” estado de carência resultante de uma série de catástrofes. Ele viveu a maior parte do séc. XX, o século das grandes guerras, a “era dos grandes massacres”. Parte da sua inspiração assenta na culpabilidade kafkiana, na presunção de que partilhámos inevitavelmente as culpas da “nova” condição humana a que chegámos, o que transforma o mundo, não num limbo de inocentes, mas num purgatório onde expiamos essas culpas: “esperança há muita”, disse Kafka em conversa reportada por Max Brod, “mas não para nós”.

Também o cinema moderno, como escreveu Serge Daney (1983: 172), “nasceu, não por acaso, na Europa destruída e traumatizada do pós-guerra, das ruínas de um cinema esmagado e desqualificado, da recusa fundamental de repetir e de fazer mais do mesmo, da *mise en scène* e da cena.” Eis a ruptura. E acrescenta José Moure (1997: 7), referindo-se ao cinema nascido com Rossellini e depois ao da *catolicidade* de Bresson, ao de Ozu, *zen*, ao da *errância* de Wenders, da *resistência* dos Straub, da *ausência* de Duras, e que se estende até finais da década de 70:

*Serge Daney
e José Moure*

“Se há uma estética do vazio no cinema, é, como para as outras artes, na modernidade que devemos procurá-la, nas margens e no reverso do cinema narrativo, lá onde o espelho da representação já não reenvia ao espectador senão a imagem lacunar do seu desfalecimento, o reflexo esquizofrénico do seu próprio olhar, a impressão digital desvanecente e subdefinida de um mundo abandonado, que o horror histórico da guerra e o *déficit* metafísico do pensamento filosófico tornaram estranho a qualquer actualização, a qualquer investimento ou relançamento imaginário. O processo que regeu o cinema moderno (...) inscreveu-se numa lógica da finitude, da redução, da reabsorção, do que Daney designou por *fechamento* (*bouclage*) da pulsão escópica”.

Falhar melhor ou *falhar pior* é, neste contexto, para Beckett como para parte dos cineastas modernos, a expressão desse desfalecimento: é *des-conseguir* qualquer discurso sofisticado redentor, não lhe conceder qualquer crédito, *des-palavrando* o discurso que, no entanto, não pode deixar de ser mantido. Apesar das novas condições drásticas do seu exercício, esse discurso é a prova de vida da humanidade, que se apagará e se esquecerá de si mesma se ele desaparecer. Mas tal discurso já não tem condições para ser edificante nem redentor. Pelo contrário, ele des-edifica, demole, arrasa esperanças. É essa a marca da negatividade de Beckett e do seu niilismo. No cinema é a era da *subtração*, como também Badiou (1998) escreveu. Mantém-se, nesta matéria, a proximidade com parte do cinema moderno – com Tarr, mas não com Tarkovski: este, personalista-panteísta, queria salvar almas, devolvendo-lhes uma vitalidade transcendente. O programa de Beckett foi assim, em parte, o do “cinema pobre”, do cinema que rejeita a pirotecnia do dispositivo: quanta *stasis*, quanta *não-acção*, quanta ausência de teleologia no cinema moderno e contemporâneo... A idiossincrasia de Beckett consiste em fugir aos modos de dizer que fizeram tanta literatura e tanto cinema clássico, apostando no minimalismo para dizer o que ainda *tem de* ser dito; é um exercício de *fidelidade* a essas restrições, a uma disciplina austera e corroída pela auto-ironia. Em Beckett, Badiou quer ver, ainda, alguém que mantém uma abertura ao *Outro* e uma esperança na relação com ele. Mas diversos autores vêem nessa leitura o desejo de um “optimismo” que não reconhecem. Para Andrew Gibson (2006), a interpretação de Badiou tem tanto de inspiradora como de incorrecta. E escreve Katherine Weiss (2012: 173):

“Os protagonistas (...) de Beckett ultrapassam, deveras, o solipsismo nos seus encontros com o Outro? Numa palavra: Não. Talvez uma vez, há muito tempo, o tenham feito, num passado muito anterior às situações dramatizadas (...), ‘como naquelas noites de verão no *Green*’ lembradas pela *Voz* no *Eh Joe*, ‘no início do nosso idílio’. Mas no momento em que os encontramos, no seu desfigurado fechamento, já não são capazes, ou já não estão interessados, em sair dos seus quartos ou mesmo das suas mentes para encontrarem quaisquer *outros* reais”.

Tresleituras fortes

TALVEZ ESSES PROTAGONISTAS desejem ainda ouvir, na sua solidão, *other voices*, *other rooms* e sentir-se *por* elas, mas não *com* elas. Creio que é

possível ler a obra de Beckett como um grito que persistentemente exprime, recusando calar-se e abdicar de discurso, o “absurdo” e a “derrisão” da existência humana, no sentido que lhe deu a “filosofia do absurdo” francófona, também ela nascida na e da Segunda Guerra. Mas o *Fail better* que o inglês também permite traduzir no imperativo – *Tenta outra vez. Falha outra vez. Falha melhor* – foi entretanto desviada pelas seitas da auto-ajuda e pelos seminários anabolizantes do empreendedorismo: Richard Branson, criador do grupo Virgin, fê-la sua no fecho de um artigo sobre o futuro da sua multinacional de capital de risco. E Mark O’Connell (2014), colunista da Slate Books, diz tê-la ouvido em circunstâncias ainda mais medusantes:

*Os raptores
da auto-ajuda*

“A mais bizarra e dissonante invocação do *fail better* (...), ouvi-a na sessão de encerramento de uma conferência sobre tecnologia em Dublin, em Outubro (2013). No palco estavam o primeiro-ministro irlandês Enda Kenny, Elon Musk (fundador da PayPal, Tesla Motors e Space X) e Shervin Pishevar (bilionário do capital de risco ligado ao Tyra Banks). No fim, o moderador (...) evocou a *great line* de Beckett ‘*Ever tried... Fail better*’, acrescentando: *And that’s what keeps me going, in many ways*” (e é ela que me faz continuar, de muitos modos).

O’Connell desespera-se com o facto do *fail better* se ter transubstanciado em *think different, work smarter, just do it* ou *keep calm and carry on, slogans* do empreendedorismo e da auto-ajuda. E recorda a reacção de Suzanne Déchevaux-Dumesnil, esposa de Beckett, à atribuição do Nobel de Literatura ao marido, em 1969: “*Quelle catastrophe!*” Estava dado o mote para uma das maiores tresleituras (Richard Rorty chamar-lhe-ia *strong misreading*) do autor: o *fail better* ia invadir *t-shirts* e proliferar em *posters* e tatuagens, ia tornar-se no *badge* incitativo da tentativa-e-erro, da insistência e da perseverança a caminho do sucesso. Jovens executivos adoptariam a citação e pô-la-iam na sua secretária de trabalho, ao lado da fotografia da esposa e dos filhos: a forte probabilidade de uma *má-apropriação*, de uma *mis-appropriation*, é uma característica central de qualquer objecto que está a tornar-se num valor cultural. Felizmente, o biógrafo escolhido por Beckett, James Knowlson, recorda (1996) que a escolha de *worse* e *worst*, (respectivamente adjectivo comparativo e superlativo: *worse* – pior do que; *worst* – o pior), presente desde o título, se inspira no discurso de Edgar no *King Lear* de Shakespeare. Diz Knowlson, *apud* Jennifer Jeffers (2009):

“Beckett transcreveu citações de três momentos do discurso de Edgar para o seu livrinho de notas: ‘*The lamentable change is from the best, / The worst returns to laughter*’; ‘*Who is’t can say, I am at the worst*’; e ‘*The worst is not so long as one can say, This is the worst*’.”

A superfície do texto beckettiano, o seu *fenotexto*, é a fina camada superior de um palimpsesto onde são recicladas e re-semantizadas referências “eruditas” à herança cultural de que o séc. XX foi depositário. Recorda Knowlson que Beckett usou, para o seu título, outras fontes literárias inspiradoras do “*Worward*”: o *Westward Hoe* de Webster e Dekker (1607), contra a expansão de Londres para ocidente, e a novela de Charles Kingsley, *Westward Ho!* (1855), sobre a jornada caribenha de um tripulante de um navio corsário inglês. *Westward Ho!* (*Para o Oeste, Eia!*, ou *Para o Oeste, Vamos!*) foi também saudação de despedida dos pioneiros europeus que partiam para o Oeste americano, sendo o *Ho!* uma incitação a cavalos para que andassem.

Metáfora do trabalho criativo

WORSTWARD HO e o seu *fail better* remetem para uma experiência agónica e solitariamente vivida. É neste sentido, e não no do convite optimista à tentativa-e-erro do executivo empreendedor, que o *Fail better* pode ser a metáfora do trabalho criativo. Não sugiro que *todo* o trabalho criativo mantém um laço forte com ele; sugiro, sim, que o refazimento contínuo, em alguns casos, do artefacto criativo, partilha o desespero de *Worward Ho*, a compulsão para forçar os limites do *já-dito*, a necessidade de, reinventando o caminho feito por outros, gerar uma voz autónoma sobre questões eventualmente ancestrais. Beckett, tenta, porém, fugir ao trabalho de Sísifo: não se trata de levar até ao cimo da montanha o rochedo que volta a rolar por ela abaixo para de novo ser levado até lá acima; trata-se de usar o valor único da apropriação de tal experiência para fazer diferente. Talvez qualquer jornada criativa seja em si mesma inconcluível (cf. *Fim dos fins e fechamento da obra*) – não porque não cesse em determinada data, mas porque, no seu âmago, o seu fim é provisório: ter-se-á tratado de levar o trabalho até determinado ponto em que ele já é mostrável, mas não de o dar como fechado. O artefacto criativo terá sempre tendência a ser provisório e experimental, e não uma *obra-prima* no sentido clássico e corporativo da obra acabada.

Será um *work in progress*, como Beckett via a sua própria obra – algo que deveria terminar pela palavra “*continua...*”, anunciando um próximo prolongamento.

Walter Benjamin queixou-se de que a vida moderna conduziu a um vertical empobrecimento da experiência. Mas esse empobrecimento enfatiza a repetição compulsiva do *dizer* em que consiste essa experiência. O ser humano só aprende quando se apropria por si mesmo do que é capaz de saber, quando faz sua a experiência de outrem e adquire a capacidade de transmitir. Neste sentido, *dizer* a experiência da vida envolve sempre a repetição do que outros já disseram de outra forma. Se assim não fosse, a literatura teria acabado em Homero, a filosofia em Aristóteles e as artes em Lascaux. E nunca tanto cinema teria sentido a necessidade de voltar a contar, de outro modo, as mesmas histórias. O sentido do *fail better* é, aqui, o seguinte: no labirinto dos trilhos de floresta onde o artefacto criativo é produzido, o *inacabamento* e o carácter *deceptivo* da obra é constitutivo dela, é a sua marca ontológica, a que atesta a sua natureza perpetuamente *tentada*. *Tentar outra vez e falhar melhor* é o *método* que a define. *Falhar melhor* não é progredir em direcção ao êxito, mas sim aprofundar os *possíveis* de um núcleo de experiência. *Falhar melhor* desenvolve o *conflito* contra o que constantemente nos aconselha a “não mantermos qualquer discurso”. A obra assenta num *pathos*, num sofrimento e numa empatia que foi uma vez tão decisivo para a instalação das artes como o *logos* o foi para a instalação do filosofar. Mas *falhar melhor* é ainda aceitar que a repetição pode não conduzir senão a novos erros. O *museu do erro* é tão representativo da experiência humana como o *museu da ciência* entendido como testemunho de progresso, e a sua pedagogia consiste em mostrar quanto e como se trabalhou, embora não se tenham atingido os objectivos desejados.

O *Fail Better* como método

Um filme é um vasto empreendimento onde experimentamos o *fail better* desde as primeiras *répérages* à consolidação da ideia que a ele preside, à definição das personagens, à escrita da primeira sinopse, às sucessivas etapas do guião. E ele mantém-se da corrida final da pós-produção às últimas misturas de imagens e sons. Que faz o cineasta que propõe, seleccionando, um primeiro alinhamento de brutos? E o montador que liga segmentos alterando a sua significação? E o colorista que corrige paletas, gamas de cores e de luzes? E o montador de som? Que fazem todos eles quando homogeneizam tramas e texturas de diversas ordens? A pós-produção de um filme é o “corte e costura” a que a *redução* beckettiana inevitavelmente obriga. A montagem

de segmentos heterogêneos é o núcleo da experiência de composição da obra. Excluir muito, cortar muito e deitar fora, primeiro. Ordenar e compor o seleccionado, depois. É um trabalho que herda da antiga *collage* e também da habilidade do *bricoleur*. A refeitura parece interminável, surgem indecidíveis, aporias mantêm-se até ao *final cut* e muitas vezes sobrevivem-lhe porque este é apenas vivido como a solução possível, um compromisso. A pós-produção de um filme é um território dominado pelo risco do falhanço, onde é indispensável refazer e criar alternativas. Na tentativa de reduzir o material ao que dele se pretende e a uma duração, *falhar melhor* significa facilmente prescindir de efeitos irrelevantes. Ao *fazer bonito*, à *produção de beleza*, é muitas vezes preferível uma opção *inestética*, como defendeu Badiou. O *Worstward Ho* e seu *Fail better* são a metáfora oficial de todo este processo.

Anexo 5: O motor dos Scandi Noirs aberto na oficina

ACEITEMOS UNS INSTANTES DE DIVERSÃO, como o Barthes de *Mitologias* ao escrever sobre “a grande família dos homens”, a “profundidade publicitária” ou a “cozinha ornamental”, observando um fenômeno de ressurgência genológica oriundo de uma literatura tradicionalmente considerada de entretenimento: nos antípodas das complexidades narrativas contemporâneas, da auto-reflexividade moderna, do depuramento radical de Beckett ou da arte do romance de Kundera, há gêneros populares que regressam ciclicamente, readquirindo valor de mercado. É o caso dos novos *thrillers noirs* escandinavos, que relançam a literatura policial à mistura com traços de outros gêneros e em forte contacto com o mundo do cinema e da televisão (16). A porosidade entre estes meios e a recorrência, neles, de gêneros facilmente identificáveis pelos seus públicos, ressuscita – de novo pela mão de *story tellers* artesãos que se assumem como tais.

Reflectindo sobre as narratividades cinematográficas, observei como os gêneros e sub-gêneros ficcionais irrompem e se instalam, repetindo e transferindo personagens e enredos-padrão, fixando modos narrativos que lhes dão uma coesão e um “ar de família” que os tornam reconhecíveis e apreciados por públicos específicos. Conhecemos o fenômeno desde a tragédia grega e do conto maravilhoso até ao *western*, às *comedies of remarriage* e ao *thriller* psicológico. Ao mesmo tempo, apercebemo-nos da vasta terra-de-ninguém que constitui a fronteira entre diferentes suportes, da literatura e do teatro ao cinema e ao audiovisual globalmente considerado: os *pastiches*, glosas, plágios e *remakes* dominam grande parte da paisagem instalada pelos gêneros, impondo poderosos mecanismos de repetição. É esse fenômeno, gerador daquele “ar de família” e daquela “coesão”, que reencontramos nos “novos” *Scandi noirs*.

O surto de *Nordic noirs* ou *Scandi noirs* oferece uma nova tonalidade a uma literatura que começou por ser britânica e americana (entre os anos 20

e 50 do séc. XX) antes de se ter internacionalizado. São a nova vaga de *whodunit* (de *Who [has] done it?*) e vendem-se aos milhões de exemplares, traduzidos em dezenas de línguas: o inglês é a plataforma que propulsiona as restantes traduções. E a partir deles fazem-se sucessivos filmes e séries televisivas. Ressuscitam o género pondo em evidência as características regionais das sociedades, modos de vida e paisagens do grande norte europeu, com os seus longos invernos e gelos, noites brancas e dias curtos. A base fiel dos públicos destes livros é sueca, dinamarquesa, finlandesa, norueguesa e islandesa, mas o seu sucesso internacional tornou-se notório com a trilogia *Millenium* do sueco Stieg Larsson (50 milhões de exemplares vendidos em 25 países). O autor (1954-2004) morreu antes da publicação de *The Girl with the Dragon Tattoo* (2005), *The Girl Who Played with Fire* (2006), e *The Girl Who Kicked the Hornet's Nest* (2007), o primeiro com mais de 500 páginas, o segundo com mais de 600, o terceiro com mais de 700. Face a tais *best sellers*, a editora de Larsson, a Norstedts, convidou em 2013 outro escritor, David Lagercrantz, a continuar a saga da protagonista (*Lisbeth Salander* – uma jovem *hacker* informática apoiada por um jornalista sénior, *Mikael Blomkvist*).

É fértil a relação entre estes novos *thrillers noirs*, cinema e televisão: *The Millennium trilogy* deu origem a três longas-metragens e a uma série televisiva de seis episódios de 90 minutos (2010) que passou num grande número de televisões nacionais antes de ser editada em dvd e blue-ray. Um *remake* de *The Girl With the Dragon Tatoon* foi realizado pelo americano David Fincher (2011). A trilogia *Easy Money* (2010-2013), baseada na série *Estocolmo noir*, de Jens Lapidus, bem como *Headhunters* (2011), baseado no livro homónimo de Jo Nesbø, *Insomnia* (1997), filmado por Christopher Nolan em 2002 (*Alaskan*), *The Hunters* (1996) & *False Trail* (2011), adaptados de Henning Mankell, *The Hypnotist* (2012), adaptado de Alexander Ahndoril por Lasse Hallström, *The Keeper of Lost Causes* (2013), adaptado de Jussi Adler-Olsen, são outros exemplos de como o universo cinematográfico e televisivo mantêm uma relação estreita com os *Nordic noirs* (vejam-se igualmente séries como *The Killing*, *The Bridge* e *Trapped*). Para além dos lucros milionários das editoras suecas que publicam os *scandi noirs*, o impacto económico do universo audiovisual deles oriundos nas regiões envolvidas não é subestimável. Um relatório sobre os filmes e a mini-série feitos a partir da trilogia de Stieg Larsson (*The Millennium Report: Economic impact and exposure value for the Stockholm region in the Swedish*

Millennium feature Films, in *The Local – Sweden News in English*, 16.04.2011) dava conta, ainda sem ter em consideração o *remake* de Fincher, de que os filmes produziram na região de Estocolmo um “efeito Millennium” economicamente considerável:

“Para as autoridades de Estocolmo, esses filmes representaram um investimento de 155 milhões de dólares em termos de valor de exposição da cidade e do seu *marketing*. (...) Para emular o seu impacto (20 milhões de espectadores em todo o mundo), seria preciso ter gasto o mesmo valor em publicidade. (...) Os filmes geraram efeitos económicos em termos de *marketing*, criação de emprego, comércio, turismo. (...) São imbatíveis como instrumentos de *marketing* de uma região ou cidade. (...) A *Filmregion Stockholm-Mälardalen* reconhece que mais de 14,5 milhões de dólares foram gastos na região pela produção dos filmes (na hotelaria, em *catering*, em alugueres de toda a espécie) e que eles estimularam (...) o turismo: o cinema é importante nas indústrias criativas e para a competitividade de Estocolmo. Também a *Stockholm Business Region* confirma que os filmes foram estratégicos para o *marketing* internacional da cidade. Mais de dez mil turistas/ano passaram a comprar a *Millennium Tour* oferecida pelo museu municipal da capital sueca”.

Os *Scandi noirs* cultivam uma violência extrema e sofisticada: o macabro e o escabroso não são, decerto, exclusivos regionais, mas boa parte dos seus autores inventa psicopatas particularmente sádicos e as suas *crime scenes* enchem páginas de horror, investindo imaginariamente numa fantasmática de tortura e de sofrimento deliberadamente infligido, como se a exploração dos abusos fosse condimento obrigatório da sua receita. Em compensação, são sóbrios na abordagem do erotismo e da sexualidade, que, quando comparados com os cenários violentos, desempenham modicamente a sua função libertina nos *plots*. A violência extrema é, assim, uma “marca de escola”, se “escola” existe, a par do *thriller* psicológico – o que também é notório nas adaptações televisivas e cinematográficas dos livros. A respeito dessa violência recorde-se o que disse o realizador Pedro Costa numa entrevista (*NotebookMUBI*, 11.3.2013, «Alguma violência é necessária»). Costa referia-se ali ao grau e à natureza da violência de que (certos) filmes precisam – segundo ele não muita, mas “a necessária”. Talvez surpreendentemente, Costa elogia, ali, o trabalho de David Fincher em *The Girl With The Dragon Tattoo* e diz até que lhe mandou conselhos:

“Vejo a rapariga, a moto, a tatuagem e está tudo certo. Está talvez tudo demasiado na moda e tudo é talvez demasiado chique, mas percebo. Há o iPhone, o sexo, a solidão. E dura três horas porque há aquele tipo a matar raparigas. Mas porque é que há-de haver aquelas mortes e não apenas a rapariga e a moto? Não conseguiria Fincher fazer isto? Acho que sim. (...) Escrevi-lhe a dizer: evita os assassínios. (...) Podes ficar com o actor do Bond, podes ficar com a editora, o amante, o desafio entre mais novos e mais velhos, podes ficar com os corpos a juntarem-se (...). Mas evita os homicídios, evita matar, evita as armas. É esse o desafio.”

O desafio de Costa parece herdar o antigo apelo platónico contra as ficções peripatéticas, contra a dependência de intrigas e de acções implausíveis. Que foi também o apelo de Deleuze a que o cinema contribua para restabelecer a “crença no mundo” tal como ele é, abdicando da inverosimilhança de que tanto viveu. Mas, no caso dos *scandi noirs* escritos e filmados, este é um sermão a peixes: que seriam eles sem os seus homicídios em série? Poderíamos ironicamente invocar, sobre a importância da morte no imaginário ficcional, o que, em *As intermitências da morte*, de Saramago (2005), diz o cardeal, alarmado, ao chefe do governo, dias depois de “a morte ter ido de férias”, o que mantém viva toda a população: “Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja.” O cardeal precisa que a morte regresse ao trabalho, exigência que os editores nórdicos partilham: existe um vasto público internacional para histórias de mortes violentas – um público que precisa de conviver com uma dose excessiva de sado-masiquismo para, eventualmente, exorcizar a violência escondida na realidade. Outra exigência é a de que essa violência seja *misturada* com outros ingredientes narrativos – numa estratégia de *justa medida* que não inova, antes restabelece novos equilíbrios entre registos narrativos heterogéneos mas destinados a coalescer: os autores de *scandi noirs* tornaram-se, assim, *chefs* de uma *nouvelle cuisine*, seus *mâitres sauciers*.

Novos Laokoons

NO PREFÁCIO de *The New Laokoon – An Essay on the Confusion of the Arts* (1910), que discutia o *Laokoon* de Lessing (1766), o conservador Irving Babbitt felicitava-se por o termo *genre* (em francês no original: *généro*) estar

a ganhar alforria na língua inglesa, o que lhe permitiria abordar criticamente a tradição de *mélange des genres* (*mistura de géneros*). E logo de entrada citava o que Napoleão terá um dia dito a Goethe sobre matérias afins destas: “*Je m’étonne qu’un aussi grand esprit que vous n’aime pas les genres tranchés*” (*Espanta-me que um tão grande espírito como você não goste de géneros claramente definidos*).

Mas cada género, com as suas convenções, acaba por se abrir aos seus *micro-Laokoons*, e os policiais não escapam a este fenómeno: depois de padronizarem enredos e itinerários dos seus heróis, com a repetição e a invariância das suas funções actanciais e com a galeria dos seus personagens estereotipados, deixaram-se tentar pela abertura e passaram a *mélanger les genres*: não se afastaram da investigação detectivesca mas tornaram-se, em certos autores, num exercício de fusão do *thriller* de acção, do *thriller* psicológico, do conto de terror, do melodrama, da literatura de viagem (sobretudo na sua versão “relato de missão expedicionária”), da reportagem de reconstituição, da *memorabilia* arquivística, da anamnese dirigida e da deriva introspectiva. Parte dos autores da nova literatura policial escandinava pratica essa mistura de géneros, exercitando a “confusão” de que falava Babbitt: *thriller* de investigação criminal, novela de terror, romance do quotidiano invadido pela introspecção, grande livro de viagem, meditação política. *Smilla e os mistérios da neve*, de Peter Høeg, leva-nos à discriminada comunidade esquimó de Copenhaga, embarcando-nos numa expedição à Gronelândia neo-colonial e a segredos que remontam à Segunda Guerra Mundial. *A sombra da sereia*, de Camilla Läckberg, põe-nos em contacto com um assassino inspirado no desdobramento de personalidades de Dr. Jekyll & Mr. Hyde, que mata para se vingar de imperdoáveis humilhações sofridas na infância.

A Dinamarca de Sara Blædel (n. 1964) – a região de Hvalsø, onde ela cresceu – é um lugar onde ainda estão vivas as memórias da década em que nasceu, quando se internavam para sempre, em instituições estatais, crianças “atrasadas mentais” que eram esquecidas pelas famílias e se tornavam objecto contínuo de todos os abusos, a começar pelos sexuais. *As raparigas esquecidas* (2012) recorda essas práticas, com que as suas personagens mais velhas foram, de algum modo, coniventes: do livro, verdadeiro libelo acusatório, emerge uma rede de monstros desumanos, tornados idosos anódinos que tentam, como podem, apagar o seu passado.

O sucesso da trilogia de Larsson está ligado ao seu desaparecimento prematuro, aos 50 anos. Larsson e Eva Danielsson, que viveu 32 anos com

ele, tinham enviado o primeiro livro a uma editora que não quis publicá-lo. Acabou por ser o editor da revista *Expo*, com que o autor colaborara, que levou os originais à Norstedts, que depressa decidiu publicá-los. Mas porque o casal viveu em união de facto, Eva perdeu todos os direitos legais sobre a obra para a qual tanto trabalhara, investigando, corrigindo-a, comentando-a. Depois, na era pós-Larsson, Jo Nesbø, Hakan Nesser, Hanning Mankell e Camilla Läckberg tornaram-se nos *best sellers* internacionais do grupo de herdeiros. Beneficiaram do sucesso de Larsson, embora alguns deles estivessem no terreno antes dele: Kerstin Ekman (n. 1933), a dupla sueca Maj Sjöwall (n. 1935) e Per Wahlöö (1926 – 1975). Mas também Nesbø (n. 1960), norueguês, que foi jogador profissional de futebol e músico, começou a publicar as suas novelas protagonizadas pelo detective *Harry Hole* em 1997 e a série vai (quando estas linhas são escritas, 2016) no décimo livro, nove dos quais editados em Portugal, entre eles *O boneco de neve*, 2007, o mais conhecido. Um novo *thriller*, *Harry's Back*, estava anunciado para 2017 e já se podia “*pre-order a copy*” no site oficial do escritor.

O dinamarquês Peter Høeg (n.1957) começou a publicar em 1988 e tornou-se conhecido com *Miss Smilla's Feeling for Snow*, de 1992, que, como referimos, pôs em evidência através da protagonista, filha de mãe *inuit* e de pai dinamarquês, os problemas da relação neo-colonial de Copenhaga com a Gronelândia. O livro tornou-se, na opinião de muitos críticos, “maciçamente influente”. Lendo *Miss Smilla* ficamos a conhecer o destino da ciclópica plataforma de exploração petrolífera *Joint Venture Warrior*, empreendimento conjunto dos E.U.A., da URSS do tempo da *glasnost*, da A.P. Møller (maior companhia de navegação dinamarquesa), da Shell e da Gospetrol, com as suas cantinas, restaurantes, alojamentos, escritórios, oficinas e cinemas e que deveria empregar 1.400 pessoas. Foi arrasada por um iceberg ainda maior no mar da Gronelândia e substituída pela *Greenland Star*, milhares de metros quadrados de aço flutuante a meio do oceano, desmontáveis e rebocáveis em doze horas, para evitar novo iceberg destruidor.

A sueca Camilla Läckberg (n. 1974 em Fjällbacka, aldeia costeira onde se centram as suas histórias), começou a publicar em 2003 e na data em que escrevo vai em mais de uma dúzia de *best-sellers*. Há uma frase de *A princesa de gelo*, seu romance de estreia, que mostra o que espera do que escreve e que se aplica a outros congéneres; falando de Erika, jovem escritora e um dos seus futuros personagens recorrentes, diz ela (p. 120 da ed. port.):

“...O material que reunira parecia mais adequado a um romance policial, um género que nunca a atraía muito. Eram as pessoas, os seus relacionamentos e motivações psicológicas, que a interessavam; e isso era o que a maior parte dos romances policiais tinha de abolir em detrimento de homicídios sangrentos e arrepios na coluna. Detestava todos os clichés que utilizavam; queria escrever sobre algo que fosse genuíno. Algo que tentasse descrever por que razão era uma pessoa capaz de cometer o pior dos pecados, tirar a vida a outro ser humano”.

Ora, este já fora o programa de Simenon (que conflito, por vezes muito antigo, pode levar uma pessoa a matar outra?), depois repetido nos universos e atmosferas de Ruth Rendell, Patricia Highsmith, Magdalen Nabb.

Farão estes autores história, ou, independentemente do seu êxito actual, estarão condenados às estantes de férias onde a maioria dos *thrillers* vive as suas segundas vidas? A probabilidade de qualquer deles vir a integrar o cânone da “grande literatura” tal como a crítica erudita a entende é mínima, dada a sua conformidade aos padrões de um subgénero acentuadamente comercial-epocal, que os impede de ultrapassar o limiar de temas, estilos e linguagens menos dependentes das suas convenções. A probabilidade de um deles vir a integrar o cânone da literatura policial tal como os seus públicos a entendem existe, e nesse caso a sua relevância será um dia reconhecida na história do género, como sucedeu a Dashiell Hammet e a Raymond Chandler. Mas o mais provável é que lhes seja difícil afirmar a sua marca autoral fora do enxame que os determina. A nossa curiosidade por tal enxame deve-se à porosidade entre alguns dos textos que escrevem e dois subgéneros cinematográficos também eles comerciais-epocais: o do *blockbuster* pós-clássico e o das séries televisivas, onde a violência ganhou espaços com que os antigos códigos censórios, hoje hesitantes e em retracção, nunca sonharam. E também ao facto de os seus autores convergirem em estratégias narrativas e em “normas de coesão” muito partilhadas. Ao mesmo tempo, o seu arquivo audiovisual tornar-se-á numa arca eventualmente útil para a reconstituição do que terão sido algumas das ficções mais populares do início do século XXI.

*Farão
história?*

Moldes e decalques de estruturas narrativas

HÁ UMA “ESCOLA” de “escrita criativa” de *whodunit* escandinavos, de onde os seus autores tenham, em diferentes graus, emergido? Há, pelo menos,

numerosos traços formais e estilísticos comuns a muitos deles. A história dos géneros mostra que por vezes bastou um autor para influenciar o *modus scribendi* de contemporâneos próximos e de epígonos tardios, instalando um *maneirismo*; mas neste caso um vasto conjunto de autores (17) adoptou padrões partilhados, como nos antigos decalques e decalcomanias, agora aplicados à estrutura narrativa. O principal traço comum é o *multiplot* veloz que, primeiro experimentado pelo cinema, se tornou no *vade mecum* das séries televisivas. A partilha deste *modus faciendi* põe em evidência o desejo de um intenso tráfego entre os três dispositivos em que as ficções se movem – o escrito, o cinematográfico e o televisivo – em criações cuja vocação é o *blockbuster* e a série. Este e outros elementos comuns geram pequenas metamorfoses do cânone e conduzem-no a novas variantes, embora respeitando as tradições do género. Tentemos inventariá-los – a esses traços de escola – em doze pontos: observá-los como um *corpus* ficcional consideravelmente coeso ajudará estudantes e curiosos de narratologia a entender que tipo de “máquina narrativa” anima os seus autores.

1. Muitos destes autores escrevem séries centradas num detective ou protagonista recorrente, repetindo a tradição do género (*Sherlock Homes* de Conan Doyle, *Poirot* de Agatha Christie, *Maigret* de Simenon, *Sam Spade* de Dashiell Hammett, *Phillip Marlowe* de Raymond Chandler, *Wexford* de Ruth Rendell, *Guarnaccia* de Magdalen Nabb, *Pepe Carvalho* de Montalbán, *Mario Conde* de Leonardo Padura). É o caso da dupla *Lisbeth Salander/Mikael Blomkvist* da trilogia de Larsson; de *Martin Beck*, herói da dupla Sjowall-Wahlöo; do *Kurt Wallander* de Henning Mankell; do casal *Erika e Patrick*, de Camilla Läckberg; do *Konrad Sejer* de Karin Fossum; do *Van Veeteren* de Hakan Nesser; do *Erik Winter* de Ake Edwardson; da *Rebecka Martinsson* de Åsa Larsson; da *Louise Rick* de Sara Blædel; do *William Wisting* de Jørn Lier Horst; do *Cato Isaksen* de Unni Maria Lindell, e de muitos outros. O leitor fiel sabe que o próximo Nesbø será uma nova aventura de *Harry Hole*, protagonista que conhece bem. O regresso do herói recorrente garante ao leitor o reencontro com uma personagem de que se tornou próximo e de quem conhece psicologia e obsessões, vícios e virtudes, métodos de trabalho, eventualmente o *habitat*, a família e amigos, os animais domésticos. Este *modus faciendi* foi também típico da banda desenhada: cada autor criava os seus *Tintin-Haddock-Tournesol-Dupondt*, ou os seus *Blake & Mortimer* e mantinha-se-lhes fiel. Trata-se, assim, de projectos literalmente “seriais”, quer devido à recorrência do(s) protagonista(s), quer devido à contínua

revisitação dos seus modos de pensar e agir. Neste registo serial e de *déjà vu*, a *repetição* é marca identitária e constitutiva da ficção: ela acentua os traços genológicos como sucedia no *Western*, circunscrevendo-os a um número limitado de personagens, sua visão do mundo e suas metodologias de trabalho, o que os torna mais previsíveis e reconhecíveis.

2. Outro domínio em que os *scandi noirs* não inovam: os seus autores escrevem na antiga posição heterodiegética/omnisciente: encenam teatros de marionetas e conhecem, por fora e por dentro, as suas personagens, não se inibindo de explicar o que motiva os seus comportamentos e atitudes e mergulhando na sua interioridade como alguém que as conhecesse do confessionalário: sabem o que “lhes vai na alma”. E as suas personagens secundárias são clássicos *unreliable narrators*: ora desviam o investigador do essencial para deliberadamente se protegerem, ora interpretam o que se passou sem disporem de elementos suficientes para o fazer.

3. As dimensões destes livros já não são as do *thriller* policial de bolso, que se lia em três horas de comboio: muitos deles têm 500 ou mais páginas. São leitura doméstica, de sofá. E recorrem a diversos *plots* que desenvolvem entre si uma rede trabalhosa, convergindo em direcção ao *plot* principal. Jogam-se, com frequência, em diversos tablados e articulam enredos de diferentes espécies. Um dos perigos desta estratégia é a proliferação de personagens que, à medida que vão surgindo, se podem tornar em elementos dispersivos da atenção do leitor. Esta dificuldade é herdada de outras literaturas; mas nos novos *noirs* escandinavos, dadas as suas dimensões, há tendência para fazer surgir novos personagens em momentos tardios das histórias, o que obriga ao relançamento da atenção específica do leitor: “Quem é agora este ou esta, a que propósito surge nesta fase da história?”

4. O motor do enredo obedece, assim, ao modelo do *multiplot* montado em acções paralelas – a estratégia das séries televisivas: o autor lança meia-dúzia de *plots* autónomos que vai entrelaçando em capítulos ou segmentos narrativos curtos, controlando a sua relativa convergência à medida que a acção se distende. A rede assim tecida depende das deslocções de personagens *trânsfugas*, que, por razões familiares, ou profissionais, ou por acaso, começam a fazer parte de dois ou três *plots* em desenvolvimento; ou é gerada pela investigação policial ou jornalística e pelos contactos que ela exige. O *multiplot* é um *patchwork* de diferentes tecidos, ou a tecelagem de um

pano com vários fios de trama. Dado o modelo narrativo – a *detective story* que visa um desfecho resolutivo – há nele pouco lugar para digressões: a lógica do seu agenciamento é causal e cada autor tem em mente a continuidade, o ritmo veloz da sucessão de acontecimentos e a sua concatenação.

5. O sistema de ganchos e de *raccords* ou *falsos raccords* que interliga a sucessão dos diversos *plots* é o do folhetim do século XIX: a acção de um capítulo é frequentemente interrompida antes de uma revelação decisiva. Quem telefonou a X e o que lhe disse para que ele ou ela saísse a correr de casa, abandonando o jantar de aniversário da filha e esquecendo-se de se vestir para a neve que cai lá fora? Só o saberemos quando esse segmento regressar, páginas depois. O leitor sabe que uma personagem acabou de ter acesso a uma informação importante, mas a revelação do seu conteúdo é postergada. Até a conhecer terá visitado outros *plots* que decorrem em paralelo. Muitas vezes, este tipo de suspense rege toda a narrativa. Também a banda desenhada feita para ser semanalmente publicada em revista, prancha a prancha, tendeu a obedecer a esta regra: cada prancha terminava com uma vinheta que criava expectativa e ansiedade no leitor (que se terá passado?), mas a resposta só chegava na semana seguinte.

6. Uma *trouvaille* que alguns destes autores partilham consiste em um dos *plots* parecer, durante grande parte da acção, exógeno em relação aos restantes: prestam-se a este registo uma escrita diarística, uma *memorabilia* de outra época, uma troca de correspondência regular, um bloco de notas, uma assunção de culpas mantida anónima até quase ao fim, uma autobiografia, uma consulta de arquivos. Esse segmento coexiste com os outros mas não se lhes mistura: é uma *forma supletiva* face às outras. Há autores que dão a este fio da trama expressão tipográfica autónoma, acentuando a sua lateralidade – mancha de página ou formato próprio, mudança de fonte tipográfica, de *lay-out* da página. Por vezes é esse registo heterogéneo, que só tardiamente faz corpo com os restantes, que é decisivo na compreensão do(s) desfecho(s), dele dependendo as explicações finais a que Agatha Christie, *in illo tempore*, tanto recorreu (veja-se, entre outros, *Os diários secretos* de Läckberg).

7. As personagens são construídas a partir da repetição das suas rotinas quotidianas, da sua vida privada: reformado soturno que sempre à mesma hora passeia o cão; mãe que de manhã leva as crianças à escola antes de

mergulhar, atrasada, nos seus afazeres profissionais; pai de família cuja imagem depende da sua capacidade para manter soterrado certo acontecimento do passado; antigo colega de escola que se tornou *borderline* e bipolar; adolescente de há anos atrás que passou a traficar droga ou pior; filha que vive no fio da navalha entre um comportamento não-problemático e uma cada vez maior propensão para o desvio e a deriva; tia-ou-avó-refúgio que passa a vida a oferecer apetitosos bolos de canela. E estas novelas são também *thrillers* psicológicos que seguem os dramas interiores das personagens ou de parte delas, ou deles dão testemunho por mera observação exterior: as vulnerabilidades das personagens estão à vista.

8. As rotinas diárias, base narrativa onde ocorrem os *inciting incidents* e os *turning points* da história, são muitas vezes actividades profissionais mais ou menos minuciosamente descritas, como noutra tipo de novelas fizeram autores como Ian McEwan. A leitura da história oferece, assim, uma viagem suplementar ao leitor – ele entra em contacto com uma profissão ou actividade que conhece mal: o que faz em concreto um neurocirurgião, o juiz de um tribunal de menores, um patrão de pesca, um *hacker* informático, um artista plástico, um galerista? Mas aqui há risco de *vernismo* ou *salgarismo*: explode uma discussão violenta entre o capitão Nemo e o seu imediato, mas Verne deixa entrever a fauna submarina pela escotilha do Nautilus e passa as próximas dez páginas a descrevê-la; quando voltaremos ao conflito entre os dois homens? O tigre da Malásia, nos *Sandokans* de Salgari, escapa-se *in extremis* entre a vegetação subtropical: as próximas dez páginas descrevem a flora da floresta; quando voltaremos à caçada?

9. Os cenários onde as histórias se desenrolam são, salvo excepção, reais e correspondem com rigor à topografia, topologia e toponímia locais: Estocolmo, Oslo ou Helsínquia, pequenas vilas costeiras como a Fjällbacka de Camilla Läckberg ou localidades menores, são deliberadamente reconhecíveis nos textos, com as suas ruas e bairros, avenidas e parques, bem como os seus cafés, bares, outros comércio. Estocolmo criou itinerários turísticos que revisitam as *locations* urbanas de Larsson (como Dublin fizera com os *lugares* de Joyce e Londres com os de Jack the Ripper). A aposta consiste em injectar ficções em lugares que os leitores conhecem bem ou conhecerão se os visitarem. No cinema, esta opção foi também a das primeiras longas-metragens da *nouvelle vague*: *Les 400 coups* de Truffaut ou *À bout de souffle* de Godard mostravam uma Paris

*Cenários
reais*

imediatamente reconhecível pelos espectadores. Nos *scandi noirs*, este princípio é extensivo a todos os espaços da acção, envolvendo *répérages* de itinerários ou de lugares de encontro necessários ao enredo. Já Eça o fizera, escrevendo sobre os hotéis e restaurantes de Lisboa e Sintra ou sobre o hipódromo de Belém em *Os Maias*, de 1888.

10. Estes autores não desdenham *flirtar* com a modernidade corrente ditada pela moda e pelas *facilities* do consumo: se uma personagem de Larsson muda de casa, vai à IKEA comprar uma dúzia de móveis, entre os quais “um polivalente de arrumos *Ivar*, um armário de três portas *Pax Nexus* e uma cama *Lillehammer*”, decerto constantes do catálogo da loja daquele ano. E moda e *Zeitgeist* invadem o perfil das personagens: a *cyberpunk* Lisbeth Salander, com as suas tatuagens e piercings, é uma *borderliner* bissexual, xadrezista e apaixonada por matemática, além de *hacker* – traços que detalham o retrato de uma jovem inteligente e autónoma, mas sempre à beira de perturbação psicológica forte. Em compensação, o seu aliado Mikael Blomkvist, mais estável e espécie de *alter ego* do autor, é um clássico jornalista de investigação vindo da velha galáxia Gutenberg.

11. Boa parte dos autores de *scandi noirs* são politicamente cépticos e não confiam no *establishment*: na trilogia *Millenium*, que mostra o *lado negro* da Suécia, as implicações políticas e profissionais das opções feitas pelas personagens têm um peso marcante; elas conhecem o poder e suas corrupções e observam-no criticamente; aceitam negociações e pressões que mudarão as suas vidas; conhecem a chantagem dos micro e biopoderes com que vivem paredes-meias. São, ou “idealistas” ou “realistas” que tentam manter-se à margem dos comportamentos que revelam os vícios da sociedade. Não são *indignados* no sentido político recente nem *resignados*: obedecem a uma ética pessoal que respeita metade das regras do jogo investigativo e desrespeita a outra metade.

12. Uma última nota: parte destes autores refere-se a acontecimentos reais que datam a acção – momentos políticos, conteúdos televisivos datados, provas desportivas que marcam um instante. Mas o risco desta prática é elevado: muitos leitores estrangeiros não reconhecem as referências e precisam de notas de rodapé do tradutor (frequentemente fornecidas).

Há uma tradição de crítica sociopolítica vinda dos anos 60 e 70 do século XX que marca parte da nova geração de autores destes *noirs*. Henning Mankell diz que a série de dez novelas com o protagonista *Martin Beck*, escritas por Maj Sjöwall e Per Wahlöö entre 1965 e 1975, “mudou a tendência da anterior ficção criminal”: são *thrillers* cépticos e críticos. Sjöwall e Wahlöö influenciaram neófitos nas décadas seguintes e criaram, em parte, o *mood* dos *scandi noirs*. Larsson, jornalista, especializara-se no estudo de organizações neonazis e de extrema-direita, do racismo e da violência contra mulheres. Mankell tanto se ocupa de adolescentes assassinos (*Firewall*) como da exploração de imigrantes (*The Dogs of Riga*), suspeitando, como o seu personagem Kurt Wallander, que a sociedade sueca não sobreviverá à desintegração dos seus valores. Os *noirs* escandinavos referem-se a crimes cometidos sobre um pano de fundo de hipocrisia social e de mentira política, de preconceitos enraizados e ódios inconfessados. São um confessionário onde o lado negro da Escandinávia se retrata. Jørn Lier Horst, ex-polícia norueguês, interrogava-se, no festival de literatura de Jaipur (Índia, 2014: *Crime e Castigo*), sobre o “segredo” dos *scandi noirs*, admitindo que atractivos internacionais do género são, além da *melancolia* escandinava (invernos escuros, sol da meia-noite, desolação das grandes paisagens), o retrato de sociais-democracias atacadas, por dentro, pelo crime e a corrupção. Dizia ele (em *The Hindu*, 5.4.2014) que muitos dos seus autores tomam o partido dos *perdedores* da sociedade e alimentam preocupações políticas nos seus leitores, “longe da literatura de entretenimento”: as *detective stories* contrabandeiam, como sucedeu nos EUA, o cepticismo político. Mas o caso Horst exemplifica uma tendência nova: há entre estes autores antigos polícias que trazem para os livros o que aprenderam nas investigações criminais. Serão os próximos autores polícias que viram costas às esquadras a favor da escrita de novelas? Beneficiarão de licenças sem vencimento para as escrever? Escrevê-las-ão directamente nas esquadras?

*Escritos nas
esquadras*

Os industriais maneirismos dos *scandi noirs* geraram um pomar de árvores de vida curta, onde poucas sobreviverão. É inevitável que produzam um desgastante efeito de saturação e que só uma escassa mão-cheia de autores lhe sobrevivam. Mas entretanto demonstraram que, mesmo se vetusta, a pirotecnia de um subgénero ainda gera públicos actuais e “oportunidades”, sobretudo se pagar religiosamente o seu tributo a grandes temas ficcionais que de mil modos a precedem: violência e morte, fome de poder e de sexo, de justiça ou de vingança, de sobrevivência a todo o custo – o velho empório de Eros e Thanatos.

Mal-estar e sintomas de mudança

DE QUE SÃO SINTOMA, em matéria de conteúdos, estes policiais escandinavos? Associadas às idiossincrasias climáticas, as altas percentagens de suicídios (sobretudo na Islândia e Gronelândia, mas também na Noruega, Finlândia, Suécia e Dinamarca), a pesada tendência para psicologias depressivas, as altas taxas de alcoolismo e a morosidade da investigação criminal, compõem o telão de fundo destas ficções. Há cicatrizes antigas que mostram o mal-estar escandinavo e lhes dão o seu tom perturbado: memórias recalçadas de colaboracionismos antes e durante a Segunda Guerra Mundial; relações neo-coloniais da Dinamarca com a Gronelândia e seus *inuits* e passado de eugenismo neonazi. E outras, mais recentes: assassínio do primeiro-ministro sueco Olof Palme (1986), ainda por esclarecer; sangrentas consequências da “crise dos *cartoons*” em Copenhaga, em 2005; colapso financeiro islandês de 2008; loucura assassina de um Anders Breivick na Noruega, em 2011; reforço de grupos neonazis e progressos eleitorais da extrema-direita (*Partido do Povo dinamarquês, Democratas Suecos, Movimento de Resistência Finlandesa e Verdadeiros Finlandeses, Aliança Nacional, Nacionais Democratas, Vigrid* e oito outras formações na Noruega), embora ainda não comparáveis, salvo no caso dos *Verdadeiros Finlandeses*, com a subida dos populismos de extrema-direita na Itália, Hungria, Áustria, França, Holanda, Grécia; crescente medo xenófobo da invasão de migrantes e refugiados. O *welfare* nórdico, que foi referência continental do que poderiam ser *affluent societies* equilibradas, parece em transição para algo bem menos tranquilizador – algo que se manifesta de modo subterrâneo e multifacetado, e para onde os *scandi noirs* não páram de apontar as suas lanternas: revelar as culpas e os podres passados e presentes destas sociedades tornou-se no programa desta literatura.

A montante e a jusante deste mal-estar, porém, não se menospreze o bem-estar nórdico: apesar das diferenças entre os seus países, a Escandinávia é habitada por pequenas populações (Dinamarca 5.4 milhões, Suécia 9.2, Finlândia 5.3, Noruega 4.7, Islândia 320 mil, Gronelândia 57 mil, Ilhas Faroe 49 mil), mas populações escolarizadas, laboralmente qualificadas e dotadas – até hoje – de democracias estáveis. Com as suas reservas de petróleo e de gás, a Noruega tornou-se, a partir de 1980, através da americana Philips Petroleum Company, na Arábia Saudita da Europa, mais rica que os outros (PIB *per capita* em 2016: mais de €80.000, 711% da média mundial). A Dinamarca é potência marítima desde há séculos e disputa mercados ao

Reino Unido e à Holanda (PIB *per capita*: quase €52.000). A Suécia beneficiou – como a Dinamarca – da sua neutralidade nas duas guerras mundiais do séc. XX; apesar de ocupadas pela Alemanha na segunda, mantiveram praticamente intactas as suas indústrias e forças produtivas (PIB *per capita* sueco: mais de €49.000). Com Olof Palme (primeiro-ministro de 1946 a 1969 e de 1982 até ao seu assassinio, em 1986), a Suécia tornou-se no paradigma da social-democracia nórdica, anti-imperialista e defensora do Estado-Providência. A Finlândia enriqueceu, desde os anos 80, com a electrónica e as indústrias pesadas (Nokia, Rovio Mobile e elevadores Kone tornaram-se nas suas marcas distintivas. PIB *per capita*: mais de €40.000). Por comparação: o PIB *per capita* em Portugal pouco ultrapassava, também em 2016, os €19.500, e o dos E.U.A. era, no mesmo ano, de €47.300).

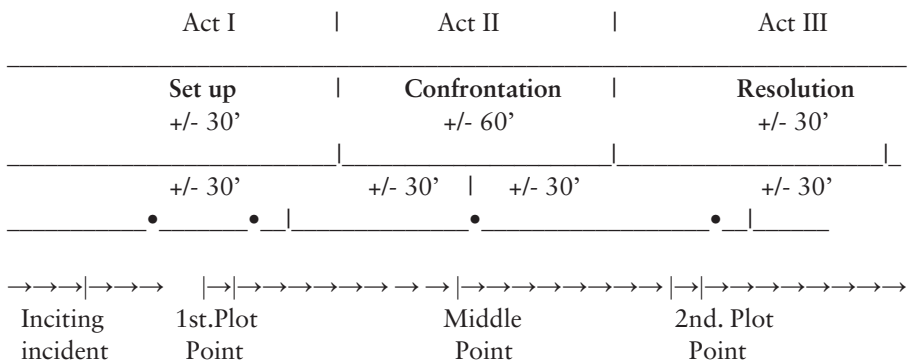
A propósito da estreia londrina de *The Girl with the Dragoon Tattoo*, escreveu um jornalista (Stephen Armstrong, *The Telegraph*, 13.3.2010) que a Suécia se tornou num bom espelho do lado negro dos países nórdicos: mais de 6.000 casos de abuso sexual de menores em 2007; forte subida de crimes homofóbicos no mesmo ano; dezenas de milhar de violações e de casos de violência doméstica (vítimas predominantes: mulheres); livre acesso a *sites* de pornografia infantil; falhanço no combate ao tráfico de crianças; antiga conviência com o eugenismo nazi por parte da população mais idosa; esterilização forçada de mulheres consideradas inaptas para a maternidade até 1975 (num total de 60.000); internamento compulsivo de perturbados mentais de baixa extracção social, como na Dinamarca. Ingvar Kamprad, o modesto comerciante que fundou a IKEA e se tornou no homem mais rico da Suécia, admitiu, em 1994, que em jovem foi simpatizante nacional-socialista e da Juventude Nórdica, equivalente sueca da Juventude Hitleriana. Mas, em 2007, *The Economist* considerava a Suécia o país das melhores práticas democráticas, a *Transparency International* considerava-a o país menos corrupto, o *World Economic Forum* como o país mais igualitário nas relações entre géneros, e a OCDE como o mais generoso mecenas dos países em desenvolvimento. Os *noirs* suecos, e os filmes e séries feitos a partir deles, chamaram a atenção para a profunda contradição que separa essas duas imagens do país, verso e reverso da mesma medalha.

Notas

1. Os textos de Benjamin aqui citados foram reunidos em *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, tr. port. da Relógio d'Água, 1992.

2. O “manual” de Castelvetro (1570) foi precedido por traduções e comentários latinos e italianos do texto de Aristóteles. No seu reencontro com a “doutrina clássica”, os italianos impõem à dramaturgia princípios rígidos, tidos por intemporais: o cânone aristotélico é por eles tornado numa máquina censória que inspira anátemas e estabelece um padrão que *tem de* ser respeitado. Robortello e Maggi são os arautos do ataque ao humanismo renascentista: o que para eles conta é que a *Poética* de Aristóteles se traduza em preceitos para o ensino autoritário da construção de enredos: as *letras* devem educar (*docere*), comover (*movere*), dar prazer e seduzir (*placere*). Longe dos hedonismos pagãos, esta conversão à rigidez agrada ao Vaticano do concílio de Trento, iniciado em 1545: Aristóteles já fora suficientemente “domesticado” por Tomás de Aquino e os escolásticos na Idade Média, não constituindo, para a Igreja, uma ameaça pagã. E a *Poética*, que consagrava a *purificação* do terror e da piedade, convinha às virtudes que o catolicismo exaltava.

3. Reproduzo a seguir o esquema gráfico do “paradigma de Syd Field”, modelo construtivista para a longa-metragem ficcional (primeira formulação em *Screenplay: The Foundations of Sreenwriting*, 1979; segunda formulação, incluindo o “MiddlePoint”, em *The Screenwriter’s Workbook*, 1984). A introdução do “Middle Point” alterou, mas apenas na terminologia, a estruturação anterior, segmentando a história em quatro actos ou partes de igual duração. Para outros autores, os “plot points” e o “middle point” de Field são outra designação para os mais antigos “turning points” que fazem avançar a intriga ou enredo. O “inciting incident”, abaixo representado, não é um conceito de Field, mas de McKee (em *Story...*). Nesta concepção, um filme de duas horas contém dezenas de “turning points”; mas Field seleccionou, com base na análise de filmes, os “turning points” que constituem os principais pilares da arquitectura narrativa, e que são supostos sustentar e provocar mudanças significativas de direcção na história que está a ser contada. Hitchcock, por exemplo, considerava que tinha de surpreender o espectador a cada cinco minutos de filme, sob pena de o desinteressar do que se passava no ecrã. (Sobre a permeabilidade entre os modelos construtivistas de três, quatro e cinco actos, cf. Mendes, 2009: 51-76, *Do Big Game Closed Plot*).



4. Trágicos completos, ediciones de referencia: todas las tragedias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides están traducidas en ediciones bilingües de Les Belles Lettres, París. Otras ediciones: *Tragiques grecs, Eschyle, Sophocles*, tr. do grego antigo por Jean Grosjean, ed. Raphaël Dreyfus, París, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, n.º 193, 1967. *Tragiques grecs, Euripide, Théâtre complet*, tr. do grego antigo e ed. Marie Delcourt-Curvers, París, Gallimard NRF, Bibliothèque de La Pléiade, n.º 160, 1962. Em formato de bolso: *Eschyle, Tragédies complètes*, París, Gallimard, Folio classique, 1982; *Sophocle, Théâtre complet*, París, GF Flammarion, 1993; *Euripide, Tragédies complètes I e II*, París, Gallimard, Folio classique, 1989 (Vol. I: *Le cyclope – Alceste – Médée – Hippolyte – Les Héraclides – Andromaque – Hécube – La Folie d’Héraclès – Les Suppliantes – Ion*. Vol. II: *Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Électre – Hélène – Les Phéniciennes – Oreste – Les Bacchantes – Iphigénie à Aulis – Rhésos*, mas, esta, apócrifa). *Les tragiques grecs: Eschyle, Sophocle, Euripide, Théâtre complet*, Le Livre de Poche, La Pochothèque. Em inglês: *The Complete Greek Tragedies*, ed. David Greene, Richmond Lattimore, Mark Griffith, Glenn W. Most: *Aeschylus I e II, Euripides I, II, III, IV e V, Sophocles I e II*, University of Chicago Press, 3.ª ed., 2013. Em espanhol: *Esquilo, Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos, 1993; *Sófocles, Tragedias*, Madrid, Editorial Gredos, 1998; *Eurípides, Tragedias*, 4 vol., Madrid, Gredos, 2000.

5. Eis o que Borges escreveu sobre *The Wild Palms* em *El Hogar*, onde era responsável pelas resenhas de obras e autores estrangeiros, em Maio de 1939:

“Que yo sepa, nadie ha ensayado todavía una historia de las formas de la novela, una morfología de la novela. Esa historia hipotética y justiciera destacaría el nombre de Wilkie Collins, que inauguró el curioso procedimiento de encomendar la narración de la obra a los personajes; de Robert Browning, cuyo vasto poema narrativo *La sortija y el libro* (1888) detalla el mismo crimen diez veces, a través de diez bocas y de diez almas; de Joseph Conrad, que alguna vez mostró dos interlocutores que iban adivinando y reconstruyendo la historia de un tercero. También –con evidente justicia– de William Faulkner. Éste, con Jules Romains, es de los pocos novelistas a quienes interesan por igual los procedimientos de la novela y el destino y carácter de las personas.

“En las obras capitales de Faulkner –en *Luz de agosto*, en *El sonido y la furia*, en *Santuario*– las novedades técnicas parecen necesarias, inevitables. En *The Wild Palms* son menos atractivas que incómodas, menos justificables que exasperantes. El libro consta de dos libros, de dos historias paralelas (y antagónicas) que se alternan. La primera –*Wild Palms*– es la de un hombre aniquilado por la carnalidad; la segunda –*Old Man*–, la de un muchacho de ojos descoloridos que trata de asaltar un tren, y a quien, después de muchos y borrosos años de cárcel, el Mississippi desbordado confiere una libertad inútil y atroz. Esta segunda historia, admirable a veces, corta y vuelve a cortar el penoso curso de la primera, en largas interpolaciones.

“Es verosímil la afirmación de que William Faulkner es el primer novelista de nuestro tiempo. Para trabar conocimiento con él, la menos apta de sus obras me parece *The Wild Palms*, pero incluye (como todos los libros de Faulkner) páginas de una intensidad que notoriamente excede las posibilidades de cualquier otro autor.”

6. Os anos 80 foram os da diluição das doutrinas e da experimentação individual fora das “grandes narrativas” de que Lyotard se despedira no final da década anterior. Foram também a década do regresso à pintura, muita dela figurativa e neo-figurativa, e do empório do mercado, resultado do liberalismo económico e das desregulações de Thatcher e Reagan. Muitos artistas passaram a vender caro os seus quadros, num ambiente galerístico resultante do *mini-boom*; parte dessa arte redescobria a sua vocação comercial e, feita em grandes dimensões, destinava-se a instituições e empresas. A cantora e *performer* Laurie Anderson viria a resumir os anos 80 nestes termos: “*Good for military spending / Bad for social activism / Good for very big paintings / Bad for my neighborhood*” (Bons para os gastos militares / Maus para o activismo social / Bons para as pinturas muito grandes / Maus para o meu bairro). No cinema, os anos 80 foram a década que apeou os “modernos” do lugar de referência que tinham ocupado nos vinte anos anteriores e muitos cineastas regressaram, a exemplo de pintores e arquitectos, a códigos conservadores e revivalistas, enquanto o discurso crítico legitimava esse regresso em nome de uma “política das mil flores”: foram os anos de *Indiana Jones* e de *Star Wars*, de *Raging Bull* e de *Blade Runner*, de *Back to the Future* e de *E.T.*, de *The Shinning* e de *Ran*, de *Blue Velvet* e *Amadeus*, de *Tootsie* e *Cinema Paradiso*: parecia haver lugar “para tudo”, dos *blockbusters* ao cinema independente.

7. Sobre a metodologia de trabalho de Antonioni, a natureza de “esboços” dos seus guiões e a margem que deixava às decisões já em pleno *plateau*, leia-se o que escreveu David Saul Rosenfeld (2007) na nota 4 do seu «Michelangelo Antonioni's *L'eclisse* – a broken piece of wood, a matchbook, a woman, a man»:

“Há três *scripts* publicados de *L'eclisse*, que tanto diferem entre si como do filme final (...). O original italiano foi editado por [John Francis] Lane em 1962 no seu livro *L'eclisse di Michelangelo Antonioni*. (...) Os dois outros são o publicado em 1963, em inglês, pela Orion Press e o de 1964 pela Einaudi, mais próximos um do outro do que da primeira versão. (...) A transcrição dos diálogos do filme foi depois editada pela *L'Avant-Scène Cinéma*, n.º 419, Fevereiro de 1993, em italiano e francês. (...) Sobre as rodagens do filme, escreveu Lane: Gianni di Venanzo, director de fotografia, nunca sabia que trabalho de câmara queria Antonioni até chegarem ao *décor*. Indovina, a *script-girl*, só depois de filmada uma cena sabia como ficaria o *shooting script*. (...) Quando um plano estava acabado toda a gente deixava Antonioni sozinho. Era tabu interrompê-lo enquanto ele pensava no plano seguinte. Quando estava pronto, chamava Di Venanzo e Indovina e explicava-lhes o que queria”.

No seu *Ingmar Bergman*, Robin Wood (2013: 10-11) propõe uma diferença genérica entre Antonioni e o realizador sueco: ela consistiria sobretudo na natureza das *jornadas* que ambos concebem: para Bergman, a jornada tem um propósito definido que é, salvo acidente, atingido: em *Uma lição de amor*, David vai a Copenhaga para recuperar a mulher dos braços do amante e restabelecer a ligação matrimonial perdida; em *Morangos Silvestres*, Isak Borg vai a Lund para receber um doutoramento

honoris causa; em *A fonte da virgem*, o pai dá-se como tarefa vingar a violação e morte da filha; em *Saraband*, Marianne vai visitar o ex-marido porque julgou sentir que este a chamava. Em Antonioni, as jornadas tendem a não ser motivadas por objectivos ou tornam-se derivas erráticas como as de Aldo em *Il Grido*, a de Lúcia em *La notte* ou a de Vittoria em *L'eclisse*, ou falham os seus propósitos, como a de Thomas em *Blow Up*. Bergman tende para a conclusividade e Antonioni para a inconclusão e o esvaziamento de sentido. Antonioni visou longamente a “desrealização” do real através de experiências deceptivas; Bergman tentou passar do real concreto ao onírico, em obediência à sua convicção de que um filme, “quando não é um documentário, é um sonho” (o que o levou a elogiar tão fortemente, em *A lanterna mágica*, o cinema de Tarkovski).

8. Eis o diálogo que precede imediatamente as palavras finais dos Harford em *Eyes Wide Shut*, muito próximo do que o *script* propunha, clarificando a permeabilidade entre sonho, *rêverie* e realidade de que a história viveu, e sublinhando o papel dominante de Alice no casal, numa dupla referência às *comedies of remarriage* estudadas por Cavel e às *screwball comedies* dos anos 30 e 40 do século XX, anos do código Hays:

“Bill: – Que achas que devemos fazer?”

Alice: – (...) Talvez ache que devamos estar gratos por termos conseguido sobreviver às nossas... aventuras, tenham elas sido reais ou apenas um sonho.

Bill: – Tens a certeza disso?

Alice: – (...) Só tenho a certeza de que a realidade de uma noite, como às vezes a de uma vida inteira, nunca é a verdade completa.

Bill: – Nem nenhum sonho é nunca só um sonho...

Alice: –...Pois.... Mas o importante é que agora estamos acordados... E que, com sorte, ficaremos acordados por muito tempo.

Bill: – Para sempre.

Alice: – Para sempre...? Não usemos essas palavras... elas assustam-me”.

9. É fraca, creio, a probabilidade de Kubrick ter lido o Michel Leiris de *L'âge d'homme*, originalmente de 1939 (ed. cit.: 1946), auto-retrato memorialista e ensaístico que dedicou a Georges Bataille; mas é forte a analogia conceptual entre uma passagem do seu livro, sobre “lupanares e museus”, e a cena da orgia em *Eyes Wide Shut*. Escreveu Leiris (*loc. cit.*: 65-67):

“Nada me parece assemelhar-se mais a um bordel do que um museu. Um e outro partilham o mesmo carácter equívoco e petrificado. Num, as Vénus, Judites, (...) Junos, Lucrécias, Salomé e outras heroínas em belas imagens imóveis; no outro, mulheres vivas nas suas roupagens características, com as suas poses, locuções e gestos estereotipados. Num caso como no outro estamos, de certo modo, sob o signo da arqueologia. Se longamente gostei de bordéis, foi porque também eles participam da antiguidade, devido ao seu lado mercado de escravos e à prostituição ritual. (...)”

O que me parecia mais incrível nesta instituição é que ela envolvesse *alugueres*: alugar-se uma mulher como se aluga um quarto de hotel. *Comprar* uma mulher em vez de *alugar* ter-me-ia parecido menos surpreendente. (...) Hoje, o que mais me toca na prostituição é o seu lado religioso, o seu ritual (...) tão consagrado (...) que parece vindo da eternidade. Comove-me como os ritos nupciais de certos folclores, pelo que têm de ancestral e primitivo”.

10. O apontamento sobre *No Home Movie* adapta e sintetiza o que sobre o filme escrevi em «Absurdo, como estás? Há quanto tempo... reencontro em ABR», coord. José Quaresma, 2015.

11. Escreveu Metz a propósito da indústria, do enchimento e do esvaziamento das salas: “A instituição cinematográfica (...) não é apenas a indústria do cinema (que existe para encher salas e não para as esvaziar), é também a maquinaria mental – outra indústria– que os espectadores ‘habitados ao cinema’ historicamente interiorizaram e que os torna aptos a consumir filmes.” ...Torna-os aptos a consumir filmes porque o espectador, antes e para além de se identificar com as personagens e situações da história, se identifica com o dispositivo cinematográfico propriamente dito, a começar pelo olhar da câmara. Se assim não fosse, escreve Metz, como perceberia o espectador que uma panorâmica de 360 graus lhe permite “deslocar-se” na observação de uma paisagem sem ter de mover a cabeça? Vale a pena recordar que Metz nunca entendeu o *estado do espelho* de Lacan como matriz das identificações-projecções do espectador de cinema: em vez dele propôs a ideia de que o cinema e o seu dispositivo criam um *estado filmico* próximo do *onírico*.

12. O apócrifo atribuído a “Judas” terá sido escrito por gnósticos *caínitas* na segunda metade do séc. II (ele aborda uma polémica da época em torno da constituição do aparelho eclesial); é referido desde o fim desse século por Ireneu, bispo de Lyon (*Contra as heresias*, livro 1, cap. 31, alínea 1). Foi descoberto em 1978 durante buscas numa gruta que serviu de sepulcro, no deserto egípcio (em Djébel Qarara). O apócrifo atribuído a “Maria” datará da mesma época, provém do mesmo grupo e também nos chegou em copta saídico do séc. V, embora se conheçam fragmentos seus em grego, decerto mais antigos.

13. «Continuidad de los Parques», Julio Cortázar (1956), conto de abertura de *Final del juego*, Buenos Aires, Editorial Sud Americana, 1964. As *Obras Completas* de Cortázar estão disponíveis em *Clases Particulares en Lima*, pdf, desde 13/01/2016: <<https://clasesparticularesenlima.wordpress.com/2015/06/05/obras-completas-de-julio-cortazar-en-pdf-descarga-gartuita/>>.

14. Dominique Vivant Denon (1747-1825), personagem eclético, grande viajante, desenhador e pintor, gravurista, arqueólogo, colecionador e antiquário, diplomata além de autor de teatro e escritor, director do Louvre sob Napoleão de 1805 a 1812. A primeira edição de *Sans Lendemain*, de 1777, era assinada pelas iniciais M.D.G.O.D.R., que segundo um seu prefaciador de 1847 significaria “Monsieur Denon, Gentilhomme Ordinaire du Roi”. Um monograma, V. D., aparece junto à epígrafe escolhida para depósito da edição de 1812 na Biblioteca Imperial.

15. A reedição de 1992 do *The Linguistic Turn* de Richard Rorty inclui dois ensaios finais posteriores, «Ten Years Later» e «Twenty Five Years Later», que dão conta do distanciamento do autor em relação à problemática que abordara em 1965. Do segundo destes textos respigo as seguintes passagens: “O que mais me espanta no meu ensaio de 1965 é o quão a sério levei então o fenómeno do *linguistic turn*, quão portentoso ele me parecia (...). As controvérsias em que participei tão a peito em 1965 já me pareciam vazias em 1975. Mas agora parecem-me antiguidades” (p. 371). Depois, reflectindo sobre o futuro da filosofia, conclui Rorty (p. 374): “Embora não creia que a filosofia possa acabar, programas de investigação filosófica com séculos de história podem acabar e alguns acabaram (pense-se no tomismo). Talvez a ideia de que a filosofia é um campo especial de investigação, dotado de um método especial, também possa acabar. O fim desta ideia não provocaria, creio, danos à cultura. Se a ‘filosofia’ passar a ser vista em continuidade com a ciência (como deseja Quine), ou em continuidade com a poética (como amiúde sugerem Heidegger e Derrida), os nossos descendentes ficarão menos preocupados com questões sobre o ‘método filosófico’ ou sobre a ‘natureza dos problemas filosóficos’ (...)”

16. Textos e autores citados no anexo sobre os *Scandi noirs* não remetem para a bibliografia final: trata-se, ora das ficções, fáceis de localizar por pesquisa electrónica, ora de artigos e apontamentos de imprensa cuja autoria e publicação são referenciados no texto.

17. A viragem para os policiais foi, para muitos autores, uma guinada de recurso: Sjöwall foi jornalista e tradutora antes de se dedicar à literatura de crime; Fossum era uma poetisa premiada; Mankell tinha escrito sete romances e uma dúzia de peças de teatro sem grande êxito; Larsson começou por trabalhar numa revista anti-racista, depois noutras de ficção científica, e escreveu artigos políticos. Høeg foi marinheiro, professor de educação física e dançarino, apesar de ter um mestrado em Letras. Nesser foi professor até se tornar escritor de *whodunits* a tempo inteiro. Sara Blædel começou por ser editora e jornalista.

