UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEAS

ROBERTO LYRIO DUARTE GUIMARÃES

A DRAMATURGIA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE FILMICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Salvador
2010

ROBERTO LYRIO DUARTE GUIMARÃES

A DRAMATURGIA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE FILMICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

ORIENTADOR: PROF. DR. JOSÉ FRANCISCO SERAFIM

Salvador
2010

G963 Guimarães, Roberto Lyrio Duarte.
A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica / Roberto Lyrio Duarte Guimarães. – 2010.
232 f.

Orientador: Prof. Dr. José Francisco Serafim.
Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011.

1. Cinema. 2. Roteiros cinematográficos. 3. Charlie Kaufman – Roteiros cinematográficos. 4. Dramaturgia. 5. Filmes – Análise. I. Serafim, José Francisco. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

CDD 791.437

ROBERTO LYRIO DUARTE GUIMARÃES

A DRAMATURGIA COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE FILMICA

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação, no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

Salvador, 31 de março de 2011.

Antonio Carlos Amâncio da Silva
Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, Brasil
Professor da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

Cleise Furtado Mendes
Doutorado em Letras e Lingüística pela Universidade Federal da Bahia, Brasil
Professora da Universidade Federal da Bahia

José Francisco Serafim – Orientador
Doutorado em Cinema Documentário (antropológico) pela Universidade Paris X - Nanterre, França
Professor da Universidade Federal da Bahia

Mahomed Bamba
Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, USP, Brasil
Professor da Universidade Federal da Bahia

Wilson da Silva Gomes
Doutorado em Filosofia pela Pontificia Università San Tommaso D'aquino, Itália
Professor da Universidade Federal da Bahia

Esta tese é dedicada a minha querida mãe, Lourdes.

AGRADECIMENTOS

Esta lista de agradecimentos seria imensa, se fosse citar individualmente todos aqueles a quem devo ter conseguido chegar à conclusão deste trabalho.

Aos Professores, aos Colegas de graduação, mestrado e de doutorado.

Aos profissionais com quem trabalhei e de quem adquiri conhecimentos de teatro, de cinema e de vida.

Aos meus familiares e às pessoas que conviveram comigo durante todo esse período sobretudo durantes estes últimos meses dedicados à redação final da tese, quando deve ter sido meio difícil me suportar.

A Álvaro Almeida, pelos textos da Biblioteca do Instituto Goethe de Salvador, Bahia.

A Sônia Vieira, pela condução nas selvas da ABNT.

À Profa. Juliana Duarte Marques, pelo apoio nas traduções.

À minha irmã, Profa. Maria Helena Duarte Marques, pelo juízo.

À Profa. Maria Carmen Jacob de Souza, pela parte inicial da orientação.

Ao Prof. José Francisco Serafim, pela orientação final.

À UFRB, onde ensino, pelo apoio, e aos colegas professores do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, pela solidariedade.

E a Marusia, pelo imponderável.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. **A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica**. 2010. 232 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

RESUMO

Esta pesquisa pretende demonstrar como instrumentos da dramaturgia do cinema e alguns instrumentos da narratologia podem contribuir com a análise fílmica. Será feita uma revisão da evolução histórica e serão definidos os principais conceitos da dramaturgia, desde Platão e Aristóteles até as formulações mais recentes da narratologia. Desta revisão resultará um conjunto de princípios e conceitos da dramaturgia e da narratologia validados pelo uso corrente por parte dos autores de narrativas como ferramentas para sua composição. Também será feita uma síntese histórica e conceitual da análise fílmica, desde a sua constituição como atividade acadêmica, na França dos anos sessenta, até os dias de hoje. Serão analisadas duas de suas principais vertentes, uma francófona, cujas principais referências serão as obras de Raymond Bellour e Jacques Aumont em parceria com Michel Marie, e a outra, anglófona, estruturada a partir dos estudos recentes de David Bordwell. Os resultados desta análise serão depois confrontados com as propostas metodológicas desenvolvidas no Laboratório de Análise fílmica da FACOM/UFBA, onde este trabalho tem origem. De posse dos princípios da dramaturgia e das formulações da análise fílmica, a tese será concluída com a demonstração prática da funcionalidade da dramaturgia como ferramenta de análise das narrativas audiovisuais de ficção, com sua aplicação em três filmes escritos pelo roteirista Charlie Kaufman: *Adaptação* (Adaptation, EUA, 2002), *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, EUA, 1999) e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, EUA, 2004).

Palavras-chave: Cinema. Roteiro. Dramaturgia. Análise fílmica.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. **How the tools of dramaturgy may contribute to film analysis.** 2010. 232 p. Doctoral thesis – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ABSTRACT

This research study intends to demonstrate how tools of dramaturgy and some tools of narratology may contribute to film analysis. According to this purpose, this work will present a review of the historical evolution and a definition of the key drama concepts, from Plato and Aristotle to the most recent narratology formulations. This review will result in a set of principles and concepts of drama and narratology validated by the ways in which narrative authors have used them as tools for their compositions. In addition, there will be a historical and conceptual synthesis of the film analysis, since its establishment as a scholarly activity, during the sixties in France, until the present day. Two of its main developments will be reviewed, one based on the Francophone tradition, whose main references are the works of Raymond Bellour and Jacques Aumont in partnership with Michel Marie, and the other based on the Anglophone tradition, structured from recent studies by David Bordwell. The results of this analysis will be subsequently confronted with the methodological approaches developed in the laboratory of filmic analysis at FACOM / UFBA, where this work has its origins. In possession of the principles of dramaturgy and the formulations of film analysis, this thesis will conclude with a practical demonstration of the functionality of dramaturgy as a tool of analysis of audiovisual narrative fiction as a tool for the analysis of audiovisual fictional narratives, as applied to three films written by screenwriter Charlie Kaufman, namely: Adaptation (USA, 2002), Being John Malkovich (USA, 1999) and Eternal Sunshine of the Spotless Mind (USA, 2004).

Keywords: Cinema. Screenwriting. Dramaturgy. Film analysis.

SUMÁRIO

1 **INTRODUÇÃO**..... 10

2 **DRAMATURGIA**..... 17
2.1 DRAMATURGIA E CRIAÇÃO DE ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO.. 17
2.2 PLATÃO E ARISTÓTELES..... 20
2.3 A POÉTICA, O MÉTODO, OS GÊNEROS DA POESIA..... 22
2.4 O MITO E SUAS PARTES..... 25
2.5 HERÓI E CARÁTER..... 29
2.6 PÃO E CIRCO..... 34
2.7 A IDADE MÉDIA (MISTÉRIOS E MORALIDADES)..... 36
2.8 RENASCIMENTO – SITUAÇÃO HISTÓRICA..... 40
2.8.1 O drama na Itália renascentista..... 42
2.8.2 O drama na França renascentista..... 45
2.8.3 O drama na Espanha e na Inglaterra renascentistas..... 47
2.9 SÉCULO XVII..... 54
2.10 SÉCULOS XVIII E XIX..... 58
2.11 SÉCULO XX – *PLAYWRITING*, *SCREENWRITING*, NARRATOLOGIA E ESTRUTURAS..... 74
2.12 A DRAMATURGIA DO CINEMA..... 86

3 **ANÁLISE FÍLMICA**..... 95
3.1 AMBIENTE FRANCOFÔNICO..... 98
3.1.1 De Raymond Bellour a Jacques Aumont..... 99
3.1.2 Definições da análise segundo Aumont/Marie..... 106
3.1.3 Os instrumentos..... 107
3.1.3.1 *Instrumentos citacionais*..... 110
3.1.3.2 *Instrumentos documentais*..... 111
3.1.4 Texto, código e estrutura..... 111
3.1.5 Análise da narrativa..... 113
3.1.6 A imagem e o som..... 116
3.1.7 O corpus expandido..... 119
3.1.8 Verificação da validade da análise..... 119
3.1.9 Conclusões provisórias..... 120
3.2 AMBIENTE ANGLÓFONO..... 126
3.2.1 Bordwell e a atividade do espectador..... 126
3.2.1.1 *As teorias anglófonas*..... 126
3.2.1.2 *Os modos de representar*..... 128
3.2.1.3 *A ação do espectador*..... 131
3.2.1.4 *Os tipos de narrativas*..... 133
3.2.1.5 *Estilo*..... 136
3.3 LAF – EM BUSCA DO MÉTODO..... 139

4 A APLICAÇÃO PRÁTICA – AS ANÁLISES..... 143
4.1 A DESMONTAGEM..... 143
4.2 ESTRUTURAS DRAMÁTICAS..... 147
4.3 O ESTILO..... 148
4.4 AUTORIA E CONTEXTO..... 150
4.5 CHARLIE KAUFMAN – AUTOR..... 151
4.6 ANÁLISE DE *ADAPTAÇÃO*..... 154
4.6.1 *Adaptação* – A fábula..... 155
4.6.2 *Adaptação* – Estruturas dramáticas..... 159
4.6.3 Como contar a história..... 162
4.6.4 *Adaptação* – Narrativa e estilo..... 164
4.7 ANÁLISE DE *QUERO SER JOHN MALKOVICH*..... 171
4.7.1 *John Malkovich* – A fábula..... 172
4.7.2 *John Malkovich* – Estrutura dramática..... 173
4.7.3 *John Malkovich* – Narrativa e estilo..... 174
4.8 ANÁLISE DE *BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS*..... 178
4.8.1 *Brilho eterno...* – A fábula..... 178
4.8.2 *Brilho eterno...* – As estruturas dramáticas..... 179
4.8.3 *Brilho eterno...* – Narrativa e estilo..... 180

5 **CONCLUSÕES**..... 183

REFERÊNCIAS..... 187

APÊNDICES..... 196
APÊNDICE A – Desmontagem de *Adaptação*..... 197
APÊNDICE B – Desmontagem de *Quero ser John Malkovich*..... 204
APÊNDICE C – Desmontagem de *Brilho eterno*..... 215

1 INTRODUÇÃO

O problema central desta pesquisa é demonstrar como os instrumentos da dramaturgia do cinema e alguns instrumentos da narratologia incorporados à dramaturgia podem servir e contribuir com a análise fílmica.

Para enfrentar esta questão será necessário desdobrá-la em três partes componentes: primeiro, descrever e definir o que sejam os instrumentos da dramaturgia e da narratologia aplicáveis ao cinema; segundo, delimitar o conceito daquilo que venha a ser análise fílmica; e, por último, realizar ensaios de análises de três obras audiovisuais narrativas de ficção, para descrever os modos como funcionam e produzem efeitos nos seus espectadores.

A hipótese central é a de que na análise de filmes narrativos, quando a finalidade é verificar a forma de composição das estratégias de produção de efeitos sobre os espectadores, mesmo quando se parta dos efeitos para as causas, será necessário identificar os elementos de composição do filme em duas dimensões. Uma delas é aquilo que o filme a ser analisado tem de singular, de particular, de seu, próprio, característico e irrepetível. O que David Bordwell (2008) definirá, veremos adiante, como estilo. A outra, é aquilo que o filme a ser analisado tem em comum com todos os outros ou com grupos de outros que possam ser agrupados em classes, gêneros, movimentos etc. Nesse caso, falamos das estruturas profundas de articulação das narrativas, em que elementos e funções são organizados, segundo certos princípios, lógicas e finalidades que vão revelar outras instâncias das articulações de seus programas de efeitos. Os conhecimentos necessários a este nível de análise vêm de muito longe, reunidos numa área de conhecimento chamada dramaturgia e se prolonga contemporaneamente em algumas áreas da narratologia. Da arte de compor dramas à arte de compor histórias. Nossa tese é que, revelando através da análise essas estruturas profundas e detectando como elas se manifestam na superfície, na face da obra com a qual o espectador entra em contato, se esclarecerá melhor e mais seguramente o modo de operar da obra, o modo como convoca o espectador a executar seu programa de efeitos.

Do campo da dramaturgia, serão trazidos os conceitos básicos que se referem às partes das obras dramáticas. Esses conceitos são herdados do trabalho inicial de Aristóteles na *Poética* e se referem às noções de causalidade, de princípio, meio e fim, peripécia, nó e desenlace, personagem e aos gêneros poéticos, que ele estabeleceu ao definir o método de classificação dos mesmos, a partir dos meios, modos e objetos da representação. Esta "arquitetura" conceitual está coberta pelos conceitos mais gerais de *poiesis*, como criação, e

de *mimesis*, não como espécie de discurso, mas como gênero, imitação ou representação, ao denotar a finalidade da expressão poética.

De outras fontes mais tardias, serão recuperados outros conceitos, como os de situação dramática e de funções dramáticas, chegando ao modelo actancial como forma de representar a estruturação do conflito dramático subjacente às composições narrativas de modo geral. Da narratologia, serão importados os conceitos de narrador, de foco narrativo, de estrutura narrativa e o de modelo actancial.

Na questão da análise fílmica, será feita uma revisão da finalidade em si do processo de análise, já que muitos serão os modelos e as finalidades dos discursos analíticos sobre o cinema. Praticamente, tudo que se escreve sobre filmes, em qualquer contexto, a princípio, poderá ser classificado como análise fílmica. O problema então será delimitar um certo tipo de discurso sobre o cinema que, neste contexto, se destinará a cumprir as finalidades que se procurará definir como aquelas da análise fílmica num contexto acadêmico e na direção de uma, conforme Wilson Gomes (2004a), "disciplina metódica".

O analista teórico, dando conta de obras já realizadas, tenta entender o filme como um conjunto de "dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre seu apreciador". Gomes (2004a), no artigo citado acima, com o objetivo de investigar as condições de desenvolvimento de uma "disciplina metódica" de análise, chama atenção para os três tipos de ambientes associados ao campo do cinema: o ambiente da realização, composto por artistas e técnicos, o da apreciação, por aficionados e cinéfilos e o ambiente teórico.

Quando, nesta pesquisa, se examina o potencial das ferramentas da dramaturgia contribuírem com o processo de análise, o que está proposto é a formulação de um diálogo entre o ambiente teórico e o da produção, em outras palavras, utilizar ferramentas conceituais de criação em auxílio da análise crítica.

Como ponto de partida, neste trabalho, são adotados os princípios de análise praticados no laboratório de Análise Fílmica da FACOM/UFBA, que propõem a obra como um sistema de recursos expressivos articulados como programas para a produção de efeitos sobre seus apreciadores. Analisar então virá a ser a desmontagem destes programas através da identificação e distinção dos seus elementos, ditos *recursos*, seguida de sua remontagem, de forma a tornar possível a observação de quais *estratégias* utilizam para articular *programas,* para produzir os efeitos sobre o público espectador.

A finalidade desta pesquisa será acrescentar a essa metodologia de análise um conjunto de ferramentas específicas para a apreciação analítica dos recursos expressivos componentes dos programas das obras.

No presente caso, estes recursos são, de um lado, a organização das forças dramáticas internas dos mitos contados ou mostrados pelas obras e a estruturação do seu discurso narrador e, de outro, a sua forma particular de arranjo enquanto discurso, ou seu estilo. O aspecto essencial do presente trabalho é a proposta de que nem a análise exclusiva da dramaturgia inscrita nas obras nem a sua descrição enquanto estilo serão suficientes para chegar às particularidades dos programas de cada obra. Mas da análise desses dois aspectos em conjunto e em confronto, dramaturgia e estilo, estabelecendo suas mútuas relações, será revelado o seu modo de funcionar sobre a sensibilidade do apreciador.

A tese está dividida em cinco capítulos, iniciando por esta Introdução. O segundo e mais longo deles é inteiramente dedicado à dramaturgia e à estruturação narrativa. Nele buscamos reconstituir a evolução da cultura teórica sobre o drama: como, de cada momento da história, foi registrada a existência de práticas teatrais e quais reflexões se fizeram sobre estas práticas. Mas, como veremos adiante, nem sempre as reflexões acompanharam sincronicamente as práticas.

Com a vastidão do assunto, foi necessário recorrer a trabalhos de revisão histórica já realizados por outros autores, para que o projeto de pesquisa pudesse caber dentro de dimensões de volume e tempo compatíveis com uma tese de doutorado. Para isso fomos a diferentes fontes, de forma que o cruzamento de suas informações pudesse garantir a segurança de que nada de muito importante e que tenha influído nos rumos históricos das teorias dramatúrgicas tenha ficado de fora.

O texto mais consultado, provavelmente, foi *Teorias do teatro*, de Marvin Carlson (1997), um amplo estudo histórico crítico, realizado no contexto acadêmico norte americano, na universidade de Cornell, abrangendo desde Aristóteles até o final do século XX. Outro autor guia foi Jean-Jacques Roubine (2003), *Introdução às grandes teorias do teatro*. Roubine é doutor em Letras, lecionou na Universidade de Paris VII e tem outros escritos sobre a arte do ator e sobre a encenação teatral. Enquanto Carlson escreve uma revisão histórica organizada cronologicamente, Roubine faz uma abordagem a partir dos grandes temas teóricos, resultando num livro de organização diferente. Outras duas fontes importantes para este trabalho foram o *European theories of the drama,* de Barret H. Clark (1918), e *Theory and technique of playwriting and screenwriting*, de John Howard Lawson (1949). O livro de Clark, publicado em 1918, é uma grande antologia. Um trabalho monumental de leitura, comentário e citação de uma imensa quantidade de autores que escreveram sobre o drama, incluindo trechos dos seus principais textos. O subtítulo é *An anthology of dramatic theory and criticism from Aristotle to the present day.* A extensão e abrangência deste trabalho fez

com que viesse a ser citado por quase todos os estudiosos que se debruçaram sobre a história das teorias teatrais e da dramaturgia. Quanto às teorias e técnicas de John Howard Lawson, com o qual temos trabalhado desde os primeiros estudos de roteiro de cinema, talvez tenha sido o primeiro manual de roteiro a estabelecer relações entre as raízes da narrativa de cinema e a tradição dramatúrgica. Lawson foi um intelectual de esquerda e sofreu perseguições políticas nos Estados Unidos na era McCarthy. Embora sua revisão não seja tão extensa e detalhada como as dos outros autores aqui citados, sua reflexão capta com precisão os conceitos de dramaturgia teatral aplicáveis ao roteiro de cinema. Riquíssima fonte de pesquisa para análises comparativas entre as duas linguagens. Lawson foi o teórico que percebeu a função do clímax como elemento de referência para a unidade das obras dramáticas, tanto teatrais como cinematográficas. Também em seu livro encontram-se diversas citações de Barret H. Clark. Por fim, entre os autores básicos, é necessário incluir Renata Pallottini (1983, 1989). Pallottini é dramaturga, doutora e professora de dramaturgia, entrando pela área de dramaturgia televisiva. A sua *Introdução à dramaturgia* é uma rica fonte de informação sobre a evolução do conceito de conflito dramático. O *Dicionário de teatro,* de Patrice Pavis (1999), foi fonte constante de esclarecimentos sobre conceitos e noções próprias da cultura teatral.

Diversos outros autores foram consultados, mas, de maneira mais pontual e estão todos citados ao longo do capítulo. Obviamente, há os textos obrigatórios, como a *Poética*, de Aristóteles, a *Estética,* de Hegel e os *Estudos sobre o teatro,* de Brecht, entre outros. As obras de Augusto Boal (1980), Luiz Carlos Maciel (2003) e Doc Comparato (1983; 1993) foram consultadas em diferentes etapas da elaboração desta parte da pesquisa.

Por fim, quando foi necessário estabelecer relações com outros aspectos da vida econômica e social dos períodos tratados, foram consultadas as obras de Burns (1981), *História da civilização ocidental,* e de Arnold Hauser (1995), *História social da arte e da literatura*.

O objetivo desta revisão não será reescrever a história da dramaturgia e muito menos da narratologia, mas fazer recuperar e situar cronologicamente os conceitos e noções básicos com os quais são compostos os modelos que os criadores de histórias usam na composição dramática e na prática da criação de roteiros de filmes de ficção. Aplicados à análise fílmica, esses mesmos modelos poderão nos ensinar melhor quais estratégias de composição foram empregadas pelos autores nas suas obras.

O terceiro capítulo é dedicado à análise fílmica. Como o segundo, ele foi baseado em revisões históricas feitas por pesquisadores já estabelecidos nas tradições acadêmicas. Historicamente muito mais recente que a dramaturgia, a análise fílmica teve que se distinguir

e definir limites entre ela e outras atividades correlatas, como a teoria e a crítica cinematográficas. Nesta revisão foi aberto espaço para duas grandes correntes contemporâneas. Uma francofônica e outra anglofônica, para usar designações neutras.

O capítulo, que também foi dividido em subseções, começa com considerações gerais sobre as questões teóricas da análise. Neste capítulo, como no segundo, nos deixaremos guiar por alguns autores que realizaram a parte mais pesada do trabalho, de registrar e resenhar o que foi feito antes. A evolução da análise fílmica desde seus primórdios aos dias atuais. Raymond Bellour (2000) e Jacques Aumont e Michel Marie (2009) serão os guias da parte francófona e David Bordwell (1985, 1991, 2008) será a referência da parte anglófona da cultura da análise fílmica.

Este trabalho não teria sido feito sem a leitura prévia de muitos outros teóricos, dentre os quais é importante registrar os brasileiros Ismail Xavier, Fernão Pessoa Ramos e Fernando Mascarello, cujos trabalhos sobre a teoria e história do cinema, ao lado de diversos outros, claro, serviram de orientação indispensável nas fases preliminares desta pesquisa.

O terceiro capítulo é concluído com a seção dedicada ao Laboratório de Análise Fílmica da FACOM / UFBA, que estabelece as bases para a construção de uma metodologia própria de análise. Grande parte do que é desenvolvido neste Laboratório teve início com a atividade do Prof. Wilson Gomes, com a publicação de seus artigos e com a sua atividade em sala de aula, oferecendo a disciplina Análise Fílmica. Entendemos que é um método em desenvolvimento. Recentemente, o Prof. Guilherme Maia (2007) defendeu uma tese sobre música no cinema: *Elementos para uma poética da música no cinema*. Ele desenvolveu ferramentas conceituais e metodológicas de análise da música para funcionarem dentro da metodologia do Laboratório. Uma coisa análoga é o que está sendo feito com esta pesquisa, trazendo ferramentas da dramaturgia a serem aplicadas nos processos de análise fílmica.

Por fim, no quarto capítulo, se fará uma tentativa de demonstração da funcionalidade deste projeto como um todo. Aplicar às obras escolhidas para análise, três filmes escritos por Charlie Kaufman, a parte da metodologia de análise aqui contemplada, colhendo seus resultados na forma de: conhecimento sobre o modo de operar destas obras, do alcance do método, suas limitações e estabelecimento de uma possível sequência de operações para sua aplicação.

A escolha de três filmes de Charlie Kaufman se justifica por duas ordens de razões. Internas e externas aos filmes, pelas características da obra e do autor dentro do campo do cinema. Kaufman é um dos pouquíssimos, senão único, dentre os roteiristas vistos como autores dos filmes que escrevem. No começo do quarto capítulo é feita uma descrição de sua

trajetória e de sua posição dentro do campo do cinema. Sua posição é construída a partir do capital simbólico adquirido através da repercussão de suas obras, de seus roteiros, enfim. Esses roteiros não serão necessariamente geniais ou trarão qualquer revolução ao campo do cinema. Mas são inovadores e imaginativos. Eles contêm articulações dramáticas e formulações expressivas que não são inéditas enquanto tais, mas são pouco usadas. Em termos simples, Kaufman cria histórias diferentes e as conta de modos originais.

Os três filmes escritos por Kaufman a serem analisados se estruturam como narrativas que poderiam ser classificadas como comédias dramáticas, carregadas de referências irônicas sobre a contemporaneidade. Os filmes são estruturados sobre paradoxos cognitivos, cada um na sua dimensão. A análise maior e um pouco mais profunda será a do filme *Adaptação* (Adaptation, EUA, 2002), dirigido por Spike Jonze. Por ser um filme sobre dilemas do cinema e conter em seu corpo os próprios dilemas de que fala, foi escolhido. Outras duas análises serão encaminhadas com o objetivo de apontar e destacar dentro do material fílmico os elementos dramatúrgicos escondidos sob suas superfícies, dos filmes *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, EUA, 2004), dirigido por Michel Gondry, e *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, EUA, 1991), também dirigido por Spike Jonze. Haverá muitos aspectos deixados de fora, sobretudo nos dois últimos filmes. Poderíamos apontar, por exemplo, a localização, nas obras, das contribuições aportadas pelo roteirista e pelo diretor durante a realização do filme, entre outras, mas sairíamos do foco principal de nossa questão.

No início do quarto capítulo serão propostos os procedimentos a seguir na análise dos filmes. A mais extensa será a de *Adaptação*, filme que fará diversas sínteses de questões do cinema e da cultura contemporânea. Os procedimentos usados visarão recuperar a fábula, descrever as estruturas dramáticas e a construção da narrativa, fazer uma descrição estilística e descobrir como esses elementos interagem para constituir os programas de efeitos do filme.

Em acordo com os outros analistas estudados neste trabalho, será adotada a prática de analisar em termos estilísticos apenas algumas sequências de cada filme. Estas sequências devem ser escolhidas como fragmentos que contêm a estrutura do todo e o representam. Dos dois outros filmes, *Quero ser John Malkovich* (EUA, 1999) e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, (EUA, 2004), as análises serão mais dedicadas às estruturas narrativas e aos sistemas de forças organizadores das tensões dramáticas. Para amostragem do estilo serão analisadas apenas uma sequência de cada filme. Para concluir, sobre o quarto capítulo, devemos chamar atenção para o fato de que o objeto em questão nesta pesquisa é a aplicação dos conhecimentos de dramaturgia como ferramentas de análise fílmica. Charlie Kaufman e

seus admiráveis filmes entram aqui como pretextos para aplicação das ferramentas.

Por fim, serão apresentadas as conclusões a que o processo nos permitiu chegar: da funcionalidade e da aplicabilidade destas ferramentas.

2 **DRAMATURGIA**

O objetivo geral deste trabalho é investigar e testar a possibilidade de aplicação dos conhecimentos de dramaturgia do cinema às práticas de análise fílmica. Este capítulo será inteiramente dedicado à dramaturgia, desde as origens, em seu primeiro momento, na Grécia antiga – tentando chegar à sua definição, à descrição de seus métodos e pontuação de seu desenvolvimento através dos tempos – até chegar ao roteiro de cinema, às formulações das poéticas cinematográficas contemporâneas, passando por contribuições recentes originadas nos estudos literários, no estruturalismo e na narratologia e em áreas de conhecimento afins. Ao final do capítulo, deveremos ter percorrido os principais conceitos e métodos da dramaturgia do cinema, nos capacitando a nos capítulos seguintes propor e experimentar uma forma de aplicar estes conceitos à análise de obras cinematográficas narrativas de ficção. Mas, como recomendava Aristóteles, é bom começar pelas coisas primeiras.

2.1 DRAMATURGIA E CRIAÇÃO DE ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO

Dramaturgia é um saber prático. Em termos bem simples, é a arte de escrever peças teatrais. Alguns autores definem como a arte do drama ou, ainda, "[...] arte da composição de peças de teatro." (PAVIS, 1999, p. 113) Em outras definições, além da parte literária e textual do teatro, se incorporaram os saberes, fazeres e práticas relativas à encenação dos espetáculos. A palavra vem do grego: *dramãtourgía*, composição dramática. Dramas, neste contexto, são peças de teatro. Aqui, cada termo recupera o seu significado original. *Arte* é habilidade para um ofício, um saber produzir sem a dimensão aurática adquirida pela palavra arte do Romantismo em diante. E *drama* vem a ser um dos gêneros da poesia descritos inicialmente na *República*, por Platão (2006), e classificados categoricamente na *Poética,* por Aristóteles (1994). *Compor* é um verbo da família de produzir, da criação de objetos (obras) novos, inexistentes anteriormente, que pelo ato de criação passam do não ser a ser. Tem ligação semântica com a *poiesis* grega. *Encenar* é por em cena, compor o espetáculo cênico.

Pela densidade e plasticidade dos conceitos embutidos na expressão *arte de compor e*

encenar dramas, veremos que houve uma enorme expansão dos sentidos e implicações aí contidos. Há uma segunda acepção de dramaturgia, que é a interpretação dos problemas ideológicos e estéticos ligados a uma determinada produção teatral. Neste sentido, sobretudo na Alemanha, é costume haver sempre um *dramaturgo* ligado às montagens teatrais. Este não é o autor da peça, mas alguém que faz a interpretação dos sentidos culturais, ideológicos e estéticos da obra em processo, tanto em seu aspecto textual como do estilo da encenação. (PAVIS, 1999). Veremos, no fim do capítulo, novos sentidos a serem adquiridos pela palavra drama, do Romantismo em diante.

Drama, designando uma das espécies da poesia, é um substantivo que denota o que acontece no teatro, a atividade teatro – a encenação –, não o lugar teatro – casa de espetáculos. A primeira definição vem da *Poética*, de Aristóteles: imitação que é feita diretamente pelos atores, "[...] todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas [...]", e não mediante narrativa. (ARISTÓTELES, 1994, 1448 *b*) Nesse caminho, até chegar à arte contemporânea de compor roteiros de filmes teremos um razoavelmente longo caminho a percorrer, até poder, talvez com excessiva liberdade, usar a expressão *dramaturgia do cinema*, a habilidade ou arte de compor roteiros de filmes. Luiz Carlos Maciel (2003), que é dramaturgo, filósofo e crítico da cultura antes de ser roteirista e professor de roteiro, usa esta expressão, literalmente, em seu *O poder do clímax,* livro dedicado à arte de escrever roteiros cinematográficos. Na televisão o termo teledramaturgia aparece significando dramaturgia televisiva. Grosso modo, significa a arte de escrever telenovelas ou programas de televisão ficcionais, de menor duração, seriados ou não.

A arte de escrever roteiros de filmes de ficção se aproxima da arte de escrever peças de teatro, basicamente, por causa do conteúdo *representado* (dramático) que ambas as linguagens usam, predominantemente: atores agindo como os personagens das histórias que contam, falando e agindo por si mesmos, independentemente da intervenção de um narrador. Essa semelhança determina outra, a do formato gráfico do texto lançado no papel, dividido em rubricas e diálogos. Embora o filme de ficção não possa mais se definir exclusivamente pelo modo dramático de Aristóteles, (no sentido de teatral, gênero da poesia) de imitação do mundo ficcional, tanto no aspecto da ação de atores, que agem por si mesmos, como na forma de organização atual do texto do roteiro cinematográfico, há grandes semelhanças entre a peça de teatro e o roteiro de cinema. O cinema pode ser definido como uma linguagem híbrida que articula os modos de contar da *dramática*, da *épica* e da *lírica* (aliás, esta articulação de *modos* já tinha sido percebida por Hegel em relação ao próprio teatro). (HEGEL, 1980) Há imensa variação na maneira como se dá essa articulação, de filme para filme. Alguns são

exclusivamente representados pelos agentes em cena, sendo os acontecimentos simplesmente mostrados. Noutros, um ou mais narradores podem intervir na representação, incluindo a narrativa e articulando a exposição objetiva dos acontecimentos da história, sendo portanto contados, incluindo ou não a enunciação na forma lírica de um texto que expressa o estado de alma de um personagem, o monólogo interior. Mas, certamente, será das semelhanças determinadas pelas características do modo dramático que herdaremos o direito, legitimado pelo uso, mas um pouco forçado se nos guiarmos pela filologia e ciências afins, de usar a expressões como *teledramaturgia* ou *dramaturgia do cinema* para aplicar à atividade de composição dos roteiros cinematográficos e televisivos. Ao longo da história ocorreu um alargamento metonímico do conceito de dramaturgia.

Enfim, assumindo o uso da expressão, a teoria e os ensinamentos da *dramaturgia do cinema* se materializam nos dias de hoje através de textos reflexivos, didáticos e prescritivos a que podemos chamar genericamente de *manuais de roteiro*. Há manuais de roteiro das mais variadas espécies e origens. Na parte final deste capítulo cuidaremos de alguns deles, mais importantes ou mais evidentes. Devemos ter em mente que estes manuais procuram ensinar basicamente duas, de três coisas. A primeira delas é o formato técnico: a definição conceitual de roteiro, sua forma como texto, linguagem, função e finalidade prática. A segunda é o método: modo ou processo de composição das histórias a serem contadas nos filmes, sobre o que haverá muito a considerar, mais à frente.

Por curiosidade, uma terceira coisa de que costumam tratar os manuais, excluída de nosso interesse neste trabalho, quase cômica, às vezes, é uma espécie de doutrinação que muitos deles procuram fazer, moldando a atitude daquele que pretende se aventurar na atividade criadora: a disposição dos humores e a determinação interna do aprendiz aspirante a roteirista na dedicação ao ato de criar e escrever roteiros. São como que expressões de poéticas particulares ou poéticas de segmentos da indústria audiovisual. Às vezes, esta parte da doutrinação aproxima-se da literatura de auto ajuda. Syd Field, autor do *Manual do roteiro* (1995), um dos mais populares manuais de roteiros do mundo, do qual falaremos adiante, dedica várias páginas a esse assunto quando trata da autodeterminação e da organização necessárias para alguém encarar o processo de escrever um roteiro.

No âmbito deste trabalho, o que interessa fundamentalmente é a parte referente à composição das histórias e seus elementos constituintes. Uma história, em termos simplificados, é uma apresentação, através de uma linguagem qualquer, de um acontecimento ou sequência de acontecimentos, reais ou imaginários, ocorridos dentro de certo contexto e envolvendo alguns participantes ou agentes. A permanência do contexto e dos agentes e seus

motivos determinam a unidade da história. Esta unidade se manifesta na configuração do todo (definido por Aristóteles como algo que tem um início, um meio e um fim, ou seja, limites) ao qual se reconhece como uma história, um mito, uma fábula, um enredo, uma intriga. Um sistema fechado, em princípio, dotado de certas coerências internas que lhe dão grandeza definida e identidade. Certamente haverá ainda muitas outras palavras e definições adicionais para designar *história*.

Para que sejam alcançados os objetivos deste trabalho, será importante visualizar o percurso das reflexões sobre as histórias e as formas como são contadas através dos tempos. Devemos voltar aos gregos para encontrar a origem de tudo isso e depois pontuar os momentos mais importantes da invenção e evolução das poéticas das narrativas.

2.2 PLATÃO E ARISTÓTELES

Tudo começa com Aristóteles e sua *Poética.* Foi este filósofo grego quem desenvolveu o primeiro método de organização do conhecimento. Ele foi discípulo de Platão, na Academia, por cerca de vinte anos, e se contrapôs ao mestre ao negar que as coisas do mundo, os objetos concretos e particulares, fossem cópias imperfeitas e transitórias de seus modelos mentais, imateriais e eternos, as ideias. Aristóteles considerava a realidade composta de seres singulares, concretos, e seria a partir do conhecimento empírico que a ciência teria a tarefa de estabelecer as definições essenciais para chegar ao universal, um conhecimento que explica tanto a origem como a finalidade das coisas observadas. A teoria aristotélica do conhecimento constitui uma explicação de "[...] como o sujeito pode partir de dados sensíveis que lhe mostram sempre o individual e o concreto, para chegar finalmente a formulações científicas, que são verdadeiramente científicas na medida em que são necessárias e universais". (PESSANHA, 1978, p. XIX) Além do sistema lógico, Aristóteles estabeleceu também um método de classificação dos objetos da observação, a partir de seus principais atributos, como gênero, espécie, diferença e acidente. Com isto, na prática, eles estabeleciam os princípios da ciência no mundo ocidental.

Aplicando seus princípios e, como diz ele no início da *Poética,* "começando pelas coisas primeiras*",* Aristóteles inaugura um método de análise das obras literárias que viria a ser desenvolvido, aumentado e complexificado ao longo de toda a História. Seu método se baseia no princípio axiomático exposto no primeiro capítulo da *Poética* de que a poesia é imitação da ação humana. Este axioma, conforme Dolozel (1990), é construído pela intuição,

sobre dados recolhidos pela experiência concreta. A partir daí ele começa a estabelecer as diferenças específicas de cada gênero poético, sempre partindo da observação nas obras, concretamente, das formas como se dá a imitação.

Antes de Aristóteles, Platão ensaiou uma descrição dos gêneros literários no Livro III da *República.* A tese geral de Platão em relação à poesia é considerada problemática até hoje. Ele pretendia banir os poetas da sua República, por causa do perigo que os efeitos de suas obras ofereciam à formação do caráter do cidadão, que não podia ter o seu espírito enfraquecido por coisas como os exemplos de fraquezas dos deuses ou de que homens maus pudessem alcançar a felicidade, ou que por causa de descrições aterradoras do que se encontrava depois da morte, no Hades, pudesse um guerreiro vir a hesitar diante da morte em batalha, ou vir por isso a considerar que a escravidão e humilhação podiam ser preferíveis à morte. (PLATÃO, 2006)

Quando reflete sobre a imitação (mimesis) Platão considera que a poesia e as artes se afastam da verdade contida nas ideias primeiras e eternas de todas as coisas. Através da palavra de Sócrates, em seu diálogo com Gláucon, no Livro X da *República*, ele dá o exemplo de objetos "triviais" como uma cama ou uma mesa. O artesão faz diversas camas que são imitações da ideia primeira e verdadeira de cama. Mas as camas feitas pelos artesãos são diferentes e guardam, portanto, imperfeições se comparadas à ideia original e verdadeira de cama. E fica mais longe ainda da verdade a cama feita por um imitador daqueles que têm a habilidade de imitar qualquer coisa, como os pintores e os poetas, que produzem imitações de imitações. Como exemplo, a imitação que o pintor faz de uma cama, cama feita, por sua vez, por um artesão, estaria afastada em dois graus da verdade.

Do ponto de vista da dramaturgia, o interesse sobre o trabalho de Platão está no estabelecimento das primeiras descrições dos gêneros literários, o que viria a ser sistematizado mais tarde, na *Poética,* por Aristóteles. No diálogo com Adimanto, Livro III, ele classifica três tipos de *espécies de ficções.* Uma que se desenvolve inteiramente por imitação (aqui no sentido de representação dos papéis pelos atores), entrando nesse grupo a tragédia e a comédia; há também um grupo oposto a este, em que o poeta é o único a falar, cujo melhor exemplo seria o ditirambo; e, por fim, uma combinação de ambos que pode ser encontrada na epopeia.

De modo ainda não sistemático, Platão já adiantava então as definições dos três gêneros poéticos que seriam alcançadas na modernidade: épico, lírico e dramático. Devemos registrar duas coisas, aqui. Primeiro, para Platão, a mimesis, correspondente ao conceito de imitação, em português, se referia a uma espécie de ficção. Mais tarde, Aristóteles usará a

mesma palavra para definir toda a ficção, de modo genérico. Em segundo lugar, Platão reuniu a comédia e a tragédia na mesma espécie de ficção, o que dá a entender que usou como critério a observação da materialidade da apresentação da ficção (modo, para Aristóteles) e não o seu conteúdo, estabelecendo a comédia e a tragédia como diferenças de uma mesma espécie de ficção, o drama, coincidindo nisso com a observação que Aristóteles faria mais tarde.

2.3 A POÉTICA, O MÉTODO, OS GÊNEROS DA POESIA

Aristóteles escreveu há quase dois mil e quatrocentos anos o pequeno tratado em que investiga a arte da poesia, sobretudo a poesia dramática e a poesia épica: *Arte poética.*

"A tarefa da poética aristotélica será, necessariamente, a de descobrir os 'atributos essenciais' da poesia e ignorar as propriedades contingentes e variáveis das obras poéticas individuais". (DOLOZEL, 1990, p. 36) Pela primeira vez, uma análise de um conjunto de obras dramáticas identificou conceitualmente os seus "[...] elementos de composição e os seus modos de produzir efeitos" sobre o espectador. Foi mais além, prescrevendo também as formas de avaliação do grau de eficácia dos recursos utilizados pelo autor de uma composição dramática, tratando da tragédia. De certo modo, a *Poética* também funciona como um manual de composição da tragédia, embora seja, em verdade, uma análise de seus elementos, suas partes e modo de produzir efeitos.

A *Poética* é uma obra fundadora da teoria da literatura. No campo da dramaturgia, tudo o que veio depois de seu reaparecimento no Ocidente, a partir do Renascimento, está baseado nela ou a ela referido.

O estudo das poéticas em geral, e dentre elas a de Aristóteles, fundamentalmente, é uma das vias para a compreensão dos valores e conceitos das obras literárias. É através da poética que se chega ao cerne do processo de composição literária. Constantemente, críticos e resenhadores tentam decifrar o modo de funcionar e de produzir sentido das obras. Para isso lançam mão de arquiteturas simbólicas, contextos, códigos e vários métodos de análise. Pouco fazem, no entanto, para chegarem ao território do poeta e sua relação mais íntima com a obra, além do plano biográfico ou das preocupações metafísicas – ao que se chega através das próprias obras. As poéticas são o caminho de acesso ao fazer produtivo, ao processo do qual resulta a obra propriamente.

O estudo das poéticas permite descobrir como os poetas representam para si mesmos, durante o trabalho de criação, os elementos concretos com que trabalham. Estas representações são, quase sempre, invisíveis na obra acabada.

Apesar das incertezas quanto à origem e de haver controvérsias em relação a alguns conceitos nela contidos, a grandiosidade da *Poética*, de Aristóteles, nesse ponto, é evidente. Pela primeira vez foram estabelecidos e organizados conceitos básicos da composição poética que, dentro de certos limites, permanecem válidos até os dias de hoje, ao menos como referências para a análise das obras. É curiosa a permanência da validade desses estudos depois de tanto tempo, enquanto noutras áreas de conhecimento quase tudo foi superado.

Dentre as percepções de Aristóteles consideradas antecipações daquilo que só veio a se firmar nas teorias estéticas contemporâneas, está a constatação de que a obra poética, como objeto final e pronto, se realiza e ganha sentido na sua atualização pela leitura: "A cooperação que torna possível o objeto poético enquanto tal é certamente a interpretação e/ou fruição da obra". (GOMES, 1996, p. 102)

A questão fundamental, no que se refere à contribuição de Aristóteles ao estudo da literatura e das poéticas, está no seu método. Ao analisar a tragédia ele segue as linhas gerais de sua teoria da ciência. Ele descobre os atributos essenciais da poesia em geral, desprezando propriedades contingentes e acidentais das obras poéticas particulares, elaborando uma poética universalista, uma teoria das categorias literárias gerais. As obras citadas na sua *Poética* não são os objetos de análise, mas exemplos das categorias gerais. (DOLOZEL, 1990, p. 22)

Aristóteles construiu o modelo de cima para baixo, ordenando as categorias universais do gênero trágico. O resultado é um modelo estratificado em níveis que correspondem a diferentes graus de abstração: "[...] categorias menos abstratas e de nível inferior derivam de categorias mais abstratas e de nível superior". (DOLOZEL, 1990, p. 38)

No primeiro nível vem a teoria da tragédia, com a definição das características distintivas das artes miméticas, nos cap. I e IV. Abaixo, no segundo nível, nos cap. II, III e VI, são mostrados aspectos específicos do gênero trágico, aparecendo a definição de tragédia no último destes. O terceiro nível é atingido com a definição das partes da tragédia que substituem os aspectos apresentados em capítulos anteriores como meios, modos e objetos da imitação. O método tem continuidade quando Aristóteles faz distinções entre possíveis constituintes de algumas das partes, como a trama, os caracteres e o pensamento. E num outro nível, de menor abstração ainda, são analisadas as partes do mito: peripécias, reconhecimentos e catástrofe. (DOLOZEL, 1990, p. 38)

Com esse método, Aristóteles constrói um modelo estrutural da tragédia. Esta passa a ser um todo constituído de partes, sendo cada uma delas, por sua vez, um novo todo constituído também de partes. A partir do terceiro e de quarto nível as partes já não se subdividem, mas derivam em dualidades alternativas. O *modo* pode ser, alternativamente, narração ou representação, e, no nível inferior, o mito também pode ser simples ou complexo, episódico ou não, como veremos adiante.

Da relação entre estas partes deriva o funcionamento da tragédia. Quando ele faz a definição de tragédia, no sexto capítulo, conclui que ela é uma "[...] imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando terror e piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções." (ARISTÓTELES, 1994, 1450 *a*).

Estão aí terror, piedade e a purificação dessas emoções. Se formos analisar o resto do texto, veremos que produzir terror e piedade será um meio para obter, adiante, a purificação das emoções. Mas para entender isso será necessário operar uma remontagem das partes que Aristóteles desmembrou e entender como funcionam em conjunto.

Antes de entrar na análise da tragédia, Aristóteles estabeleceu o método para chegar às espécies de poesia. Identificando os meios: linguagem, ritmo e harmonia; os modos: narração e representação; e os objetos da imitação: ações de homens superiores ou inferiores. Através da verificação da presença destes elementos numa obra qualquer se poderá fazer a classificação da mesma num dos gêneros.

Aristóteles não desce a uma análise detalhada do ditirambo e apenas estabelece os termos de comparação entre a epopeia e a tragédia. Depois dos gêneros da poesia, o objeto mais importante da *Poética* é a tragédia, que ele usa para demonstrar o método de análise. Identificando as suas partes, e por estas partes serem manifestações singulares de meios, modos ou objetos da imitação, também identifica nas estruturas da tragédia as partes possíveis nos outros gêneros. Com um raciocínio simples, Aristóteles coloca a tragédia no topo da hierarquia poética. Como a tragédia usa todas as espécies de meios indicados por ele, dos modos, usa apenas um deles, a representação, e tem como objetos, as ações de homens superiores a nós, conclui que ela não só é superior às outras espécies de poesia, como é mais completa (ou vice-versa).

Mito, caráter, pensamento, fala, espetáculo e canto são as partes da tragédia. Com os elementos de que já dispomos conceitualmente podemos não só definir também a epopeia, como identificar sua diferença específica. A epopeia tem apenas quatro das seis partes da tragédia e difere desta no modo de imitar, por usar a narrativa e não a representação. Há também diferenças específicas em relação à composição do(s) mito(s), seu encadeamento

temporal e extensão. Estes últimos aspectos, no entanto, na estratificação que faz Aristóteles para compor o modelo analítico, parecem secundários ou acidentais, já que mais importante será a diferença relativa ao modo de imitar, que está num grau de abstração superior, do que as alternativas de composição dos mitos.

A mimesis é a base e o sentido de tudo, não esqueçamos. Tradutores da poética, nos diversos idiomas, se batem com a amplidão do conceito que está por trás desta palavra grega. Em português virou *imitação*. Em francês foi traduzida como *representacion*. Para não alongar a discussão, trago um trecho de Augusto Boal, que, se não elucida completamente a questão, pelo menos situa claramente a dimensão de sua importância:

> Para ele, imitar (mimesis) não tem nada que ver com a cópia de um modelo exterior. A melhor tradução da palavra mimesis seria "recriação". E "natureza" não é o conjunto das coisas criadas e sim o próprio princípio criador de todas as coisas. Portanto, quando Aristóteles diz que a arte imita a natureza, devemos entender que esta afirmação, que pode ser encontrada em qualquer tradução moderna da Poética, é uma má tradução, originada talvez em uma interpretação isolada do texto. "A arte imita a natureza" na verdade quer dizer: 'A arte recria o princípio criador das coisas criadas'. (BOAL, 1980, p. 7)

Recorrendo ao cap. IX (1451 *b*), em que Aristóteles tanto diferencia o poeta, aquele que conta as coisas quais poderiam suceder, do historiador, o que conta o sucedido, como atribui à poesia a propriedade de referir-se ao universal, enquanto a história cuidaria do particular, podemos confirmar que, por implicação do que ali é exposto, a dimensão da mimesis de fato deverá ser bem mais ampla que o mero relato de fatos. De outro modo, o papel do historiador cumpriria melhor a tarefa da imitação pura e simples, ao dar conta de particulares. Quanto ao poeta, através da sua imitação, cabe dar conta do universal, de aspectos não imediatamente visíveis em qualquer tipo de imitação, mas daqueles só alcançáveis através das formas de imitar capazes de comover e de afetar as emoções que são típicas das várias espécies da poesia.

2.4 O MITO E SUAS PARTES

Chegamos então a que a poesia é imitação num sentido bem mais amplo que a mera reprodução de um modelo, detalhe a detalhe; que ela se divide em diversas espécies e que

podemos chegar à classificação de suas espécies através da observação dos meios, modos e objetos de sua imitação. Das espécies de poesia que usam a linguagem (texto, verbo) além de outros meios, a tragédia é aquela que vai nos interessar mais diretamente, por tratar-se do modo dramático, modelo básico a partir do qual no século passado se desenvolveram os roteiros cinematográficos.

Dentre as partes componentes da tragédia, Aristóteles atribuiu ao mito a maior importância. *Mythos* significa a história que se conta. A sequência dos eventos da tragédia ou da epopeia, pois há mitos em ambas. A trama dos fatos. Há inúmeras expressões que podem parcial ou completamente dar conta do sentido de mito na *Poética*. A importância do mito é bem maior do que sugere a sua posição dentro da estrutura de análise de Aristóteles, em que figura apenas como uma das seis partes da tragédia ou uma das quatro da epopeia. Ele mesmo afirma ser o mito a parte "primeira e mais importante" da tragédia. Ou seja, a posição do mito na estrutura, uma das partes, não reflete a centralidade que adquire quando verificamos que é através de sua composição que todas as outras partes e elementos se conformam.

Contemporaneamente, quase na totalidade dos manuais de roteiro cinematográfico, assim como em parte da análise fílmica, o centro da atenção é a história que se conta, sua estrutura, seus elementos. Quando Aristóteles elegeu o mito como a parte mais importante da tragédia e começou a construir o seu modelo de análise, legou à posteridade um sistema que mesmo tendo sido desenvolvido e desdobrado por outros teóricos, depois, em essência, permanece inalterado e tem servido de referência aos analistas de todas as épocas.

Depois de definir o mito como imitação das ações, fica claro que o mito é criado através da composição das ações. Esta composição se dá através do agenciamento dos fatos, o que quer dizer, dispô-los de tal forma que os acontecimentos se sucedam não por estarem simplesmente uns depois dos outros, mas uns por causa dos outros, interligados por um tipo particular de nexo causal. Isso significa que os acontecimentos são dispostos num sistema tal que, atraindo a atenção do apreciador para a sua sequência, desta sequência se produzirão os efeitos emocionais desejados. Aquilo a que Gomes (1996, p. 120) chamou de *efeito próprio* do gênero trágico.

O mito trágico, e não só o trágico, é uma ação completa que constitui "um todo que tem de certa grandeza" (1551 *a*). *Todo*, define Aristóteles, é "aquilo que tem princípio, meio e fim". A ideia de princípio, meio e fim virá a ser cara a toda dramaturgia, constituindo uma prescrição básica, servindo de referência tanto para a composição dramática como até para a desconstrução da narrativa canônica[1], também. Circula pelo mundo uma frase atribuída a J. L.

[1]Conceito de origem indefinida, relativo à narrativa organizada linearmente, obedecendo a sequência temporal e

Godard que afirma algo como: "Todas as histórias devem ter princípio, meio e fim, mas não necessariamente nessa ordem". Ainda na *Poética*, Aristóteles já dizia que os mitos bem compostos não deviam começar ou terminar ao acaso. Além de recomendar atenção à grandeza do mito enquanto dimensão, duração e quantidade de episódios, ele recomendava que o ordenamento das partes devia resultar em harmonia e proporção (1451 *a*), fundamentos da beleza.

Em resumo, o mito deve ter unidade. Esse conceito foi exaustivamente discutido, e mal entendido, durante muitos séculos depois de Aristóteles. As discussões posteriores giraram em torno de unidade de tempo, unidade de espaço e unidade de ação. As noções das unidades referentes a tempo e espaço foram deduzidas do texto da Poética, mas não são explícitas, quando as temporalidades da tragédia e da epopeia são comparadas sob o olhar metodológico de Aristóteles. As questões da extensão (duração) e da multiplicidade dos mitos na epopeia, contrapostas à unicidade da ação na tragédia, devem ter gerado inúmeros equívocos, inclusive o da unidade de espaço. Isso se deveu à atribuição de uma excessiva autoridade às supostas prescrições do texto da *Poética,* a partir do classicismo francês, com a *lei das três unidades.* (PALLOTTINI, 1983, p. 13) A autoridade poética devia ser obedecida, não comportando discussão ou aplicação das regras caso a caso. No Cap. VIII (1451 *a*) essa questão é esclarecida de forma suficiente. O problema está contido na unidade do objeto da representação e este objeto é a ação. A ação pode ser simples ou complexa, mas deve ser una e completa. Em outras palavras, a ação deve configurar um todo de dimensão definida, com princípio, meio e fim. A unidade de que se fala é produto da integração de diversos fatores, principalmente as ações, os agentes e os objetivos das ações. Em termos aristotélicos, isso diria respeito ao pensamento do personagem como motivador da ação. A ação é una enquanto permanece uma íntima conexão entre os acontecimentos, incluindo os nexos de causalidade e de necessidade.

Avançando sua análise, Aristóteles observa que toda boa tragédia é composta de nó e desenlace. Isso é a estrutura do mito e permanece atual, mas, antes de entrarmos nesta questão, à qual voltaremos, para melhor compreendê-la, devemos considerar os conteúdos dos capítulos X e XI da *Poética* (1452 *b*). Trata-se de peripécia e de reconhecimento, partes internas do mito e determinantes da ocorrência de nó e desenlace. Definida como "mutação dos sucessos no contrário", a peripécia vulgarizada resultou no contemporâneo *plot point*, de Syd Field, traduzido para português como *ponto de virada*. A peripécia será melhor entendida

---

a explicitação do nexo causal, com princípio, meio e fim nesta ordem. Para maior esclarecimento pode ser verificado em Bordwell (1985): *Narration of the fiction film.*

quando a mudança que ocorre nos "sucessos" determina ou vem acompanhada de uma *mudança de fortuna* para o personagem. Veremos adiante que esta mudança de fortuna é o centro da arquitetura do mito. A partir dela todo o resto se estrutura. Aristóteles enumera uma série de possibilidades e dentre elas a passagem do indivíduo virtuoso, da boa para a má fortuna, ou a passagem do indivíduo vil, da má para a boa fortuna. De qualquer sorte, o importante é que esta mudança de fortuna não só não passará despercebida do espectador em sua apreciação como será aquilo que o mobilizará emocionalmente. Dependendo de sua natureza, a "comoção" produzida deverá resultar em piedade, no caso do virtuoso que vem a sofrer imerecidamente, ou terror, no caso do vilão passar, em consequência dos acontecimentos, imerecidamente à boa fortuna, às custas de dor, prejuízo e/ou sofrimento causados a outros.

A mudança de fortuna, além de ser uma guinada no rumo da história contada, provoca desequilíbrio da situação anterior, passando a requerer a ação do herói no sentido de sua correção. Movido junto com o herói (co-movido), esta será a porta de entrada do espectador no jogo dramático.

O outro elemento do mito, o reconhecimento (anagnorisis), é um recurso dramatúrgico usado desde o tempo da tragédia grega para a provocação da peripécia. Os tipos básicos de reconhecimentos que Aristóteles descreve no capítulo XVI (1455 *b*) são produto de um levantamento do qual não parece que se possa instituir classes tais que configurem diferentes tipos de enredo, segundo os reconhecimentos neles inseridos. Reconhecimento, na *Poética,* está definido como passagem do ignorar ao conhecer (1452 *b*). Embora isso pareça se referir ao reconhecimento de pessoas, Augusto Boal (1980, p. 54) defende a ampliação do sentido desta leitura para o (re)conhecimento de uma consciência mais profunda de si mesmo e da sociedade, estendendo, como também faz Patrice Pavis (1999, p. 332), o alcance do conceito de reconhecimento às esferas da ideologia e da psicologia. O reconhecimento implicaria em tomadas de consciência de si mesmos, simultâneas, tanto do personagem como do espectador. Operação possível, decorrente e concomitante com o expurgo da causa do erro inicial, da falha trágica, função supostamente atribuída à *catarse* – quer Aristóteles tivesse consciência dela ou não.

Nesta fase da análise de Aristóteles, o terceiro elemento do mito, depois de peripécia e reconhecimento, é de tradução um tanto problemática. Alguns, como Eudoro de Souza (ARISTÓTELES, 1994), traduzem por catástrofe, outros referem-se apenas a "espécies de ações" que provocam "arrepios ou compaixão". Independente da tradução, trata-se de emoções fortes que devem ser suscitadas durante o desenrolar do mito e, principalmente, no

seu desfecho, diante da representação de situações violentas e/ou dolorosas que ocorreriam com a reversão das mudanças de fortuna, para melhor ou para pior. Isso nos leva de volta ao desenlace.

Recordando, do nó ao desenlace. Aí é tocado o ponto essencial da arquitetura do mito. O nó é um momento em que algo acontece e desequilibra a normalidade das coisas. Há a mudança de fortuna e o espectador é fisgado pela trama. Desse momento em diante, o espectador passa a ser movido pelo medo ou pela compaixão, por comover-se com a situação de alguém a quem se liga pelos laços da empatia e com quem, portanto, partilha emoções. O estabelecimento dessa conexão quase íntima é indispensável para o bom funcionamento do mito. É a condição de seu sucesso. É como se a apreciação fosse construída por uma série de estratos. Nos últimos estariam os efeitos fortes da apreciação da tragédia, com as maiores emoções, mas estas só se tornam possíveis se o apreciador tiver participado dos momentos iniciais, em que se foram apresentando os personagens e a situação. Estabelecido esse patamar, da situação inicial em aparente equilíbrio, o mito avança, até que, por força do *erro trágico* (harmatia), o herói cai em desgraça e entra em sofrimento, ficando configurado o nó. É uma situação nova, sem volta, dolorosa, angustiante ou indignificante, que precisa de reparação e desperta a compaixão do apreciador, fazendo com que ele também fique a ela emocionalmente vinculado. Esta talvez seja a chave mais elementar do funcionamento de quase todos os mitos.

2.5 HERÓI E CARÁTER

O vínculo entre o espectador e o enredo, porém, não seria possível sem o elemento de suporte, o sujeito interno do mito: o personagem, o herói, o ser agente. Na poesia dramática é a ação dos personagens que apresenta o conteúdo do mito. Aristóteles, que primeiro percebeu a relação entre a ação e o mito, trata do personagem na *Poética*, basicamente, em três momentos, embora se refira a ele diversas vezes. Primeiro quando trata das partes da tragédia, ainda no capítulo VI, logo após a definição de tragédia (1450 *b*). As seis partes da tragédia são: mito, caráter, pensamento, elocução, espetáculo e melopeia. Caráter, pensamento e elocução são, por sua vez, dizem respeito ao personagem, como se fossem "partes" do personagem. No entendimento de Aristóteles (1450 *a*) "[...] caráter, é o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade". Para Pavis (1999, p. 39) "[...] caráter designa

essa personagem em sua dimensão psicomoral". A forma fragmentária como a *Poética* trata seus assuntos faz com que não os integremos imediatamente em um sistema claro. O *pensamento* do personagem está ligado a sua enunciação, o pensamento produz a *elocução*. O termo contemporâneo é fala. A fala é uma parte da ação do personagem e na poesia dramática tem sido aparte mais importante da ação. Para Aristóteles, a fala está submetida às regras da política e da oratória. Ora, isso é a articulação da ação do personagem em busca de seu objetivo. O pensamento é o que está por trás dessa ação, Logo, podemos concluir que o conteúdo do pensamento contém a sua motivação. E tudo isso se integra nas situações internas do mito. Em cada momento da história o personagem age de acordo com o seu estado de "fortuna", movido pelo pensamento que é decorrente de seu caráter, e visa a concretização de um objetivo.

Um segundo momento em que Aristóteles aborda o personagem é quando fala do *herói* no capítulo XIII (1453 *a*). Em verdade, ele estabelece aí uma espécie de tipologia de situações dramáticas configuradas pelas combinações possíveis de caráter com ação. Homens bons que passam para a má fortuna ou o inverso, homens maus que passam à boa fortuna, seriam situações extremas e não seriam trágicas, por definição, por que não suscitariam nem terror nem piedade, mas outros tipos de sentimentos, como indignação e estranheza. Trágica seria a situação do homem que não se distinguisse pela virtude ou pela justiça e que caísse no infortúnio em decorrência de algum erro: a falha trágica (*harmatia*). Sobre isso é bastante esclarecedora a análise de Augusto Boal (1980). Ele entende a estrutura do herói trágico a partir da contraposição de seus valores morais aos valores morais predominantes na sociedade em que vive. Pela sua análise, há três condições para que o sistema funcione: (1) que exista em conflito entre o *ethos* do personagem e o *ethos* da sociedade em que ele vive; (2) que exista uma relação de *empatia* através da qual o espectador se permita ser conduzido emocionalmente pelo personagem através de suas experiências – "[...] o espectador sente como se estivesse atuando ele mesmo, goza os prazeres e sofre as dores do personagem, ao extremo de pensar seus pensamentos" (BOAL, 1980, p. 42), e (3) que o espectador passe pela peripécia, pelo reconhecimento e pelo abalo emocional final, a *catarse*, livrando-se do erro que o levou inicialmente à infelicidade.

Assim, personagem e enredo estão mutuamente envolvidos e tornam-se inseparáveis, apesar da afirmação de Aristóteles de que poderia haver tragédia sem caráter (personagem), mas não sem mito (enredo). Essa afirmação necessitaria de um complemento para ser melhor entendida. Provavelmente ela se deve à fragmentação da ideia de personagem em suas "partes" (caráter, pensamento e elocução), porque para ter ações sempre haverá de haver

sujeitos, agentes, e contemporaneamente não haveria como não considerar esses agentes como personagens (caracteres). E os caracteres têm quatro atributos que devem ser observados: devem ser bons, convenientes, semelhantes e coerentes. Esses atributos dizem respeito ao que se chama de caracterização, a composição dos personagens. Ser bom, conveniente e semelhante não apenas garante ao personagem que funcione como imitação, tornando-se verossímil, como faz com que seja adequado às conveniências sociais. Aparece aqui um aspecto duplo desses atributos, primeiro dizendo respeito à produção do efeito estético do espetáculo ou da leitura do drama, em segundo lugar como adequação aos valores vigentes, o efeito pedagógico.

Em outro tipo de classificação, em que se considerassem as funções dramáticas e a densidade da concepção dos agentes, poderíamos ter personagens *tipos* ou outros do gênero, dos quais entrevíssemos as ações mas não tivéssemos oportunidade de apreciar a natureza profunda de seus perfis psicomorais ou suas qualidades de forma geral. Os *figurantes* e alguns tipos de coadjuvantes poderiam representar essa espécie de personagem sem caráter, não no sentido de possuírem um mau caráter, mas de serem desprovidos de qualidades psico morais evidentes. Este é um tema a ser investigado e aprofundado noutro contexto.

Quando chegamos a este ponto podemos entender melhor o que significa dizer que a *Poética* é um texto fragmentário. Não apenas porque só algumas de suas partes chegaram até os dias de hoje, mas porque nunca se chegou à certeza absoluta da sequência interna dessas partes. A questão é que a densidade e a possível elasticidade dos conceitos originais nela contidos, agravadas pelas questões de tradução e pela distância histórica de seus objetos, faz com que nos debrucemos com o olhar minucioso sobre os detalhes do texto e nos esqueçamos de reunir tudo num todo e que verifiquemos a eficácia das definições dos detalhes em função do funcionamento desse todo: o mito trágico e o mito épico. Essa cautela nos leva a acreditar que, ao rigor de análise linguística e filológica sobre o texto da *Poética,* para atualizá-la no sentido de ferramenta conceitual, mais que de objeto de pesquisa arqueológica, é interessante também confrontar as suas análises e prescrições com as heranças contemporâneas de seus gêneros e de seus critérios de análise. Fora desta perspectiva, neste trabalho, a *Poética* perderia a maior parte do interesse. Neste sentido procuraremos mapear a evolução dos conceitos e das práticas analíticas instituídas por Aristóteles.

Quando chega ao final do trecho sobre a tragédia, na *Poética*, Aristóteles cuida de estabelecer as diferenças e semelhanças entre a epopeia e a tragédia. Faz isso pelo estabelecimento da semelhança dos mitos em ambos os gêneros. Devem ser "[...] constituídos por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual

organismo vivente, venha a produzir o prazer que lhe é próprio." (1459 *b*) Observa em seguida que a diferença entre a narrativa épica e a narrativa histórica está no objeto do relato. A épica expõe uma ação única, a história expõe um tempo único. No relato histórico, muitas podem ser as ações e personagens que coexistirão por mero acaso, pela coincidência temporal e não por necessidade, enquanto a tragédia e a epopeia se concentrarão em representar não o que aconteceu mas o que poderia acontecer: aquilo que é possível pela necessidade e pela verossimilhança. Por isso a poesia "[...] é algo mais filosófico e mais sério que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular" (1451 *b*).

Outro aspecto pelo qual devem ser comparadas e diferenciadas, prossegue, é quanto à extensão e número de episódios. Este trecho (1460 *a*) deve ter alimentado muito da polêmica confusão posterior sobre a unidade de espaço. A tragédia, mantendo-se fiel aos princípios da dramática, não poderia representar muitas partes da ação que ocorressem em diferentes lugares, concentrando-se em torno daquela "que na cena se desenrola entre os atores", enquanto a epopeia, pelo fato de valer-se da palavra como *meio* de expressão, poderia apresentar muitas ações simultâneas, aumentando a graça e a majestade do poema épico. Mais uma vez aqui, Aristóteles se volta para a reação do apreciador: ele se preocuparia com a tendência da tragédia, alongando-se demais, tornar-se monótona. Já o épico, pela facilidade de mudar de lugar e tempo dentro mito, podia tornar-se, nesse aspecto, mais interessante "porque do semelhante que depressa sacia, vem o fracasso de tantas tragédias".

Ele conclui esta parte tecendo considerações sobre a representabilidade de situações não realistas, estabelecendo as categorias do absurdo, do irracional e do maravilhoso. Seriam situações em que o elemento mágico, sobrenatural, surreal ou simplesmente impossível dificultaria a representação através do espetáculo cênico, mas em pouco influiria na possibilidade de narração através de palavras, contando ponto a favor da epopeia.

Quando é abordada a questão da crítica, já próximo ao final do que chegou até nós do texto da *Poética*, mais uma vez é enunciada aquela que parece ser a regra fundamental da estética aristotélica. A poesia é mimesis. Imitação ou representação. Daí duas espécies de erros podem ser cometidos pelo poeta ao representar: erros essenciais ou acidentais. Um é o erro de representar mal qualquer coisa e outro o erro de escolher mal ou compor mal a coisa a ser representada. Por trás disso, aparecem duas questões atuais da filosofia da arte. A mimesis e o realismo. Aristóteles articula essas questões com o efeito: seria preferível um impossível persuasivo que um possível inverossímil (1461 *b*). Haveria, no fim, cinco espécies de críticas às representações: porque fossem impossíveis, ou irracionais, ou imorais, ou contraditórias, ou contrárias às regras da arte.

Estabelecido o patamar crítico, pode-se enfim, comparar a tragédia com a epopeia. Um pequeno trecho da tradução de Eudoro de Souza (ARISTÓTELES, 1994, p. 1462 *b)* sintetiza o teor do capítulo inteiro:

> Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui ainda grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de que, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação [...]

O único aspecto que Aristóteles considera uma desvantagem para a tragédia diante da epopeia é que o encenador, exagerando a gesticulação dos atores e a movimentação cênica, poderia tornar vulgar a representação. Mas uma boa tragédia poderia atingir sua finalidade mesmo sem a encenação, revelando suas qualidades e produzindo seus efeitos somente pela leitura.

Com o que vimos até aqui sobre a *Poética*, sem a menor pretensão de tê-la exaurido quanto aos seus sentidos, dimensões e significados, podemos carregar para adiante o que virá a constituir a base estrutural da dramaturgia contemporânea.

Da análise da poesia em geral herdamos a base metodológica para o estabelecimento dos grandes gêneros, antes que a vulgarização e multiplicação dos sentidos da palavra gênero viessem a desviar o foco dos analistas da relação entre gênero e linguagem, digamos assim, ao invés de concentrar sua atenção sobre a noção de gênero como relativo a temáticas e tipologias de personagens ou situações.

Das análises das partes e dos elementos presentes na composição dos mitos, herdamos noções estruturais das composições dramáticas (aqui no sentido de conflito e de aspectos internos dos argumentos).

Da disposição dos elementos do discurso narrativo ou dramático dentro do mito, como nó, desenlace e as ideias de peripécia e reconhecimento, herdamos as bases das estruturas narrativas, como uma espécie de sintaxe dos argumentos ou, com o perdão do exagero, uma quase gramática das narrativas (e podemos aqui ampliar o sentido de narrativa como reclamam Roland Barthes (1971) na *Análise estrutural da narrativa* e Paul Ricoeur (1996) em *Tempo e narrativa,* para todo discurso que relate uma sequência de acontecimentos desdobrados no tempo, independente da linguagem e do suporte).

Adiante veremos esses tópicos reapareceram, complexificados e desdobrados, tanto nos manuais de roteiros como nas análises literárias produzidas desde o final do Século XIX, sem falar da própria reflexão dramatúrgica posterior.

2.6 PÃO E CIRCO

Dentro do período que vai da ascensão de Roma até o início do que se convencionou chamar de Idade Média, há poucas referências à teoria dramatúrgica, embora os historiadores do teatro registrem intensa atividade dramática, de diversas espécies, nessa época. Geisenheyner (1961), na *História da cultura teatral,* refere-se a formas de espetáculos teatrais que vão desde mimos satíricos e humorísticos a encenações de parábolas religiosas disseminando o catolicismo emergente à época. É importante ressaltar que, no que toca ao teatro, acontece uma ruptura com a herança grega. A tradição fundada por Aristóteles não se transfere, a não ser indiretamente, para o período romano, embora a arte romana tenha sofrido grande influência da herança grega nos campos da escultura e da arquitetura. Na *Historia social de la literatura e el arte*, Hauser (1976) estabelece uma comparação das artes plásticas na Grécia do período clássico com a tradição romana posterior, em que fica clara a diferença entre as civilizações dos gregos e dos romanos:

> As obras de artes do Oriente antigo e da Grécia são plásticas e monumentais, quase sem ação, nem épica e nem dramática, ao passo que as da arte romana e ocidental são ilustrativas, ilusionistas, épicas e dramáticas, tão repletas de acontecimentos quanto um filme. (HAUSER, 1995, p. 117)

Ou seja, do ponto de vista estético a arte grega teve um caráter menos realista, menos descritivo e menos literal em suas representações. Isto diz respeito ao modo de mimesis. Poder-se-ia estabelecer uma analogia entre estes modos de representação e as comparações de Aristóteles entre as funções do poeta e as do historiador. Uma espécie de arte mais expressionista, no sentido de menos realista, busca representar aspectos mais genéricos e valores mais abstratos, no caso, a arte grega e a função do poeta, alcançando níveis estéticos mais rebuscados e mais filosóficos, enquanto que outra, neste caso o papel do historiador e a arte romana, mais envolvida e determinada por aspectos políticos e submetida a relações de poder, como culto da personalidade e emulação dos poderosos. Uma arte voltada para a narrativa imediata dos fatos e para a representação das figuras históricas do momento, engajadas na luta pelo poder, voltada portanto para a representação de singularidades.

Dentre o que se poderá guardar da contribuição romana para a tradição dramatúrgica que tenha resultado em alguma forma de influência sobre o desenvolvimento contemporâneo das teorias do drama ou das narrativas, além das contribuições de Plauto (254-184 a. C.) e Terêncio (185-159 a. C.) à comédia, e pelos comentários sobre dramaturgia incluídos nas suas obras (CARLSON, 1997, p. 21), destaca-se a *Ars Poética,* de Horácio (68-5 a. C.). Embora não existam provas de que ele tivesse qualquer conhecimento direto da *Poética* de Aristóteles, há algumas coincidências entre as suas poéticas. A horaciana viria a influenciar muito o pensamento dramatúrgico nos períodos do Renascimento até o Neoclassicismo. Alguns historiadores, entre eles Barret H. Clark (1918) e Marvin Carlson (1997) apontam que Horácio teria trabalhado sobre a obra de "[...] um certo Neoptólemo, crítico helenístico que por seu turno trabalhou sob influência da tradição aristotélica". (CARLSON, 1997, p. 23) Segundo Clark, endossado mais tarde por John Howard Lawson, Horácio foi basicamente um formalista. A *Ars Poetica* é semelhante e adequada à Roma da época em que foi escrita: superficial, divertida e plena de conselhos práticos: "ter bom senso é o princípio e a origem de uma boa escrita". (LAWSON, 1949, p. 10) Ainda segundo Lawson, a palavra chave para entender Horácio talvez seja *decoro.* Adequação ao espírito do seu tempo. Para ele, ações indecorosas deviam se passar fora do palco. Os poetas deviam produzir prazer e ensinamentos úteis para suprir as necessidades da vida. Estes princípios terminavam entrando em choque com a ideia aristotélica das ações, mas vieram, muito depois, a influenciar o teatro clássico francês.

De modo geral, na crítica romana impunham-se as preocupações com a retórica, os estilos e a fala. Da fala, principalmente, extrair-se-iam os efeitos cômicos da comédia. (CARLSON, 1997, p. 22) Curiosamente, sobre a comédia, apareceu no Século X um fragmento de texto conhecido como *Tractatus Coislinianus,* anônimo, que se sabe ter origem no período clássico romano. O *Tractatus Coislinianus* pretenderia ser o livro II da *Poética*. É reputado como uma espécie de compilação e até corrupção do tratado desaparecido de Aristóteles sobre a comédia. Independente da autenticidade e da origem, já que o texto pode ser atribuído a um discípulo ou imitador posterior, este tratado proporciona um vislumbre da teoria cômica grega tardia e romana primitiva. Classifica a poesia em mimética e não mimética. A mimética é dividida em narrativa e dramática. E a dramática, em comédia, tragédia, mimo e drama satírico. A definição de comédia como que acompanha a definição de tragédia, de Aristóteles:

> A comédia é a imitação de uma ação burlesca e imperfeita, de extensão suficiente, com diversos tipos [de embelezamentos] separadamente [encontrados] nas partes [da peça]; [apresentada] por pessoas que interpretam e não em forma narrativa; pelo prazer e pelo riso ela promove a purgação de emoções semelhantes. (TRACTATUS COISLINIANUS[2] apud CARLSON, 1997, p. 22)

Entre outros escritos do século IV destacam-se o *De fabula*, de Evâncio, e *De comedia*, de Elius Donatus. Os dois contêm material extraído de textos do período clássico e foram muito divulgados durante a Idade Média. Trataram da comédia, da tragédia e da peça satírica. Identificaram partes estruturais, adequação dos caracteres, verossimilhança, pureza do gênero, conveniência e unidade. Um texto intitulado *De mysteriis,* de origem incerta, provavelmente dos séculos III ou IV, trata da catarse. Ele defende que quando testemunhamos as emoções alheias, seja na tragédia ou na comédia, qualificamos as nossas próprias emoções, "expressamo-las mais comedidamente e purgamo-nos delas". (CARLSON, 1997, p. 25)

No período final da era romana, séculos IV e V, viu-se surgir uma crescente condenação da atividade teatral, pelos padres da Igreja, cujo conteúdo poderia remontar às condenações platônicas à poesia. O argumento era de que "[...] pela imitação de uma grande variedade de caracteres, a tragédia e a comédia arrastam a alma para a diversidade e afastam-na da simplicidade e unidade que caracterizam tanto a virtude quanto Deus". (CARLSON, 1997, p. 26) O primeiro destes ataques teria sido desferido por Tertuliano no *De spectaculis,* texto datado do ano de 198, em que ele articula três argumentos contra os espetáculos: primeiro, a condenação pelos textos sagrados; segundo, sua origem idólatra; e, terceiro, este dizendo respeito à dramaturgia: ao contrário dos preceitos pacíficos divinos, o teatro estimularia as paixões e a insensatez, encorajando a perda do autocontrole. "Não há espetáculo sem violenta agitação da alma". (CARLSON, 1997, p. 27) Estes argumentos viriam a ecoar pelo Renascimento, e o debate sobre as ameaças do teatro à sociedade não pararia nunca mais.

2.7 A IDADE MÉDIA (MISTÉRIOS E MORALIDADES)

Seria perigoso afirmar que no período de aproximadamente mil anos que chamamos

[2] O texto é de um anônimo, encontrado no século X por um tal Coislin e por isso chama-se *Tractatus Coislinianus*.

atualmente de Idade Média (talvez mais correto fosse chamar de Idades Médias, no plural) não tenha havido qualquer contribuição significativa para o desenvolvimento das teorias dramatúrgicas. Alguns autores que resenharam a evolução das teorias do drama, entre eles Lawson (1949) e Jean-Jacques Roubine (2003), simplesmente desconsideram as contribuições dos períodos romano e medieval, saltando da Grécia clássica para a Renascença, quando vai reaparecer no ocidente o texto da *Poética* e vão se retomar outras tradições clássicas que exercerão, a partir de então, grande influência sobre o teatro, na teoria e na prática. Roubine (2003, p. 21) chega a afirmar:

> O modelo aristotélico não terá nenhuma influência sobre o teatro latino ou medieval. Os gramáticos e filósofos, que são praticamente os únicos leitores de Aristóteles, não mostraram na época nenhum interesse por seu pensamento estético.

Mas, apesar da carência de crítica teatral e de reflexão teórica, fez-se muito teatro, tanto em Roma como durante toda a Idade Média. O teatro foi usado tanto como entretenimento como também como forma de educação moral e sobretudo religiosa. O que deve surpreender o pesquisador é a inexistência de reflexão teórica mais profunda e continuada, nesse longo período. Vamos tentar, a seguir, situar de maneira geral as condicionantes históricas da vida intelectual da Idade Média e recolher o que ficou registrado como ocorrências importantes para a dramaturgia.

A Idade Média deve ser entendida como um período de aproximadamente mil anos demarcados, no início, pela decadência de Roma e no final pela tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos. Embora seja às vezes tratada por alguns pensadores como um período uniforme e de pouco interesse, em verdade a idade Média pode ser dividida em fases bastante distintas e deve-se considerar também as diferenças entre os processos históricos que se desenvolveram simultaneamente no lado oriental e no ocidental.

Quando Roma foi abalada pelas sucessivas invasões bárbaras, por rebeliões e crises políticas, e a economia entrou em declínio, no século IV, Constantino transferiu a capital de Roma para uma cidade nova fundada em Bizâncio, antiga colonia grega no extremo oriental do Império Romano. (BURNS, 1981) A nova capital ficou conhecida como Constantinopla. Estabeleceu-se aí o Império Romano do Oriente, que veio a ser conhecido, depois do século VI, como Império Bizantino, e duraria até a queda de Constantinopla, em 1453, conquistada pelos turcos otomanos.

O Império Bizantino foi um lugar de confluência das culturas do Ocidente e do

Oriente. O grego era aceito como uma espécie de língua oficial e, em decorrência, foi grande a influência aí exercida pelas tradições culturais, filosóficas e científicas da Grécia clássica. Os escritos sobre a comédia e a tragédia do sábio bizantino João Tzetzes (1110-1180 d. C.) demostram o débito da cultura bizantina em relação às fontes gregas. Para Tzetzes, a tragédia se caracterizava por levar os espectadores à lamentação, pela dissolução da vida. E a comédia levava ao riso, tratando das coisas do cotidiano, alicerçando e robustecendo a vida. (CARLSON, 1997)

Enquanto isso, o Império Romano do Ocidente viveu uma espécie de volta para o campo. A ruína econômica e as invasões bárbaras fizeram com que as populações ameaçadas pela fome voltassem aos campos para buscar trabalho na agricultura. Desenvolveu-se o sistema feudal de produção e de apropriação da terra. O poder político fragmentou-se e o catolicismo se expandiu como religião predominante. Seguiu-se um período em que a atividade intelectual e artística era quase toda ligada à Igreja, sobretudo nos mosteiros que se multiplicaram por toda Europa Ocidental. A religião cristã passou a ser o principal tema da filosofia e da arte. A filosofia voltou-se para a teologia e passou a especular sobre a fé, sobre a divindade e suas figurações. A função da arte passou a ser a representação dos temas da fé e do divino, através das escrituras, dos evangelhos e dos princípios da moral cristã. Esse quadro perdurou por cerca de quatro séculos. Este foi também um período de intensas e violentas lutas políticas entre monarquias nascentes e as aristocracias feudais, e entre estas e os papas, que procuravam reunir autoridade espiritual e poder político, literalmente, sob um mesmo manto.

Se o Oriente foi predominantemente grego, o Ocidente era latino. Datam dos séculos II e III os tratados morais de Tertuliano e São Cipriano, que eram pouco mais que repetições de Aristóteles e Horácio. Elius Donatus, que foi professor de São Jerônimo, cresceu em meados do quarto século. Suas obras mais conhecidas são tratados de gramática e retórica. Seus *Comentaries* e o fragmento *De comedia et tragedia* foram incluídos nas primeiras edições impressas das obras de Terêncio. Ele cita Horácio, o que indica a fonte de suas ideias. A influência de seu trabalho repercutiu desde a idade média até o século XVII quando a Poética de Aristóteles já era conhecida e aceita na Europa civilizada. Considerado o último dos romanos, foi o último dos latinos a produzir uma teoria sobre o drama. Ele estabelece a conexão histórica entre Horácio e Dante. Para ele "Comedy is a story treating of various habits and customs of public and private affairs, from which one may learn what is of use in life, on the one hand, and what must be avoided, on the other."[3] (CLARK, 1918, p. 42)

[3] "A comédia é uma história que trata de hábitos e costumes públicos e privados dos quais se pode aprender o

Dante (séc. XIII) teria usado Horácio como origem de suas definições de comédia e tragédia contidas na *Epístola a Can Grande* em que se encontram traços de uma reflexão poética. Ele repete a ideia de que "[...] a comédia lida com cidadãos comuns é escrita em estilo humilde, começa mal e acaba bem. A tragédia fala de reis e príncipes, é escrita em estilo elevado, começa bem e acaba mal". (CARLSON, 1997, p. 33)

Assim ele justifica o título de *A divina comédia.* Por que ela começa no Inferno e termina no Paraíso. A concisão, o tom de autoridade e a ligação com os clássicos que o antecederam servem para ilustrar o que era o pensamento erudito medieval e seu alcance em relação à teoria dramatúrgica. (CLARK, 1918, p. 47)

O predomínio da Igreja instituiu a desconfiança geral em relação à arte pagã. Tertuliano e Santo Agostinho preocupavam-se com as origens e os temas pagãos dos dramas clássicos, mas tudo indica que os padres, de maneira geral, enxergavam o drama como um instrumento de persuasão e de instrução. Na parte final da Idade Média surgiu uma poderosa tradição dramática no seio da Igreja, apesar das desconfianças. A freira Hrotsvitha (935-973) escreveu comédias cristãs se propondo a anular os efeitos criminosos induzidos pela leitura de Terêncio, celebrando a castidade das virgens cristãs. (CARLSON, 1997, p. 33) Continuava a prevalecer o objetivo de instruir ao divertir.

Somente na parte final da Idade Média, entre os séculos VIII e X, as coisas começaram a mudar. Houve um reflorescimento da poesia e da literatura. Marvin Carlson relata o evento das primeiras traduções latinas dos textos de Aristóteles que tinham sido anteriormente vertidos para o árabe. Na área da dramaturgia, o mais importante foi uma versão abreviada da *Poética,* por Averróis (1126-1198), traduzida para o latim por Hermannus Alemannus. Os dois enxergaram, equivocadamente, o fator moral como base do pensamento dramatúrgico de Aristóteles, entendendo o objetivo da representação como "[...] nada mais que o encorajamento do que é correto e a rejeição do que é vil". (CARLSON, 1997, p. 31)

Averróis teria passado longe de compreender o que fossem drama e representação. Ao que tudo indica, ele imaginava a representação não como encenação, mas como uma mera leitura recitativa. Duas décadas depois de Averróis, foi feita outra tradução, mais precisa, da *Poética,* por Guilherme de Moerbeke, mas que só viria a ser editada muitos séculos depois. Supõe-se que o Século XIII não estava preparado para Aristóteles.

Barret H. Clark (1918, p. 41) usa palavras semelhantes: "The absence of any body of dramatic work, and the unsettled conditions of Europe between the disintegration of the Roman Empire and the earliest dawn of the Renaissence, easely account for the dearth of

---

que é útil e o que deve ser evitado." (Tradução nossa)

dramatic criticism during de Dark Ages".[4]

Deste modo, pouco há que se possa considerar como influência de um pensamento dramatúrgico teórico medieval que possa vir a influir diretamente nas dramaturgias do cinema e do audiovisual contemporâneo.

2.8 RENASCIMENTO – SITUAÇÃO HISTÓRICA

A partir de meados da Idade Média, provavelmente em torno do século X, a agricultura do sistema feudal começou a produzir mais do que o necessário para o consumo dos próprios produtores, gerando excedentes comercializáveis. A comercialização desses excedentes em cada vez maior escala resultou numa das mais espetaculares mudanças na história do mundo ocidental, que viria a eclodir próximo do final do século XV.

Surgiu uma nova classe de comerciantes, gerada em torno dos mercados e lugares de troca de mercadorias formados nas encruzilhadas das estradas. Nestes lugares, surgiram cidades, os burgos, que emprestaram o nome aos que passaram a viver da acumulação da riqueza obtida com a compra, venda e troca de bens, o capital comercial. Esta nova classe cresceu e acumulou poderes. Primeiro econômicos e depois políticos: a burguesia.

Uma nova lógica passaria a se impor a partir daí. Uma revolução na ciência, na filosofia, na fé e nas artes. Abriu-se o portal de uma nova era. O novo período viria a ser chamado de Modernidade e seu primeiro momento, curiosamente, seria a Renascença. Aquele em que se recuperariam princípios e valores da Antiguidade Clássica.

Segundo historiadores como Burns (1981) e Hauser (1995), a Renascença foi um período complexo e rico da história, em que afloraram as consequências de grandes mudanças ocorridas no mundo ocidental durante da Idade Média. Os setores produtivos, agricultura e manufaturas, passaram a ter como objetivo o abastecimento dos mercados, não mais o suprimento das necessidades imediatas dos próprios produtores. O lucro passou a ser a finalidade da atividade produtiva. Aí teve origem o novo sistema econômico que um pouco mais tarde viria a predominar sobre o sistema feudal de produção e dura até os dias de hoje, o capitalismo.

Com a ascensão da burguesia, a formação de uma classe trabalhadora assalariada e o

[4]A inexistência de um corpus de obras dramáticas e as condições instáveis da Europa entre a desintegração do Império Romano e as primeiras luzes da Renascença explicam a escassez de crítica teatral durante a Idade das Trevas. (tradução nossa)

predomínio do interesse comercial, o ocidente veria passar a predominar o primado da razão prática, em detrimento da fé. A religião foi substituída pela ciência como instrumento de compreensão do mundo. A reflexão filosófica e o pensamento científico foram sendo gradativamente libertados das imposições repressoras da Igreja medieval. Com a razão instrumental substituindo a fé, a verdade do mundo começava a ser revelada pela ciência e não mais pela tradição religiosa.

A racionalidade e o avanço da ciência propiciaram avanços dos meios de produção. Novos instrumentos e técnicas de navegação tornaram o mundo menor. Assumiu-se que a terra era redonda e a riqueza começou a ir e vir com maior velocidade. Frotas de navios mercantes e exploradores correram o planeta em busca de mercados e mercadorias. Os Impérios europeus começaram a se expandir para além dos oceanos. Enfim, como se uma onda de energia social reprimida e acumulada desde séculos finalmente viesse a eclodir. A partir do século XV começava a era Moderna.

No que toca ao drama e à dramaturgia, processos diferentes começaram a acontecer na Itália, na França, na Espanha, na Inglaterra e na Holanda. A onda renovadora começou a produzir frutos em todos os campos das atividades humanas e principalmente nas ciências, na religião, na filosofia e nas artes. Do nosso ponto de vista, interessa perceber apenas aquilo que viria a acontecer de novo em relação à teoria dramatúrgica e com importância suficiente para repercutir nos séculos seguintes e chegar ao mundo contemporâneo.

Para nos guiar neste percurso, desde a Antiguidade até as poéticas dos séculos XX e XXI, foram utilizadas obras de autores como Burns e Hauser, já citados, que servem como espécies de grandes mapas das épocas tratadas. Através deles podemos interpretar a dinâmica dos macro processos históricos da economia e da política, e sua influência sobre o pensamento e a vida nessas épocas. Outras obras, também já citadas, como as de Lawson, Carlson, Clark e Roubine, principalmente, nos permitiram a visão dos processos mais específicos, da área das teorias dramatúrgicas. Estes, juntamente com outros, às vezes citados diretamente ou não, como Brunetière, Renata Pallottini, Cleise Mendes e Luiz Carlos Maciel, entre outros, nos indicaram, dentre os diversos estudos e contribuições dos teóricos de cada momento, aqueles dos quais herdamos as mais importantes contribuições. Por fim, Clark (1918) e Richard Janko (ARISTOTLE, 1987), principalmente, nos levaram mais diretamente aos textos teóricos das épocas que aqui mereceram apontamentos e citações.

2.8.1 O drama na Itália renascentista

A Itália renascentista redescobriu Aristóteles e estabeleceu a sua *Poética* como referência para a teoria e crítica dramáticas. Não poderíamos falar de estagnação, mas veremos que as contribuições desta época até o início do período romântico, deixaram poucas contribuições efetivas aos conceitos contemporâneos a respeito do drama. A dramaturgia pouco avançou, apesar da quantidade de intervenções. Talvez a maior parte da energia especulativa de então tenha sido gasta com a discussão da questão das três unidades: de espaço, tempo e ação. Entendia-se que 'as unidades' eram requeridas como condições prévias para a realização da mimesis e para a produção da verossimilhança. Estas questões já tinham sido trabalhadas por outros autores, como Horário e Longino (A POÉTICA..., 1997), e a discussão procurava estabelecer regras poéticas. Qual deveria ser a duração de uma tragédia? Qual o significado de uma revolução solar como modelo de temporalidade da ação dramática? E como ficaria a 'unidade de espaço', nunca referida por Aristóteles na *Poética*?

Em geral, se procurava interpretar o sentido da mimesis. Determinar o modo correto de imitar com máxima fidelidade a realidade. Para isso colaboravam o conceito de verossimilhança e as percepções de como eram reproduzidas no espaço cênico as noções de tempo e espaço das ações.

Alguns estudiosos da época chegaram a defender que a duração do tempo de representação devia corresponder precisamente ao tempo dos acontecimentos representados. Obviamente, essa discussão é de grande interesse histórico, mas, do ponto de vista das técnicas teatrais e da linguagem da representação, ela terminou superada na prática, mesmo que a discussão repercutisse até o século XIX. Dentre esses conceitos, o que vai permanecer em questão, e que será de grande importância para a(s) poética(s) do cinema, como veremos mais adiante, é o da unidade de ação dramática.

A redescoberta de Aristóteles na renascença italiana começou quando a sua *Poética* foi traduzida para o latim, por Giorgio Valla, em 1498. Ela foi publicada em grego em 1503. Seguiram-se outras traduções, em geral comentadas e interpretadas. Em 1536 houve uma nova tradução latina, por Paccius. A *Poética* tornou-se objeto da curiosidade erudita. Surgiram depois edições comentadas: Robortello em 1548, Bartolomeo Lombardi e Vicenzo Maggi. Mais perto do final do século, tivemos Giambattista Giraldi, Speroni e Antonio Sebastiano Minturno. Este último teve grande influência. Era bispo e defendia que o objetivo da poesia era “instruir, deleitar e emocionar”. O objetivo final da tragédia seria “purificar a alma dos

ouvintes das paixões". Seria exaustivo e fora dos propósitos deste trabalho tentar conhecer mais profundamente cada um deles. Porém, vejamos um pouco mais dos mais influentes: Robortello, Escalígero e Castelvetro, sempre alertando que a lista seria imensa e exauri-la constituiria uma nova e completa investigação, à parte.

Francesco Robortello foi professor de retórica da Universidade de Veneza. Em seu trabalho, publicado em 1548, tentou harmonizar Aristóteles com Horácio, tendo como ponto de partida a questão da mímese, atribuindo como finalidade "à faculdade poética senão a de deleitar por meio da representação, descrição e imitação de cada ação humana, cada emoção, cada coisa animada ou inanimada". (CARLSON, 1997, p. 37) Ele também recuperou na teoria dramática de então a ideia de representação, desdobrando-a. Considerava a imitação na tragédia de duas maneiras: uma, a cênica, executada pelos atores, outra, a construída pelo poeta, enquanto texto. A primeira enfatizaria a ação e a segunda o personagem. Esta ideia, já havia sido anunciada por Aristóteles na *Poética* quando falou da possibilidade de haver mitos sem caracteres, mas não sem ação. Embora nunca seja relembrada como original de Robortello, esta divisão será importante para dois ramos dos métodos básicos de desenvolvimento de roteiros cinematográficos na contemporaneidade: haverá processos que cuidarão de compor a intriga (1) como uma sequência lógica de ações encadeadas por nexo causal ou (2) primeiro criar o personagem e a partir de seu perfil e suas motivações e seus prováveis objetos, compor o enredo. (FIELD, 1995)

Em 1561, Júlio César Escalígero trouxe mais clareza e coerência à interpretação do texto de Aristóteles. Autor de volumosa obra, era tido como o homem mais culto da Europa de sua época. Talvez tenha sido o primeiro teórico a desafiar as teorias aristotélicas e a propor alternativas. Ele definiu a tragédia como "[...] uma imitação por intermédio das ações de vidas eminentes, infelizes no desfecho, em métrica discursiva grave". Definiu também a comédia: "um poema dramático repleto de intrigas e ações, de final feliz, escrito em estilo vulgar". (ESCALÍGERO apud CARLSON, 1997, p. 42) Ia mais adiante: concordava com Aristóteles quanto à importância do mito, mas achava que a finalidade do drama não era a imitação e sim proporcionar uma instrução agradável, impelindo os homens para a razão correta... Escalígero (apud CARLSON, 1997, p. 43) não fazia distinção entre as coisas da natureza e as coisas da poesia, interpretando de forma radicalmente diferente o conceito de verossimilhança, aproximando-se dos realistas do século XIX.

Em 1570, Lodovico Castelvetro apresentou um novo comentário à *Poética*, propondo a base do que seria uma estética moderna, centrada na recepção, não hesitando em tentar complementar Aristóteles: *Poética d'Aristotele vulgarizzata e sposta.* Foi ele quem colocou a

questão da unidade de tempo, exigindo que a ação decorresse no tempo de sua representação e mais tarde a unidade de lugar, que não tinha sido requerida por Aristóteles. Castelvetro acreditava que o palco servia para divertir a multidão ignorante. Enquanto Aristóteles se voltava para a estrutura e as relações internas das obras, ele centrava sua crítica nas exigências do público, recusando qualquer função moralizadora ou educativa para o drama: o prazer seria a finalidade da poesia. E ainda contradizia diretamente Aristóteles ao afirmar que o drama devia ser encenado e só assim se alcançariam seus efeitos, nunca através da simples leitura. (CARLSON, 1997, p. 45) É curioso observar como um pensador pode ao mesmo tempo produzir, de um lado, avanço conceitual e trazer à discussão, ao mesmo tempo, um argumento como o das três unidades, que adiante se revelaria equivocado.

Depois de Castelvetro ainda aparecem resenhas históricas assinadas por nomes como os de Alesandro Piccolomini, Orazio Ariosto, Antonio Riccoboni, Giordano Bruno (também ele), Giovanmaria Cecchi, Battista Guarini e Giasoni Denores. Os dois últimos se envolveram num debate acirrado sobre a inclusão ou não da farsa e da tragicomédia, que seria uma mescla de tragédia e comédia, no campo da poesia dramática. Denores atacou a tragicomédia em termos formais, estilísticos, estruturais e morais, registra Carlson. Sustentando argumento contrário, Guarini reivindicava o direito de inclusão da tragicomédia como outro gênero, já que o trágico e o cômico seguidamente apareciam mesclados na própria vida.

Apesar da manifestação de tendências tradicionalistas em confronto com modernizantes, o 'aristotelismo' era a norma. Os primeiros acreditavam que ele havia fixado princípios eternos, os outros que ele havia estabelecido princípios fundamentais, mas estes teriam que se adaptar a novas experiências em novos tempos. Marvin Carlson (1997, p. 51) resume essa questão:

> Em cada uma dessas controvérsias, as variedades e matizes de opinião eram tão numerosas quanto os críticos participantes; porém, os argumentos tendiam a aglomerar-se em torno do que se poderia chamar de uma postura conservadora (defesa dos antigos, codificação das regras, ênfase na conveniência e na pureza dos gêneros tradicionais, subordinação da arte às motivações éticas ou sociais) e uma postura liberal (defesa dos modernos, tratamento pragmático e flexível dos preceitos clássicos, a arte vista como fim em si mesma).

Carlson aponta ainda que a visão conservadora predominou, mas não impediu as contestações dos liberais, aos quais, em geral, se uniram os dramaturgos de ofício na tarefa de elaborar a teoria do drama.

Para Clark houve um contraste nítido entre o início do século XVI e seu final.

Enquanto o início do século foi marcado pelo obscurantismo, no final assistiu-se na Itália ao despertar de um processo de descobertas e discussões que repercutiram pelo resto do continente e foram seguidas imediatamente na França, Espanha e Inglaterra, onde se adotaram, com algumas modificações, os conteúdos do que ali foi descoberto e discutido. (CLARK, 1918, p. 52)

2. 8.2 O drama na França renascentista

Vejamos o que se passou, na mesma época, na França. Tomamos de Marvin Carlson (1997, p. 65), o relato a seguir, sobre as principais contribuições à dramaturgia pelos pensadores do Renascimento, na França.

Data de 1501 o mais antigo escrito sobre o drama na França, de Regnaud Le Queux. Falava sobre a composição de 'moralidades', de 'comédias' e 'mistérios', definindo-os. Moralidades seriam peças de elogio ou censura, em linguagem elevada e sem chistes. As comédias tratariam de matéria jovial, de forma leve, sem conteúdo ofensivo. Os mistérios podiam ser chamados de crônicas, também. Tratavam de temas significativos e eram fiéis à conveniência, ou seja, atinham-se às características cultural e socialmente aceitas para diferentes idades, posições sociais, ofícios e sexos. Cada coisa em seu lugar.

Em 1502, Jadocus Badius publicou um ensaio mais extenso sobre a comédia. Era uma compilação de textos disponíveis à época. Neste período, foram traduzidas diversas obras clássicas, tanto gregas como romanas. Os tradutores incluíam nos prefácios as suas reflexões sobre as regras dramatúrgicas. Em geral se baseavam na herança clássica, com ênfase na *Ars Poetica,* de Horácio.

Lazare de Baïf, traduziu *Eletra,* de Sófocles, em 1537, em seu prefácio cuidou de definir a tragédia de modo não muito diferente da herança horaciana. Charles Estienne publicou, em 1542, a *Epístola do tradutor ao leitor.* Estienne definiu fábula, tragédia, sátira, comédia antiga e comédia nova. Ele estudou Horácio e trouxe como novidade o fato de escrever em francês e propor o fortalecimento da literatura na língua francesa.

Jacques Peletier, em 1545, traduziu para o francês a *Ars Poetica*, de Horácio. No prefácio ele admite que poderia haver atualização da poética clássica, no que concorda com Estienne, encorajando os autores franceses a criarem um literatura de peso. Em 1555, Peletier entraria no debate contra os que pretendiam atualizar as regras clássicas. Segundo Barret H.

Clark (1918, p. 70), esta teria sido a mais completa exposição da teoria dramática na França até então.

Em 1548, Thomas Sébillet publicou o primeiro grande tratado de poética em francês. Note-se que neste mesmo ano apareceu a tradução da *Poetica* de Aristóteles, por Robortello, na Itália. Sébillet propôs a adoção dos gêneros da écloga, moralidade e farsa. As éclogas, com personagens e linguagem pastoris, de forma alegórica, discutiam a morte dos príncipes, as calamidades dos tempos, as mudanças nas repúblicas e os elogios poéticos. As moralidades, como as tragédias, tratavam de coisas sérias e graves. Diferiam das tragédias em seus finais, que nada tinham de trágicos. Forma francesa da comédia, a farsa, era uma peça curta e simples que pretendia apenas fazer rir, sem finalidades morais nem educativas. Nos escritos de Sébillet aparece, pela primeira vez na França, a ideia de verossimilhança na forma de "aparência de verdade".

Em 1549 surgiu a grande obra crítica da década: *A defesa e ilustração da língua francesa,* de Joachim Du Ballay. Era uma resposta a Sébillet, pouco falando diretamente do drama em si, mas requerendo um rompimento brusco com o passado medieval e o latim. Como em outras épocas e lugares, antes e depois, aqui também se manifestava o confronto entre tradição e ruptura, espécie de motor interno e eterno da arte. Guillaume des Autelz entrou no debate em 1550. Defendia as moralidades francesas medievais contra a tragédia e a comédia clássicas. As comédias tenderiam para a corrupção e para exemplos de lascívia. A tragédia, para a crueldade e para a tirania.

A partir de 1550 começa a haver uma reintrodução gradual de Aristóteles que em pouco tempo se tornaria a autoridade máxima também na França. Guillaume Morel traduziu a *Poética* em 1561 e os escritos de Escalígero chegaram ao país depois que ele adotou a cidadania francesa e passou a residir em Lyon. Em 1561, Jacques Grévin citou a definição de tragédia de Aristóteles no prefácio de sua tragédia *A morte de César.* Jean de la Taille, em 1572, introduziu num ensaio de poucas páginas, prefácio de *Saul, o furioso*, a prática de buscar primeiro em Aristóteles e em Horácio o que seriam as leis do teatro. De la Taille retorna ao princípio aristotélico que atribui à tragédia uma finalidade artística e não apenas moral. Insiste no enredo bem construído e repete a noção de herói trágico ideal exposta por Aristóteles: nem inteiramente bom, nem mau, mas que cai em desgraça devido a um erro (a falha trágica), negando também o ideal de "justiça poética" que premiaria os bons e castigaria os maus.

Apesar da recuperação de Aristóteles, a discussão sobre a questão das três unidades ultrapassou em muito o final do século XVI. Jean de Beaubreuil, em 1582, e Pierre de

Ronsard, este em comentários dispersos, defenderam a tradição e a unidade de tempo como meio indispensável para a obtenção da verossimilhança.

Para Marvin Carlson, duas obras do final do século XVI, resumiriam a teoria crítica do período. *A arte poética francesa,* de Pierre Laudun d'Aygaliers, de 1598, e *A arte poética*, de Jean Vauquelin de la Fresnaye, de 1605. Laudun defende a flexibilidade diante das regras clássicas e admite a quebra da unidade tempo. Vauquelin, ao contrário, era conservador. Defendeu as três unidades, a estrutura em cinco atos e a regra de que não mais que três personagens deveriam falar de cada vez. Note-se que a maior parte destas regras foram introduzidas e anexadas aos textos clássicos por tradutores e comentadores posteriores que radicalizaram ou simplesmente não entenderam a extensão do que afirmavam aqueles a quem procuravam seguir. Isto fica bem evidente na questão, já abordada, das três unidades no texto da *Poética*, de Aristóteles.

2.8.3 O drama na Espanha e na Inglaterra renascentistas

Poderíamos entrar aqui com o recurso narrativo das histórias em quadrinhos, apelando para um "enquanto isso, na Espanha e na Inglaterra […]" Vamos tentar relatar a seguir o que acontecia na Espanha e na Inglaterra enquanto italianos e franceses discutiam a herança clássica e as regras das unidades.

Clark (1918) afirma que o drama espanhol, assim como o inglês, que veremos mais adiante, de finais do século XVI, além de se desenvolver independente das influências externas, era decididamente não clássico. Para ele, as grandes obras de Lope de Vega e de Calderón de la Barca, comparadas às de Racine e Corneille, eram menos rebuscadas formalmente. Se assemelhavam mais ao teatro elisabetano.

Embora tenham sido publicados na Espanha diversos trabalhos sobre retórica e poética, desde o século XV até finais do XVI, todos estes trabalhos eram de inspiração italiana e seus elementos clássicos derivavam dos escritos de Minturno, Escalígero, Robortello e outros contemporâneos. Seguindo o registro de Barret H. Clak, neste período foram publicados: *Arte de Trobar,* de 1423, de Henrique, Marques de Villena; *Prefácio aos Provérbios,* em 1497, do Marquês de Santillana; e *Arte*, 1496, de Juan del Encina; Argore de Molina escreveu um tratado de poética no prefácio de seu *Conde Lucanor*, em 1575; *Arte Poetica Española,* de 1592; *Filosofia Antigua Poetica,* de Alfons Lopez Pinciano, em 1596;

Egemplar Poetico, de Juan de la Cueva, supostamente de 1606; *Libro de Erudition Poética*, em 1611, por Luis Carillo.

Sobre Pinciano vale a pena nos determos. Sua *Philosophia antigua poetica,* segundo Carlson, igualaria ou superaria todos os tratados italianos da época. Além de definir a tragédia e a comédia, ele avançaria pelo terreno da *kátharsis,* dedicando amplo espaço às emoções suscitadas pela tragédia, que para ele seriam piedade, medo e admiração, e tentando unificar a ideia aristotélica de catarse com os princípios horacianos de deleite e edificação. Ou seja, mais uma vez a união do prazer estético com a formação moral. Atribuindo preponderância ao trabalho dos atores no drama, Pinciano (apud CARLSON, 1997, p. 57) chegou a caracterizar o trabalho do bom ator: "[...] deve transformar-se no personagem que está imitando, para que a ninguém isso pareça imitação".

Mas, certamente, a mais importante contribuição à teoria dramatúrgica na Espanha veio com a obra de Lope de Vega. Em 1609, com o seu manifesto *Arte nuovo de hazer comedias em este tiempo,* que, para Clark, seria a expressão dos sentimentos de grande parte dos dramaturgos e do público daquele tempo, de Vega protesta contra a lei das unidades e estabelece o gosto do público como a principal referência para o estabelecimento de regras do fazer dramatúrgico.

O manifesto suscitou uma verdadeira batalha teórica. Contra ele, Miguel de Cervantes lançou um ataque, no mínimo, pitoresco. No 48º capítulo do primeiro volume de *D. Quixote*, na forma de um diálogo entre o cônego de Toledo e o cura que acompanhava D. Quixote enjaulado depois de um acesso de loucura. O cônego, entre outras coisas, arguia como absurdas as mudanças de tempo e de lugar, ainda que isso fosse não só compreensível para o público da época, mas também deleitável. Um trecho de seu argumento:

> [...] as comédias da voga, tanto as de pura imaginação, como as que se fundam na história, são todas, ou a maior parte, verdadeiros disparates, e coisas que não têm pés nem cabeça, e, com tudo isso, o vulgo as ouve com gosto, e as considera e aprova como boas, estando tão longe de o ser; e os autores que as compõem e os atores que as representam, dizem que estão muito bem assim, porque assim as quer o vulgo, e não de outra maneira; e que as que seguem os preceitos da arte, servem só para quatro discretos que as entendem, e todos os outros ficam em jejum, sem compreender o seu artifício; e que a eles lhes fica melhor ganhar o pão com muitos, do que fama com poucos; [...] (CERVANTES SAAVEDRA, 1984, p. 451)

Tanto de Vega como Cervantes tiveram diversas manifestações de apoio e o debate se prolongou por cerca de trinta anos. Lope teve entre seus defensores Tirso de Molina, também

dramaturgo, que sendo também atingido pelas críticas Cervantes, defendeu a si mesmo e a Lope contra as acusações. Para Tirso (apud CARLSON, 1997, p. 61), seria "[...] dever do poeta transformar pela imaginação tanto a história quanto a natureza, desde que a impressão permaneça verdadeira". Muitos outros escritos foram produzidos nesta extensa polêmica. A favor de Lope de Vega: Francesco de Barreda (*Invectiva y Apologia,* 1622*),* Julius Columbarius (1618), Alfonso Sanches e Pedro Juan de Rejaule y Toledo. Como opositores, além de Cervantes, Christóbal de Mesa e Cristóbal Suarez de Figueroa, ambos em 1618. Em 1630, Diego de Colmenares ainda protestava contra as licenças de Lope de Vega. E mais, Gonzales Sala, em 1633, Juan Perez de Mantalban, em 1638. José Pellicer de Sallas escreveria, em 1639, *Idea de la Comedia de Castilla*. Até a figura dominante da cena dramática em meados do século XVII, Calderón de la Barca, teria escrito sobre a polêmica, sem chegar a publicar, no entanto. Não conseguimos localizar o texto de Calderón, mas é sabido que ele era rival ferrenho de Lope de Vega, pelo que poderia ter apoiado Cervantes, embora, como dramaturgo, devesse apoiar de Vega.

Outros dois nomes devem ser citados, ainda. Primeiro, Francisco Cascales. Escreveu o que teria sida a segunda grande poética espanhola, em 1617, as *Tablas poeticas*, em que era mais pragmático e resultava mais moderno em relação á composição temporal das histórias contadas nos palcos. Depois vem Jusepe Antônio Gonzalez de Salas, que em 1633 produziu o *Nueva idea de la tragedia antigua.* Ele defende a adoção dos clássicos como referências e não como imposição de regras rígidas.

Comparando o processo evolutivo da teoria dramatúrgica da época do Renascimento com a atualidade, percebemos os pontos em que historicamente houve avanços e onde houve estagnação. A obediência aos preceitos clássicos era uma posição adotada pelos pensadores eruditos, ligados às elites intelectuais. O teatro popular era livre de todas as regras, ou tinha suas próprias regras, e atendia basicamente ao princípio de proporcionar ao público prazer pela representação.

A Idade Média foi o período de uma forte divisão entre as manifestações populares e o teatro moralista e pedagógico da Igreja. Certamente a inovação devia muito mais à contribuição daquilo que poderíamos hoje chamar de cultura popular do que dos rigores da herança clássica. O mais eficaz agente conservador ocorria quando havia a fusão de duas coisas distintas, mas que atuavam em conjunto: herança clássica e imposição de uma moral (de classe) dominante. Mesmo que na própria época essa distinção não fosse percebida com clareza, hoje podemos constatar que coisas como a discussão em torno das três unidades e da quantidade de atos eram estéreis e meramente formais, senão artificiais. Sua utilidade foi-se

perdendo ou transformando ao longo do tempo. De forma semelhante às polêmicas espanholas, também na Inglaterra houve discussões acirradas. Curiosamente, foram dois países que ficaram mais distantes da herança clássica e sofreram menos diretamente suas influências e suas pressões. Nesses dois países a tradição teatral avançou com maior velocidade.

John Howard Lawson (1949, p. 12), analisando as origens da dramaturgia contemporânea, aponta a farsa francesa do século XV e a *Commedia dell' Arte* como fontes tanto do gênio de Molière como dos teatros espanhol e elisabetano. Ele associa a ascensão da comédia com a das forças sociais emergentes que enfraqueceram as estruturas do feudalismo e contribuíram para a formação de uma nova classe de mercadores. Na Europa, onde a comédia mais se desenvolveu foi na Itália e o primeiro grande nome da comédia renascentista geralmente não é associado apenas ao teatro: Maquiavel. Ele teria cristalizado a moral e os sentimentos de sua época e aplicado suas ideias ao teatro, vindo a exercer grande influência sobre o teatro elisabetano. Ainda segundo Lawson, Maquiavel, Ariosto e Aretino, contemporâneos entre si, ajudaram a libertar a comédia das restrições clássicas, descrevendo sua época com crueza e ironia que parecem surpreendentemente modernas.

Aretino dizia que mostrava os homens como eles são, não como deveriam ser. Mostrar os homens como são cria uma ligação de Aretino e Maquiavel com o teatro realista, como o de Ibsen. Lawson ainda chama a atenção para o fato de que reconhecer a importância de Maquiavel não significa adotar a ideia do *homem inescrupuloso,* embora a fraude e a trapaça tenham sido temas importantes da literatura dos séculos seguintes. Para ele, na obra de Maquiavel teria ocorrido a gênese de uma ideologia que viria a ser a das classes médias atuais, com a ideia de que o homem bem sucedido deveria associar audácia á prudência. Isso viria a se refletir no teatro elisabetano. De novo, não como afirmação da fraude e da trapaça, mas como reflexo da crença infinita na habilidade humana de fazer, conhecer e sentir.

Lawson reforça o seu argumento sobre a influência italiana no teatro elisabetano apontando a evidência das escolhas dos enredos, tanto de Shakespeare como de Marlowe. Ambos reaproveitaram e adaptaram enredos de outros autores, prática que veio a ser usada também por Bertolt Brecht, no século XX. Mas a grande contribuição desta época teria vindo de uma mudança na estrutura da ação dramática em decorrência, ainda segundo Lawson, da questão ideológica. Para ele, Shakespeare seria um homem ligado à sua época e um revolucionário, na medida em que defendia as razões da classe emergente contra o feudalismo decadente. Shakespeare falava da classe superior da nova sociedade capitalista que se formava. A questão humana deixava de ser pautada pelo vínculo original com a terra e com os

senhores da terra. A nova questão era a ambição pessoal, força motriz da ação e ameaça perigosa, ao mesmo tempo.

Com isso introduziu-se na composição do enredo teatral a questão da vontade humana, movida e confrontada com a própria consciência. Começa então a se esboçar a ideia de conflito na dimensão que viria a adquirir bem mais tarde. O trágico não era mais a catástrofe resultante do embate do homem contra seu destino pré-traçado, mas do homem contra si mesmo e/ou contra outros homens ou contra as regras da sociedade em que vivia.

Vale a pena transcrever um trecho do argumento de Lawson (1949, p. 16, tradução nossa):

> A necessidade de investigar as causas da ação dramática, de mostrar tanto as mudanças de fortuna como as vontades ou objetivos conscientes que motivaram estas mudanças, foi responsável pelo crescimento da importância da ação no teatro elisabetano. Enquanto os gregos estavam preocupados apenas com o efeito da quebra das leis socialmente aceitas, os elisabetanos estavam interessados em sondar as causas, em testar a validade da lei em função do indivíduo.

Os objetivos do homem deviam ser alcançados não por força de habilidades especiais, de estratagemas ou pela força, mas por meio dos ajustamentos possíveis entre os objetivos individuais e as determinações do meio social. Esta terá sido uma mudança essencial que ainda repercute nos procedimentos da composição de enredos tanto para a literatura como para o cinema contemporâneos.

Desde o início do século XVI, o teatro era objeto de estudo erudito. Nas universidades de Oxford e Cambridge, Aristóteles e Horácio eram estudados. Peças clássicas foram publicadas a partir de 1540, com prefácios que indicavam o conhecimento das doutrinas tradicionais. É interessante registrar que enquanto a prática teatral avançava a passos largos, na virada do século XVI, a crítica e a teoria se engalfinhavam em torno de ataques e defesas ao teatro. A preocupação era de que o teatro pudesse abalar as bases morais da sociedade inglesa, disseminando a dissolução dos costumes, o vício e a corrupção. As histórias clássicas representando fraquezas e vícios podiam ser toleradas apenas se ilustrassem ensinamentos virtuosos. Em torno do ano de 1580 houve inúmeros ataques de natureza puritana ao teatro. Em 1577, John Northbrooke publicou o *Tratado no qual as declamações, danças, peças vãs ou interlúdios são reprovados pela autoridade da palavra de Deus e dos escritores antigos (Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine Plaies or interludes are reproved by the authoritie of the worde of God and auncient writers)*. Um diálogo entre a mocidade e a velhice,

condenando a obscenidade e a grosseria do drama em geral. Era uma espécie de compilação dos ataques proferidos por padres e autores antigos. (CARLSON, 1997, p. 76)

É preciso que, a respeito desse debate, sejam citados Sir Philip Sidney (1554-1586) e Ben Jonson (1573-1637). Sidney foi um homem rico, tido como generoso mecenas. (CARLSON, 1997) Seu único envolvimento direto com o teatro deu-se quando respondeu a ataque do conservador Stephen Gosson, em 1579, *A escola do abuso (The schoole of abuse)*. Gosson era um ex-ator que usou argumentos baseados em Platão, para seu ataque. Sidney, em resposta, fez publicar a *Defesa da poesia (Defense of poetry)*, citada em alguns textos como *Apology of poetry.* Segundo Clark (1918, p. 103), o texto de Sidney foi mais que uma defesa, teria sido "uma glorificação da arte e sua influência sobre a mente e a conduta humana".

Este debate entre Gosson e Sidney antecedeu o grande período de atividade do drama elisabetano. As peças em que Sidney baseou seus argumentos foram moralidades, farsas e tragédias escritas antes de 1580. Marvin Carlson resume o significado do texto de Sydney afirmando que a *Defesa da poesia* se constituiu num marco do Renascimento, foi a culminação do pensamento crítico inglês da época e também uma síntese do pensamento renascentista em geral, baseado em Aristóteles, "[...] sem negligenciar Platão, Horácio e os grandes comentadores italianos, sobretudo Escalígero e Minturno", conforme Carlson (1997).

Ao contrário de Philip Sidney, Ben Jonson foi um homem de teatro: dramaturgo, ator, produtor e crítico. Para Carlson (1997, p. 80), ele teria sido "[...] o primeiro dramaturgo inglês a produzir um corpo significativo de comentários críticos". Também para Clark (1918), citando Spingarn[5], Jonson teria sido o primeiro inglês a ser um crítico de teatro de verdade. Jonson confessava não seguir as regras clássicas. Não usava o coro e quebrava a unidade de tempo. Dizia que em seu tempo nem sempre era possível seguir as regras sem prejudicar o deleite do povo. Sua obra *Timber; or discoveries made upon men and matter,* publicada postumamente, em 1641, é considerada a última a última obra de vulto da crítica renascentista, é uma coleção de considerações críticas baseadas numa grande variedade de fontes da herança clássica, desde a Grécia até a Idade Média. Nesse texto ele dizia que a verdade estava aí para todos, a autoridade dos clássicos servia como guia, não como comando.

Tentando dar um fecho a esta tentativa de visualização do que foi produzido de maior importância, medida em termos da influência posterior, na reflexão teórica sobre a dramaturgia durante os séculos XVI e XVII na Inglaterra, a figura de John Dryden surge como o introdutor do método comparativo na crítica. Publicou *An essay on dramatick poesie*,

[5]Joel Elias Spingarn (1875-1939) professor de literatura comparada, crítico litarário e ativista dos direitos humanos, autor de *A History of literary criticism in the renaissance* (1899 e 1908).

escrito em 1668. Uma série de diálogos comparando o drama antigo com o moderno, e contrastando as peças da Espanha e França com as inglesas. Ele enxerga e aponta o erro de se atribuírem as unidades de tempo e de espaço às peças clássicas, e também o fato de que Aristóteles e Horácio não consideravam a presença dessas unidades como regras inflexíveis. (LAWSON, 1949, p. 20)

Para concluir esta tentativa de resenha das principais reflexões teóricas sobre o drama durante o Renascimento, é preciso citar ainda dois holandeses. Daniel Heinsius (1580-1655) é o primeiro deles. Foi aluno de José, filho de Júlio César Escalígero, na Universidade de Leyden, por volta de 1575. Ele deu continuidade à tradição de Escalígero, deixando o texto *De tragoedia constituitione,* de 1611, que exerceu forte influência sobre a crítica europeia do século XVII. Nesse texto ele seguiu de perto os ensinamentos de Aristóteles, vendo-o não como um legislador, mas como um observador filosófico que analisou aspectos dos fenômenos e tirou conclusões gerais. Ele traduziu *Kátharsis* por *expiatio,* em vez da tradução tradicional, *purgatio.* A função da tragédia seria promover o equilíbrio emocional ao expor as pessoas ao terror e à piedade. Fazendo com que aqueles não habituados a essas emoções aprendessem a senti-las e os muito inclinados a elas se saciassem pelo hábito. Heinsius seguiu os passos de Ben Jonson com relação à comédia, baseando-se nas definições de Aristóteles, que associou o riso a espécies de fealdade ou defeitos que não eram penosos nem prejudiciais. Heinsius exprimiu reservas em relação ao riso originado de torpezas que podiam depravar a parte sadia da natureza humana. Mas ele teve equilíbrio ao abordar a questão das unidades, respeitando a de ação e não tocando nas de tempo e lugar, do mesmo modo que Aristóteles, na *Poética.* (CARLSON, 1997, p. 83)

O outro holandês que merece citação aqui é Gerardus Joannes Vossius (1557-1649), considerado o segundo maior crítico holandês do período. Ele elaborou um resumo do corpo de regras desenvolvidas pelos críticos do final do século XVI e começo do XVII: o *Poeticarum institutionum libri tres,* de 1647. Em seu compêndio, não faz referências aos críticos europeus recentes que publicavam em língua vernácula na Itália, França, Espanha e Inglaterra. Ele faz um sumário das contribuições de Horácio, Aristóteles, Escalígero, Donato, Minturno e Heinsius. Compartilha a ideia geral de que o drama deve ensinar agradando. Concentra-se, como Heinsius, na unidade da ação. O drama devia conter uma única ação e um único herói, embora possa haver partes subordinadas da ação, "[...] de tal modo unidas pela probabilidade e pela necessidade que nenhuma parte possa ser omitida ou modificada sem dano para o todo". (CARLSON, 1997, p. 84) Estas concepções seriam desenvolvidas mais tarde por D'Aubignac e outros. E, a nosso ver, parecem aplicáveis a grande parte das poéticas

cinematográficas contemporâneas.

2.9 SÉCULO XVII

Nunca será demais frisar que não estamos tentando (re)fazer uma história da dramaturgia, mas simplesmente pinçar no relato da sua evolução aquelas contribuições que vieram a conformar o drama contemporâneo e que influem diretamente nos modos de composição dos roteiros audiovisuais de ficção. É claro que isso não é tão simples assim e só poderá ser feito com a compreensão dos processos sociais, políticos, culturais e artísticos dentro dos quais se davam a prática, a crítica e a reflexão teórica sobre a dramaturgia.

O período que investigamos agora é caracterizado pelo classicismo francês. Do ponto de vista da produção de peças teatrais três grandes nomes aparecem acima de qualquer horizonte: Corneille, Racine e Molière. Do lado da reflexão crítica a coisa é bem mais complicada, porque as posições teóricas se tornaram também posições políticas. O Cardeal Richelieu entendeu a importância política do teatro e do que era dito no teatro sobre as ideias e personalidades políticas. Ele entendeu a dimensão do teatro como meio de comunicação de massa e seu poder de formação de opinião e de influência na construção das imagens públicas dos agentes da política francesa durante o reinado de Luis XIII, quando chefiou o Conselho do Estado. Além de interferir diretamente na prática do teatro, através de seu poder de censura, foi também um estimulador da reflexão crítica, para que fossem favorecidos os teóricos aliados do rei.

Jean-Jacques Roubine tece interessantes considerações sobre os enlaces entre estética teatral e política na França deste período. Para ele, o teatro francês passa a se sujeitar à "encruzilhada" entre norma e desvio. Chapelain, que estudou profundamente a norma aristotélica, é levado por Richelieu a se tornar árbitro das questões estéticas. Uma espécie de Grande Inquisidor do belo. Ele estabeleceu o que viria a ser o modelo dramatúrgico a ser seguido. Este modelo prevaleceria, na França, até o século XIX. Mais tarde, Chapelain renunciou à função e foi substituído por La Mesnardière. E este, depois, por d'Aubignac que viria a escrever o tratado *A prática do teatro*, em 1657. (ROUBINE, 2003) Aqui vale uma observação lateral aos objetivos deste trabalho. Podemos relembrar Pierre Bourdieu (2005) e seu estudo sobre o campo da literatura na mesma França, no século XIX. Bourdieu expõe sua sua teoria da constituição de campos sociais e suas dinâmicas internas, as relações entre

campos diversos e suas relações com o campo do poder. Este me parece um referencial teórico perfeitamente adequado ao que poderia ser uma análise do processo de formação do campo de teatro na França desde o Renascimento. Esclarece não só as relações de poder internas do campo, como as relações entre (o campo do) teatro e poder estabelecidas naquele momento.

Apesar do grande número de publicações e dos acirrados debates do século XVII, a teoria teatral em si pouco avançou. Continuou-se a discutir a questão das unidades e da verossimilhança, por um lado, e, por outro, as funções moralizadoras e pedagógicas que o teatro deveria ter eram contrapostas às funções decorrentes do prazer do espetáculo, puro e simples. Essa controvérsia levava de volta à questão das regras clássicas, o que fazia com que o debate caísse numa espécie de "círculo vicioso". Ao longo do século XVII assistiram-se a três grandes polêmicas no teatro francês. Numa delas, o alvo foi o *Le Cid,* uma tragicomédia de Corneille, apresentada pela primeira vez em 1637. Os ataques pareciam mais consequência de inveja e das disputas internas do campo do que críticas fundamentadas em questões especificamente teatrais. Questionavam da suposta qualidade dos versos ao fato do autor não respeitar a "regra aristotélica" das 24 horas, entre outras coisas. Outra grande polêmica envolveu as comédias de Molière, consideradas imorais e ofensivas. Além da inveja diante de seu sucesso, somava-se o pecado de ridicularizar as elites em geral e a nobreza particularmente. A terceira grande polêmica ficou conhecida como *Querela dos antigos e dos modernos*. Começou em 1687, quando Charles Perrault chocou os membros da Academia Francesa ao publicar o poema *Siècle de Louis le Grand,* em que ousava considerar alguns escritores seus contemporâneos acima dos gregos e romanos. Foi o bastante para provocar uma onda de defesas e ataques. Insistimos em que não seria absurdo considerar que estas polêmicas estavam muito mais ligadas às disputas de posição, poder e de capital simbólico dentro do campo, do que ao avanço do conhecimento teórico sobre o drama ou a dramaturgia. (CARLSON, 1997)

Talvez a mais marcante contribuição francesa deste período seja a noção de *bienséance.* Diversos autores a ela se referiram e definiram: Chapelain, D'Aubignac, Rapin. Foi um dos temas mais importantes, termo chave do classicismo francês. Como quase tudo na dramaturgia, esta noção também teve início na *Poética*, de Aristóteles, que falava de caracteres que deveriam ser bons, semelhantes, convenientes e coerentes. Restou muita controvérsia sobre o que o grego quis dizer com "ser bom", "semelhante" e "conveniente". A "coerência" é evidente por si mesma. Muito provavelmente Aristóteles estava tão preocupado com o aspecto estético da caracterização quanto com o seu efeito pedagógico. Ele devia

imaginar que algo estranho ou contrário aos valores e costumes da sociedade grega perturbaria a forma de recepção de uma tragédia pelo público. Dentro do contexto da *Poética,* de Aristóteles, estes atributos dos personagens estão relacionados com a produção do efeito estético sobre o espectador, em função da verossimilhança e não, como pareceu a diversos intérpretes tardios, para a conformação moral dos personagens. Essa noção ganhou uma nova roupagem, segundo Pavis (1999, p. 33), entre 1630 e 1640, com a *bienséance,* cuja tradução pode ir de "*bom-tom*" a "*decoro"* ou conveniência. Na França renascentista, isso dirá respeito tanto à coerência interna da construção do personagem e à obtenção do efeito de verossimilhança, quanto à adequação aos valores ideológicos e morais do tempo e lugar.

Muitos nomes poderiam ser lembrados dentre os teóricos, críticos e dramaturgos que entraram nas discussões e disputas de século XVII. Coma base em Lawson (1949), Carlson (1997) e Roubine (2003) serão citados alguns nomes aqui, a seguir, a título de ilustração do que foi o período, sem a pretensão de fazer uma lista completa e abrangente. Vejamos:

Jean de la Taille (1540-1607) definiu a tragédia, distinguindo da comédia e da farsa, os objetos e efeitos da tragédia, além de fazer recomendações quanto à sua linguagem e estrutura. Provavelmente sob influência de Castelveltro, estabeleceu a unidade de lugar. Foi um marco da aceitação definitiva da *Poética,* de Aristóteles, na França. Publicou *L'Art de la Tragédie*, definindo a tragédia no prefácio de sua tragédia *Saül le Furieux,* em 1572.

Jean Chapelain (1595-1674) defendia as três unidades e a verossimilhança. Se baseava numa teoria de funcionamento do drama segundo a qual sua função nãos era apenas agradar, mas promover as purgação dos efeitos nocivos das paixões, comovendo a alma dos espectadores com o poder da verdade. Sugeria que os dramaturgos começassem a escrever em prosa. Teve papel importante na política do teatro, colaborando com o Cardeal Richelieu.

François Ogier (1597-1670) defendeu a liberdade de composição contra as exigências da tradição neoclássica dominante. Atacou a unidade de tempo e foi tido, mais tarde, como um precursor dos românticos.

Georges de Scudéry (1601-1667) entrou na polêmica do *Le Cid*, de Corneille. Escreveu uma crítica contra Corneille e caiu nas graças de Richelieu.

Jean-François Sarasin (1614-1654) escreveu o *Discours de la tragédie,* em 1639, provavelmente. Defendeu Scudéry contra Corneille.

Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière (1610-1663) foi a quem Richelieu encomendou um trabalho que desse fim à querela entre os dramaturgos: a *L'Art poétique,* de 1639. Segundo Carlson (1997, p. 94) "[...] pouco mais é que um comentário prolixo sobre Aristóteles, Escalígero e Heinsius". Aceitava a quebra das unidades desde que o tema

exigisse, a história podia acontecer em mais que 24 horas e em diversos lugares, desde que pudessem ser alcançados rapidamente, e dava ênfase à instrução moral e à justiça poética. Insistia na adequação dos personagens e coerência com os tipos sociais que representavam.

François Hédelin, abade d'Aubignac (1604-1676), foi a quem Richelieu recorreu em busca de subsídios para a "reforma geral do teatro francês". Fez recomendações sobre arquitetura, cenários, moralidade cênica, acomodações e controle das platéias. Para suas obras, *Dissertacion sur la condemnation des spetacles* (1640) e *Pratique du theatre* (1657) foi buscar em Vossius boa parte de sua fundamentação teórica. Tornou-se referência como um guia prático, pelo resto do século, para os autores teatrais na França e no exterior.

Charles de Marquetel de Saint-Evremond (1610-1703) viveu na Inglaterra também onde escreveu sobre as comédias francesas e sobre as comédias inglesas. Defendeu Aristóteles, ressalvando que nenhum teórico poderia legislar em todas as nações por todo tempo. Na *Querela entre os antigos e os modernos,* ao lado de Perrault, tomou o partido dos modernos.

Contribuíram nos debates René Rapin (1621-1678), que publicou as *Réflexions sur la poétique* e Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), com *Art poétique.* Edmé Boursault (1638-1701), em *Lettre sur les spectacles,* sumariou os ataques e contra-ataques ao teatro desde os tempos de Tertuliano, sem créscimos ou contribuições maiores. Além desses, André Dacier (1651-1722) fez uma edição da *Poética* (1692) considerada padrão durante o século seguinte. Pierre Bayle (1647-1746) nos legou um *Dictionnaire historique et critique* (1697).

Outros nomes, de maior dimensão precisam ser incluídos nesta lista.

Corneille. Pierre Corneille, (1606-1684), um dos mais importantes dramaturgos franceses de todos os tempos. Prefaciou sua obra em três volumes com ensaios sobre o teatro, expondo suas posições diante das controvérsias.

Molière. Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673). Ator e dramaturgo de origem popular e de grande sucesso. Outro dos mais importantes de todos os tempos. Não se preocupava se o riso do público era ou não de acordo com as regras, mas que o público risse. Sofreu ataques de moralistas, de conservadores e de outros dramaturgos enciumados de seu sucesso. Respondia aos detratores com suas peças. Quando *A escola de mulheres,* depois de estrondoso sucesso, sofreu o ataque de um jovem crítico, Jean Donneau de Visé, criou-se grande controvérsia que envolveu diversos outros críticos e dramaturgos. No calor de debate Molière escreveu uma peça resposta: *A crítica da Escola de Mulheres.* E foi mais além. Em resposta a uma peça em que era criticado escreveu outra, *Improviso de Versalhes,* em que os personagens eram, além dele próprio, os membros de sua companhia, que vinham diante do público

discutir as críticas e os ataques dos adversários.

Jean Baptiste Racine (1639-1699), o terceiro da série, não pela grandeza, dos mais importantes. Também acumulou inúmeros inimigos por causa do sucesso que fez. Suas principais contribuições teóricas vieram na forma de prefácios de suas peças.

Apesar de já conhecida na França desde o século XVI, a *Poética* só foi vertida para a língua francesa em 1671. A partir daí operou-se uma espécie de canonização de Aristóteles pelos teóricos franceses: "miraculoso gênio que parece estar no céu", foi a expressão de La Mesnardière a seu respeito. (ROUBINE, 2003, p. 22) Objeto de culto dos pensadores da primeira geração clássica (Chapelain, Scudéry, d'Aubignac...), o aristotelismo tornou-se norma estética obrigatória. É difícil, na perspectiva de hoje, no século XXI, distinguir o que havia de confronto de ideias e o que era disputa de posição dentro do campo do teatro. Mas, quando a discussão não derivava para desavenças pessoais ou para luta pelo poder, os temas eram: realismo, imitação da "natureza" – discussão do que fosse natureza –; passagem da verossimilhança à veracidade; a catarse como finalidade, imitação crível como condição *sine qua non* para efetuação da catarse; choque entre as exigências do realismo e a convenção teatral; o aparte e o monólogo como recursos expressivos inovadores.

Senão a melhor, talvez a mais sintética interpretação deste período seja a que nos traz John H. Lawson (1942). Para ele o esforço teórico do século XVII francês, leia-se Corneille, Boileau e Saint-Evremond, se resumiu à tentativa de adaptar os princípios de Aristóteles e Horácio à filosofia aristocrática daquele tempo. Para ele, a característica específica de Louis XIV era o seu absolutismo e as peças de Corneille e Racine eram a dramatização do absolutismo. Suas tragédias eram baseadas no pensamento da aristocracia. Por outro lado, ele acha que a realidade estava presente através da voz de Molière. Filho de um tapeceiro que também fazia teatro amador, Molière foi um homem do povo e teria sido o porta voz da classe média burguesa que se formava então. Suas peças evoluíram a partir da tradição da *Commedia dell Arte.*

2.10 SÉCULOS XVIII E XIX

Dois mil anos depois de Aristóteles, no início do XVIII, a rigor, o pensamento dramatúrgico ainda não tinha conseguido se libertar inteiramente da imposição das chamadas regras clássicas. No entanto, até meados do século seguinte a tradição dramatúrgica sofreria

uma renovação profunda e ficaria pronta para outras grandes contribuições, que viriam a estabelecer as bases do estágio atual do pensamento dramatúrgico. Como vimos até agora, a evolução da teoria sempre se deu através do embate de tendências que procuravam se negar mutuamente e, de forma geral, foi na prática da criação dramatúrgica, mesmo contida e reprimida pelos pensamentos críticos de diversos momentos da história, que se abriram novos caminhos e se estabeleceram as novas poéticas, em épocas e lugares diferentes. Veremos, a seguir, a travessia operada na teoria dramatúrgica do período neoclássico, no século XVII, até o Romantismo, no XIX. Entendemos ter sido este o período mais rico de toda a história, porque nele, em pouco menos de dois séculos, operou-se como uma atualização de conteúdos herdados de mais de dois mil anos de história.

Nossa tarefa não será, é preciso relembrar, ter a ousadia de reescrever, no todo ou em parte, a história da dramaturgia, mas apenas revê-la de forma rápida, apontando as mudanças de rumo, o aporte de novas metodologias e as mudanças dos modos de encarar as questões fundamentais da composição dramática, procurando entender o sentido de sua evolução e os momentos em que se incorporaram novos conteúdos significativos.

Vimos que o Renascimento foi marcado pela recuperação da tradição clássica greco-romana e que o 1600 foi marcado pela discussão das regras. Por tentativas de estabelecer o rigor com que estas regras deveriam ser seguidas e o peso que deveriam exercer ao normatizar a produção da poesia dramática desses tempos. No XVIII e XIX veremos que o que aconteceu foi mais uma reinterpretação dos ensinamentos clássicos, principalmente de Aristóteles, do que a sua negação ou refutação e substituição por novos conteúdos radicalmente diferentes. Fica claro que estará fora de nosso alcance revisitar, um por um, todos os autores que contribuíram nesse processo e reconstituir com minúcia os debates e confrontos de ideias que se tornaram cada vez mais ricos e prolíficos. Continuaremos usando a orientação no campo dramatúrgico fornecida pelos mesmos autores que nos conduziram até aqui: Marvin Carlson e John Howard Lawson. E utilizando o recurso da consulta a outros intérpretes, como Barret H. Clark e Jean-Jacques Roubine, Brunetière e a textos e fragmentos dos próprios autores, quando necessário.

Lawson chama a atenção para os papéis desempenhados por Diderot, por Beaumarchais, por Carlo Goldoni e por Oliver Goldsmith, entre outros. O século XIX vai trazer outra discussão e novos confrontos. A negação dos princípios e postulados do neoclassicismo francês veio a resultar numa nova onda estética e filosófica, o *romantismo,* cuja origem remonta a Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e iria predominar até o século XIX com efeitos e influências ainda visíveis na arte contemporânea.

Arnold Hauser, procurando entender as mudanças ocorridas nesse período, enxerga, pelo lado político, a passagem do poder da aristocracia para a burguesia, e na arte a mudança do gosto predominante, com a passagem de um regime decorativo para o regime expressivo que viria a predominar durante o romantismo. Hauser (1995) qualifica o processo desse período como de dissolução da arte cortesã. Desde a morte de Luis XIV, a aristocracia não teve como continuar exercendo o poder absoluto. Representantes da burguesia passaram a frequentar os salões antes restritos à nobreza. E como era dos salões da nobreza que se originavam as ações de suporte ao teatro e à cultura supostamente culta da época, a ascensão da burguesia mudou o padrão de gosto predominante. Desse fato se originam todas as mudanças que serão observadas ao longo dos séculos XVIII e XIX.

O século XVIII assistiu a uma grande evolução tanto do pensamento filosófico como da dramaturgia na Alemanha. Marvin Carlson aponta Elias Schlegel (1719-1749) e Cristian Fürchtegott Gellert (1715-1769) como aqueles que ajudaram a preparar o caminho para quem viria a ser considerado o primeiro grande teórico do drama na Alemanha: Gotthold Ephrain Lessing (1729-1781). A importante contribuição de Schlegel (que não deve ser confundido com dois outros, irmãos e literatos, August Wilhelm e Karl Wilhelm Friedrich Schlegel) foi dar um passo adiante com a ideia de verossimilhança. Para ele, mais importante do que a semelhança entre as coisas do palco e as experiências do mundo exterior eram a coerência e verossimilhança interna do enredo, ou seja, que as séries causais se ativessem a regras de mundo criados dentro do universo ficcional da obra e coerentes com elas. (CARLSON, 1997)

John Howard Lawson (1949), que consegue sintetizar de forma concisa e penetrante o sentido evolução da dramaturgia em suas diversas épocas, considera Lessing a figura mais marcante da teoria dramática do século XVIII. Poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte, Lessing é considerado um dos fundadores da literatura alemã. Sua contribuição à dramaturgia está condensada na *Dramaturgia de Hamburgo* (Hamburgische Dramaturgie 1767-1769), uma coletânea de críticas teatrais, escritas durante dois anos como crítico do Teatro Nacional de Hamburgo. Ele próprio descreveu este trabalho como um índice crítico de todas as peças encenadas naquele período. Embora não tenha havido a intenção de organizar formalmente uma teoria, neste material crítico foram formulados dois princípios intimamente relacionados que estabelecem uma espécie de padrão para os seus comentários críticos: (1) o drama deve ter validade social, deve tratar de pessoas cuja situação na vida e cujas posições sociais sejam compreensíveis para as plateias; e (2) as leis da técnica são psicológicas e só serão compreendidas através da penetração na sensibilidade do dramaturgo.

Na contribuição de Lessing teria se consumado a compreensão do verdadeiro

significado das teorias de Aristóteles para a dramaturgia, que se livrariam de vez da carga escolástica e de serem tomadas, em consequência de interpretações e traduções não inteiramente fiéis, como regras absolutas. (CARLSON, 1997)

Lessing defendia o naturalismo no palco, contra o convencionalismo dos franceses neoclássicos. Identificou o aspecto motivacional na construção da ação dramática, tanto em seu aspecto psicológico como social. Esse aspecto tornou-se essencial para o tecido do enredo no cinema contemporâneo. Cada evento dramático deveria sempre estar enraizado num outro evento, anterior. E a série de eventos de uma peça deveria constituir uma corrente uniforme e coerente de causas e efeitos. Com essa corrente, as coisas acontecem de um determinado modo porque não poderiam acontecer de outra maneira, não poderiam acontecer como fruto do acaso. Isso atualiza o conceito de necessidade, já presente na *Poética*, de Aristóteles, recuperando seu pensamento original. Lawson (1949) observa que deste modo a unidade de ação deixa de ser uma questão escolástica e passa a constituir a essência do desenvolvimento orgânico e dinâmico do enredo.

A interpretação de Lawson (1949), que procuramos sintetizar e expor a seguir, interliga o desenvolvimento da dramaturgia com o pensamento filosófico e social da época. Para ele, as duas ideias centrais da *Dramaturgia de Hamburgo* correspondem a duas grandes vertentes de pensamento que atravessaram o século XVIII. O pensamento social que levou às grandes revoluções do XVIII, principalmente a Francesa e a Americana, e o pensamento filosófico, que voltou sua atenção para a relação entre a consciência e o mundo objetivo. Essas duas correntes permitiram a evolução que levou de Berkeley e Hume a Kant e Hegel. Desde Lessing, as ideias dominantes no desenvolvimento da dramaturgia, assim como de outras formas da literatura e das artes, se mantêm estreitamente relacionadas com a especulação filosófica.

A tese de Lawson (1949), em resumo, é a de que o empenho dos filósofos, durante quase dois séculos, para dar conta racionalmente das relações entre representações mentais e mundo objetivo, resultou num modo de pensar e numa atmosfera intelectual que influenciaram diretamente não só a teoria e a prática do teatro como a produção artística e a reflexão estética de modo geral. Para sustentar esta tese, ele faz uma rápida revisão do pensamento filosófico da época que começa com Francis Bacon e o início do método científico da era moderna. Ele segue com um relato dos avanços ocorridos em diversos ramos da ciência de então, como a medicina, na física, na matemática, na filosofia, astronomia e ciência política, citando Harvey, Descartes, Hobbes, Newton, Spinoza[6].

[6]William Harvey: médico britânico que pela primeira vez descreveu corretamente os detalhes do sistema

O argumento central é que os avanços na física, na fisiologia e na matemática obtidos durante o século XVII demandaram uma nova compreensão do ser e da consciência. As respostas vieram de pensadores diferentes, como Descartes, com *Discurso sobre o método* e as *Meditações*, colocando questões básicas relativas ao subjetivismo e à consciência individual; John Locke, que escreveu o *Ensaio acerca do entendimento humano*, em 1690, no qual estabeleceu que as leis da sociedade são tão objetivas quanto as leis da natureza e que as condições sociais podem ser controladas racionalmente. Daí, conclui, o poder político tem origem num pacto social entre os homens. Já no século XVIII, estas ideias ganharam expressão concreta na Declaração de Independência dos Estados Unidos.

Do pensamento de materialistas franceses como Diderot, Helvetius e Holbach desenvolveram-se o conjunto de ideias que viriam a resultar no ideário da Revolução Francesa. Ao mesmo tempo, o pensamento de tendência idealista tentava reafirmar a supremacia das ideias sobre a realidade do mundo material. Embora Spinoza resolvesse a questão da dualidade entre a mente e o mundo material indicando Deus como a substância única, o conceito de Deus de Spinoza era muito próximo do conceito de natureza.

Não nos cabe aprofundar essas questões ou nelas tomar partido. Mas nos guiamos pela evidência de que as ideias dramatúrgicas, como as ideias e as práticas estéticas de forma geral, sempre se desenvolveram em estreita conexão ou como reflexo do resto da vida social. Portanto, percebendo a evolução da ciência e do pensamento filosófico podemos ter pistas para entender a evolução da dramaturgia e das artes em geral. Para nós, o importante é entender o contexto da discussão intelectual e do momento histórico do século XVIII, dentro do que evoluíram as reflexões estéticas e o pensamento dramatúrgico, e então localizar os aportes teóricos que vieram a influenciar dramaturgicamente as poéticas do cinema contemporâneo.

No que diz respeito à elucidação da questão das relações entre o espírito e a matéria, não podendo negar completamente a existência da matéria, os filósofos se viram compelidos a fazer uma ponte entre o espírito e o mundo objetivo escolhendo uma entre duas vias, a depender de suas convicções mais profundas: ou (1), na visão materialista, dependemos exclusivamente dos nossos sentidos para ter acesso ao mundo em que vivemos, sem possibilidade de conhecimento do absoluto ou de qualquer verdade final, ou (2), idealisticamente, aceitamos um sistema duplo, separando os fatos da experiência de uma ordem superior de coisas absolutas e eternas. (LAWSON, 1949)

---

circulatório humano. René Descartes: filósofo, físico e matemático. Thomas Hobbes: filósofo, matemático e teórico político. Isaac Newton: físico, matemático, astrônomo etc. Bento de Espinoza ou Baruch de Spinoza: filósofo racionalista.

David Hume foi representante da primeira tendência. Coube a Kant formular o pensamento da segunda. À primeira vista, nada disso tinha a ver com a evolução do pensamento dramatúrgico. Mas é aí que entra a *Dramaturgia...* de Lessing. Ele foi influenciado por Diderot e pelos materialistas no lado social e ao mesmo tempo herdou dos filósofos idealistas a base do seu enfoque psicológico dos personagens. Faltou pouco para Lessing formular de modo sistemático a interligação entre psicologia e necessidade social. Carlson (1997) atribui à revisão da questão dos efeitos da tragédia feita por Lessing uma contribuição importantíssima à dramaturgia, que viria a ter influência ainda nos dias de hoje. Ele questionava a questão da piedade e verificava que havia um outro prazer decorrente da apreciação das tragédias que não estava diretamente ligado ao medo ou à piedade e que decorria independente de qualquer aprimoramento moral. Era algo de natureza puramente formal. Lessing, analisando a montagem de Ricardo III, em 1759, de Christian Feliz Weisse, dizia que, além das passagens de beleza poética, a peça criava uma forte emoção ao despertar o interesse da plateia pela linha da ação. O público sentia prazer em apreciar qualquer ação que tivesse um objetivo, um ponto a ser intencionalmente alcançado. Esse prazer vinha da identificação empática com o personagem, que viria a se constituir numa das bases da produção de efeitos nas poéticas do cinema narrativo desenvolvido no século XX e que permanece até os dias de hoje.

Mas a ligação entre a psicologia dos personagens e a necessidade social seria um passo a ser dado um pouco mais adiante. Sob a influência do pensamento e da estética de Kant, Schiller e Goethe promoveram esse avanço estabelecendo, segundo Lawson, uma ponte entre os séculos XVIII e XIX. No tempo decorrido entre Lessing e Goethe, duas importantes contribuições são dadas ao pensamento dramatúrgico na Alemanha, por Johann Gottfried Herder (1944-1803) e Johann Georg Hamann (1730-1788).

Herder lançou o movimento *Sturm und Drang*, de vasta produção entre 1770 e 1780, que viria a ser um precursor do romantismo e do qual participariam diversos dramaturgos, entre os quais Schiller e Goethe. O nome do movimento vem de uma peça de Klinger[7]. *Tempestade e assalto,* seria a tradução de *Sturm und drang*. Era um movimento que afirmava a inspiração e o sentimento, em detrimento da racionalidade, e se posicionava contra os formalismos neoclássicos. Aí foi novamente postulado o conceito mais atual de gênio (por Herder), que propunha mudar o modo de encarar a produção dos grandes poetas como, Homero, Shakespeare, Dante, Cervantes e outros. O gênio estaria acima das regras e dos gêneros. Cada obra de um gênio constituiria um gênero em si e traçaria suas próprias regras.

[7] Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831)

(CARLSON, 1997) Note-se que Diderot (1986, p. 166) também já havia se ocupado desse tema alguns anos antes de aparecerem no pensamento teórico as contradições entre regras técnicas e gênio, contrapondo arte e técnica. O conceito seria aprofundado mais tarde por Immanuel Kant.

Os dramaturgos do *Sturm und drang*

> Colocaram no palco figuras de carne e osso, faziam colidir diferenças sociais e davam vitória àqueles que sentiam, mesmo quando soçobravam. Escolhiam assuntos próprios de baladas, por vezes aterradores, e sabiam transformar emoções em autênticas tempestades de paixões. (GEISENHEYNER, 1961, p. 161)

As bases poéticas da dramaturgia do romantismo foram assim lançadas e expressas nas principais preocupações de Herder: uma nova ideia de natureza, ênfase no sensual e no metafórico, relativismo histórico e a busca do princípio unificador de cada obra.

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), um dos líderes do *Sturm und Drang,* foi, como se sabe, uma das mais importantes figuras da literatura alemã. Produziu romances, peças de teatro, poemas, escritos autobiográficos, reflexões teóricas nas áreas de arte, literatura e ciências naturais. Renunciou às regras neoclássicas do teatro e o fator decisivo teria sido a leitura de Shakespeare. Para ele, foi como "curar-se da cegueira". Encontrou nas obras de Shakespeare um outro tipo de unidade interna que se configurava em torno do conflito entre o ego e o universo. Percebeu em Shakespeare não o simples descumprimento das regras clássicas, mas a composição de um todo orgânico, harmônico, levando à ideia de que a realização de uma obra consumava a criação das regras internas próprias de cada obra. (CARLSON, 1997)

Goethe teve intensa troca intelectual e artística com Schiller, outro integrante do *Sturm und drang*: Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), poeta, filósofo e historiador. No início, ele era adepto das teorias de Lessing e achava-se preso a princípios herdados do aristotelismo neoclássico. Ao longo da vida, Schiller sofreu intensa influência do pensamento de Kant, cujas ideias sobre arte e sobre a percepção e o entendimento humano o levaram ao caminho das teorias românticas do teatro. A partir da divisão do mundo entre o reino dos sentidos e o reino da razão, no primeiro estariam as aparências e a necessidade e no segundo a liberdade moral, deu-se a evolução conceitual que resultaria nas teorias românticas. Caberia à arte fazer a ponte entre a liberdade e a necessidade. No seu ensaio *Sobre o patético*, de 1801, Schiller fala da harmonização entre a liberdade e a necessidade no plano estético e incorpora a noção de sublime, produto da disjuntura entre o sofrimento sensorial e a liberdade moral, que

declara o homem independente do sofrimento.

O conceito de sublime é complexo e difícil de compreender. Kant o estabelece na *Crítica da faculdade do juízo,* de 1790, em que discute o juízo estérico. Não temos aqui a pretensão de desvendá-lo, mas, para dar uma ideia de sua amplitude e de sua aplicabilidade ao julgamento das obras dramáticas, podemos incorporar um pequeno trecho do próprio Kant, em que dá exemplos da presença do sublime nos efeitos da apreciação das pirâmides ou da arquitetura da basílica de São Pedro. O sublime é percebido primeiramente como uma grandeza: "aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno". Mas é algo que se passa no apreciador e não na coisa apreciada. Está além do belo, porque este é objeto da percepção pelos sentidos, enquanto o sublime é intuído pelas faculdades ligadas à razão, à formulação de conceitos, embora seu efeito seja de natureza estética. Esta grandeza não deve ser percebida matematicamente, já que os números e as quantidades são infinitas, incomparáveis, mas como um valor estético estabelece-se uma noção de grandeza, que nasce da relação com outra coisa para que se estabeleça sua dimensão. Kant (1992, p. 147):

> [...] a estupefacção ou espécie de perplexidade que, como se conta, acomete o observador por ocasião da primeira entrada na basílica de São Pedro em Roma. É que se trata aqui de um sentimento da inadequação da sua faculdade da imaginação à exposição de ideia de um todo, situação em que a faculdade da imaginação atinge seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si, mas desta maneira é transportada para um comovedor comprazimento.

Este comovedor comprazimento, portanto, nasce do que seria um desprazer: a incapacidade da imaginação de abarcar um fenômeno, solicitando a intervenção de outra faculdade que possibilite o apaziguamento da disjunção entre imaginação e experiência, abrindo as portas para a experiência de um supra sensível. Na tragédia, isto pode se concretizar no efeito produzido pela situação de um personagem que escolhe o sofrimento por senso de dever ou que o aceita para expiar uma violação deste mesmo dever.

Esta questão é extensa e delicada. No plano da dramaturgia, os novos tempos propiciam uma passagem do campo do enredo para o personagem. O caráter do herói romântico é feito da emoção e do sentimento que motivam suas ações. A índole do personagem, através de seus motivadores internos, passa a ser o objeto com o qual o espectador passará a buscar identificar-se.

Abriu-se uma nova era para a dramaturgia e para as narrativas, de modo geral. Schiller legou algumas noções fundamentais para os teóricos que vieram depois dele. Ele dividiu a

poesia entre ingênua e sentimental. A ingênua, a poesia antiga de modo geral, estava de acordo com a natureza. A poesia sentimental tomava consciência das diferenças entre o real e o ideal. Essa divisão entre real e ideal punha em questão o problema que marca o autor moderno: a expressão.

Depois de Schiller, diversos pensadores dão contribuições mais ou menos importantes para o que veio a ser a base dramatúrgica do cinema narrativo no século XX. Os irmãos Schlegel, Friedrich (1772-1829) e August Wilhelm (1767-1845), sobrinhos de Johan Elias Schlegel, foram disseminadores e codificadores do pensamento anterior, incluindo os métodos críticos e concepções de Herder, de Kant e Schiller. Eles redefiniram o dramático e procuraram estender o sentido do efeito da tragédia, aplicando o conceito kantiano de sublime, retomando o enfoque do conflito entre o sentimento moral e a experiência sensorial (CARLSON, 1997) e reforçando a ideia da unidade orgânica, já presente nas obras tanto de Herder como de Goethe.

Fichte, Johann Gottlieb (1765-1814) e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) foram seguidores de Kant e contribuíram de forma decisiva para estabelecer os fundamentos da teoria romântica. Fichte trabalhou com a ideia da coisa em si, inalcançável pelos sentidos e só apreensível através da mente. Para ele, a questão do conflito entre a liberdade moral e os fenômenos apreensíveis pelos sentidos seria superado internamente, no âmbito da vontade individual, transcendendo o "mundo ilusório dos sentidos. (CARLSON, 1997) Schelling publicou, em 1802-1803, a sua *Filosofia da arte (Philosophie der Kunst)* em que desenvolveu uma teoria dos gêneros que permanece, ainda hoje, bastante atual. Ele antecipou Hegel ao considerar os gêneros dialeticamente. Para a concepção dialética da poesia, a epopeia teria sido uma forma primeira, ingênua, baseada na necessidade, e esta vista como parte da natureza e da vida, sem conflito com a liberdade. À medida que este conflito se aprofunda e o indivíduo toma consciência de sua liberdade, a reação aparece na forma da poesia lírica que sendo ainda inteiramente subjetiva, evita o conflito frontal com a necessidade. O drama, que ao invés de evitar explora precisamente o conflito entre liberdade e necessidade, seria a síntese dialética desses dois gêneros e síntese final de toda poesia. (CARLSON, 1997)

Os pensadores posteriores a Kant tiveram que se debater com as questões por ele colocadas: basicamente, a lacuna entre a percepção humana e o mundo superior, transcendente. Marvin Carlson registra as contribuições de Friedrich Hölderlin (1770-1843), de Adam Müller (1779-1829), que discutiu um questão específica do teatro e que se tornaria tema obrigatório das vanguardas de finais do século XX: a relação entre palco e plateia; e

mais Heinrich von Kleist (1777-1811), Franz Grillparzer (1791-1872) e Fredrich Schleiermacher (1768-1834). Depois destes, dois importantes filósofos deixariam suas contribuições, em posições opostas, à teoria do drama: Artur Schopenhauer (1788-1860) e Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). (CARLSON, 1997)

Embora não estejamos querendo estabelecer uma espécie de ranking entre aqueles que mais contribuíram para que as teorias dramatúrgicas chegassem ao estágio atual (ou estágios atuais), certamente Hegel estaria entre os mais importantes, se não em primeiro lugar. Ele e Schopenhauer trouxeram para a reflexão dramatúrgica a questão da vontade consciente colocada no plano do conflito dramático. O conflito passou a ser tomado, a partir de então, como o centro de todas as tensões e forças que atuam no drama, independentemente do subgênero[8]. A aplicação do conceito de Vontade, de Schopenhauer, à dramaturgia é difícil e complicada. A vontade, para ele, é um princípio abstrato e metafísico, que corresponderia à coisa-em-si kantiana, e só muito indiretamente viria a ter contato com a vontade no plano do motivador psicológico da ação dramática. O homem teria uma percepção de si mesmo como um ser que se move a si mesmo, e seu comportamento seria expressão de sua vontade. (TORRES FILHO, 2000, p. 9)

Hegel não apenas trouxe uma grande contribuição ao modo de pensar ocidental, com a sua dialética, herdeira distante do devir de Heráclito, como deixou sete volumes de um curso de estética, produto de conferências de 1820. Um dos sete volumes é dedicado à Poesia. Ele aplica o método dialético à analise do fenômeno dramático. A dialética hegeliana estabelece alguns princípios lógicos bem diferentes da lógica clássica. Enquanto para a lógica clássica prevalece o princípio da identidade, A = A, alguma coisa é sempre igual a si mesma, para a dialética tudo está sempre em movimento e portanto as coisas nunca permanecem iguais a si mesmas, resultando que A ≠ A. Outra lei fundamental da dialética é a que contraria a lei do terceiro excluído, da lógica formal, segundo a qual as enunciados podem ser verdadeiros ou falsos, terceira possibilidade excluída. Para a dialética, não. Entra aí a negação da negação: a toda tese corresponde uma antítese que a nega, e cada antítese traz como sua negação uma síntese que afirma uma nova tese e todo o ciclo se abre novamente, seguindo infinitamente, e impossibilitando a consideração das coisas do mundo como estáticas e fixas, mas como fenômenos em processo, em eterna mudança, sempre em evolução. (JOJA, 1965)

Aplicado à poesia, o método de Hegel considera o drama como estágio supremo de um desenvolvimento que começa com a épica, gênero em que a poesia está vinculada à

[8]Assumimos que os gêneros são o épico, o lírico e o dramático. Tragédia, drama, comédia, farsa e outros seriam variações, ou espécies, do gênero dramático, neste modo de entender.

natureza, à objetividade, ao mundo exterior. Na épica, o que é narrado se apresenta a partir de uma realidade acabada, fechada, independente do sujeito que narra, que não constitui com ela uma unidade subjetiva. Na dialética hegeliana, a negação da épica se dá pela lírica, cujo conteúdo é o mundo interior do poeta, a alma agitada por sentimentos, e que, no lugar de agir, contenta-se com a extravasão de sua interioridade, pela expressão. Intuição, sentimento e contemplação interna lidando com paixões, disposições e reflexões que parecem começar a existir no exato instante de sua expressão.

O terceiro gênero da poesia é a culminância de sua evolução histórica. A dramática. Hegel entende que aí se reúnem a objetividade da poesia épica com a subjetividade da lírica, compondo uma nova totalidade, integrada e orgânica. No drama é descrita uma ação com as oposições, antagonismos, lutas e os resultados próprios dela. Mas essa ação não se apresenta como exclusivamente exterior. Ela surge da vontade dos personagens, "da moralidade ou imoralidade de caracteres individuais que se tornam assim o centro lírico da poesia dramática" (HEGEL, 1980, p. 120)

Da análise que Hegel fez da poesia em geral e da poesia dramática em particular que, diga-se de passagem, Hegel considerava não apenas a forma superior da poesia, mas das artes em geral[9], chega-se ao limiar do que seriam os princípios dramatúrgicos do audiovisual contemporâneo – incluindo aí o cinema narrativo de ficção e a ficção produzida para a televisão, em seus diversos formatos. Ele subdivide a poesia dramática em seus (sub)gêneros: Tragédia, comédia e o drama moderno, que seria algo intermediário entre a tragédia e a comédia:

> A personalidade subjectiva, em vez de se comprazer com as bizarrias cômicas, trata os caracteres e as circunstâncias com perfeita seriedade, enquanto que a firmeza trágica da vontade e a gravidade das colisões se encontram atenuadas e moderadas a ponto de tornarem possível uma conciliação de interesses e o acordo harmonioso dos indivíduos e dos fins. É desta concepção que nasce o drama moderno. (HEGEL, 1980, p. 332)

Depois das reflexões e análise de Hegel sobre a cultura dramatúrgica, pode-se compor uma espécie de modelo estrutural válido para o drama moderno e aplicável às formas dramáticas em geral. É a partir de Hegel que se pode considerar o conflito como cerne do drama. Produto das ações dos personagens, baseadas em suas motivações determinantes. As ações são parte de um mundo material, físico, externo, visível. As motivações são parte das elaborações mentais dos personagens, são aquele aspecto da vida interior que leva os

[9]Renata Pallottini (1983, p. 18) desenvolve interessantes e esclarecedoras considerações a esse respeito no capítulo sobre Ação dramática e conflito em sua *Introdução à dramaturgia.*

personagens à ação. A motivação se torna visível na forma de uma expressão, seja de sentimento, de ideologia ou de fé, sempre disposta como intenção, como vontade consciente. Quando a poesia dramática se ocupa de expressar essa interioridade, ela assume uma dimensão lírica (melhor seria dizer do componente lírico da poesia dramática, já que é composta de elementos líricos e épicos). Hegel (1980), por fim, legou um modelo do desenvolvimento do enredo quando considerou a necessidade da integração do todo do poema dramático no desencadeamento de uma ação que determina conflitos e culmina num desenlace, não necessariamente pacificador nem conciliador dos opostos que entram em colisão no desenrolar do conflito.

O personagem, para Hegel, ganha sua dimensão mais importante ao transitar entre os determinismos sociais e históricos que, em parte, determinam sua ação, e a liberdade de agir, que vai configurar sua dimensão moral, na medida em que age por exercício livre de sua vontade, arcando com as responsabilidades e consequências de suas escolhas.

Isso não parece muito diferente do que se aplica à composição dramatúrgica das obras contemporâneas. Depois de Hegel, em meio aos inúmeros debates e manifestações sobre drama e teatro, destaca-se a polêmica estabelecida entre Ferdinand Brunetière (autor usado como referência constante no desenvolvimento de todo este capítulo) e William Archer, que se engalfinharam em busca de uma lei universal que desse conta da essência do drama.

Brunetière publicou *L'evolution des genres dans l'histoire de la literature*, em 1890, e em 1893 publicou *La loi du théâtre,* traduzido para inglês como *The law of the drama,* publicado pelo Dramatic Museum of Columbia University, em 1914, com uma interessantíssima introdução de Henry Arthur Jones. O primeiro é um livro de grande interesse histórico, indispensável a qualquer pesquisador que se aventure por esses temas e amplamente citado por diversos analistas, desde Howard Lawson a Luiz Carlos Maciel e Renata Pallottini, entre muitos outros. O segundo texto foi publicado como prefácio ao volume dedicado ao teatro francês do *Annales du Théâtre et de la Musique* editado por Edoard Noël e Edmond Stoullig. Segundo Brander Matthews, em nota ao final da edição norte-americana de 1914, Brunetière teria conseguido sintetizar uma teoria do drama que englobaria desde Aristóteles até Hegel, incorporando diversas outras teorias, como as de Schlegel e Coleridge. Em suma, ele subordinou a ideia de conflito à de vontade, valendo isso para todas as formas do drama, não apenas a tragédia.

A leitura de Renata Pallottini (1983) sobre a contribuição de Brunetière é clara e sucinta. Brunetière faz o elogio da simplicidade. Ele diz que conseguiu ampliar sua teoria tornando-se simples, de forma que até uma criança poderia entender. A arte, a ciência e a vida

são simples, diz, complicadas são as ideias que formulamos para nós mesmos quando olhamos para elas. Então ele busca encontrar algo que seja comum a todos os dramas. Uma característica que dê unidade à multiplicidade e diversidade das obras dramáticas. Nega que haja regras que possam "reger" a dramaticidade. Cita obras que submetem os personagens à situação dramática e outras que fazem o contrário, partem dos personagens para chegar às situações dramáticas. E fala das unidades... Essas regras, prossegue, tocam a aspectos superficiais dos dramas. A História deu exemplo de diversas obras que não cumpriram as regras e continuaram dramáticas (Vide Shakespeare, Molière, Lope de Vega...). E prossegue relacionando uma série de obras reconhecidamente dramáticas das quais vai pinçando uma só característica: a vontade dos seus personagens principais. Uma vontade consciente, dirigida para um objetivo. (BRUNETIÈRE, 1914, p. 70-74)

Para ele, o que se apresenta no teatro, ou seja, a essência do drama, é uma vontade dirigida a um objetivo. Uma vontade que não é um simples desejo, é mais. É o que conduz a ação. Essa ação se distingue do mero movimento ou atividade física. Aí, essa distinção teria sido feita pela primeira vez. O conjunto de feitos que compõem a ação dramática está integrado, orientado por uma intencionalidade. Isso é fundamental para a composição do drama porque faz com que os personagens sejam arquitetos de seus destinos. Em seguida, ainda segundo Pallottini, Brunetière faz uma distinção entre os quatro *gêneros* da poesia dramática de acordo com os obstáculos enfrentados pelos heróis e suas vontades. Os obstáculos intransponíveis, além da dimensão humana dos personagens, configuram a *tragédia*. Obstáculos difíceis porém transponíveis constituem o *drama*. Duas vontades opostas, equivalentes, a *comédia.* Quando o obstáculo se coloca de forma irônica, a partir de preconceitos ridículos ou na desproporção entre meios e fins, temos a *farsa*. Ele adverte que esses gêneros não deverão nunca ser encontrados numa forma pura etc. (PALLOTTINI, 1983, p. 29)

Brunetière faz também uma afirmação interessante comparando e contrapondo o drama ao romance. O drama seria o contrário do épico. A tradução para língua inglesa trata drama e romance como *drama* e *fiction. Drama* significa teatro, peça teatral. *Fiction* é sinônimo de *novel,* significa romance. Ao fazer o confronto entre teatro e romance, ele considera as duas linguagens como opostas, contrárias uma a outra. Explica: é que o drama está baseado no conflito das vontades opostas e esse conflito eclode rapidamente chegando a um desfecho, depois de uma sucessão de confrontos. Já o romance seria a arte do amadurecimento lento dos conflitos, sem a urgência das definições rápidas e das situações tensas e intensas características do drama. (BRUNETIÈRE, 1914)

Nota-se aí um esforço pela redefinição do conceito de dramático. Enquanto na definição herdada da *Poética*, de Aristóteles, drama como um *modo* de imitação, aquele em que os *atuantes*[10] se apresentam diretamente diante do apreciador, sem a intermediação de um narrador... Na acepção da palavra drama que se firma nesse momento, o que vai ser definido é um aspecto interno do discurso narrador seja ele dramático ou épico, enquanto arranjo formal, enquanto linguagem. Drama aqui se refere muito mais ao conteúdo e ao modo de arranjo interno dos elementos do enredo e do tipo de efeito produzido que qualquer outra coisa. Refere-se ao conflito das vontades.

Literalmente, nas palavras de Brunetière, citadas por Archer (1912, p. 23): "The theatre in general is nothing but the place for the development of the human will, attacking the obstacles opposed to it destiny, fortune, or circunstances".[11]

Ou, segundo o próprio Brunetière (1914, p. 79): "The general law of the theater is defined by the action of a will conscious of itself; and the dramatic species are distinguished by the nature of the obstacles encountered by this will".[12]

Dramático, aqui, não se contrapõe a trágico ou a cômico. Dramático estará se referindo à existência de um conflito de vontades conscientes que almejam a consecução de objetivo qualquer dentro do tecido do *mythos*. E tem mais, Brunetière recorre a exemplos históricos para afirmar que o desenvolvimento do teatro se dá em paralelo com o desenvolvimento da vontade nacional de um povo. Cita exemplos, entre os quais o da Grécia antiga e o desenvolvimento da tragédia, o da Espanha de De Vega, Cervantes e Calderon de la Barca, da França do século XVII, da Alemanha do XVIII etc. Esta afirmação estabelece laços culturais e históricos entre o desenvolvimento do teatro e a vida nacional de cada povo, indo além de fatores meramente técnicos e estéticos. O que Brunetière tentou fazer foi uma atualização, síntese, em busca de uma lei universal que definisse o que seria essa coisa fugidia e imprecisa que é o sentido de drama, de dramático, de dramaticidade.

Mas a Lei do Drama de Brunetière foi refutada por William Archer. Archer era um crítico teatral londrino, nascido na Escócia em 1856. Ele escreveu, em 1912, *Playmaking - a manual of craftsmanship.* Esse livro parece ser o pai dos manuais de roteiro contemporâneos. Aliás tem estrutura bastante semelhante a eles. É um livro dirigido a jovens que pretendem investir no estudo da dramaturgia. Um manual de dramaturgia, enfim. Nesse livro, logo no segundo capítulo, intitulado *Dramatic and undramatic,* ele nega a validade universal da Lei

[10] Ou actantes.

[11] O teatro em geral não é nada mais que o lugar para o desenvolvimento da vontade humana confrontando os obstáculos que lhe são opostos pelo destino, pela sorte ou pelas circunstâncias. (Tradução nossa)

[12] A lei geral do teatro é definida pela ação de uma vontade consciente de si mesma; e as espécies do drama se distinguem pela natureza dos obstáculos encontrados por essa vontade. (Tradução nossa)

de Brunetière com o argumento de que embora o conflito entre vontades seja parte integrante de grande parte dos bons dramas, não seria verdadeiro que somente havendo um conflito entre vontades se teria uma situação dramática configurada. Ele recorre a diversos exemplos, principalmente *Agamenon, Édipo* (Sófocles)*, Espectros* (Ibsen), *Othello* (Shakespeare), entre outros, para sustentar o argumento de que nem sempre há conflito entre vontades conscientes numa boa obra dramática. Archer (1912, p. 29) traz um outro elemento relacionado com o conflito e com as colisões das vontades. A crise. "A play is a more or less rapidly developing crisis in destiny or circumstance, and a dramatic scene within a crisis, clearly furthering the ultimate event".[13]

No final, Archer amplia a definição de dramático, incorporando as posições de um teatro que tentava se libertar do convencionalismo e do "teatricalismo" herdado de tantos anos de tradições, a ponto de torná-la praticamente inútil: "The only really valid definition of the dramatic is: Any representation of imaginary personages which is capable of interesting an average audience assembled in a theatre".[14] (ARCHER, 1912, p. 38) Esta refutação de Archer funciona muito menos como refutação do que como uma ampliação do conceito de dramático, na acepção nova do termo, em que ele se refere muito mais ao tipo de efeito produzido sobre o espectador do que sobre o modo de construção da imitação.

Curiosamente, uma conciliação será feita entre os argumentos de Brunetière e os de William Archer. Esta conciliação será feita numa Introdução à publicação norte-americana, *The law of the drama,* de 1914, que temos usado como fonte neste trabalho. Relembremos que a publicação original do *La loi du théâtre* se deu na França, em 1893. O curioso da publicação americana, como veremos logo a seguir, é que a Introdução já incorpora toda a discussão e negação de um texto que o leitor, pelo menos o leitor que lê na ordem da construção do livro, primeiro a introdução e depois o assunto ao qual se introduziu, irá ler a seguir. Essa introdução é de autoria de Henry Arthur Jones (1851-1929), dramaturgo inglês.

Jones propõe uma nova lei universal que contemple toda produção dramática de todos os tempos e seja definidora do significa do dramático. Antes de propor a sua versão da lei, Jones esclarece uma questão a respeito do conflito de Brunetière, que não significa sempre e exclusivamente o conflito direto de duas vontades contrapostas. O conflito pode se dar entre a vontade consciente de um personagem e diversos tipos de obstáculos, vontades ou não, que lhe podem ser interpostos na consumação da sua vontade. Depois, como bem observa Renata

[13] Uma peça de teatro é o desenvolvimento mais ou menos rápido de uma crise no destino ou nas circunstâncias, e uma cena dramática é uma crise dentro de uma crise, caminhando claramente para um evento final.
[14] A única definição realmente válida de dramático é: qualquer representação de personagens imaginários capaz de interessar um público médio num teatro.

Pallottini (1983, p. 33) as crises de que Archer fala têm sempre alguma espécie de conflito na sua origem e na maior parte da vezes, conflito envolvendo vontades.

Para ilustrar, aproveito a transcrição de Barret H. Clark (1918, p. 469) da lei proposta por Jones:

> Drama arises when any person or persons in a play are consciously or unconsciously "up against" some antagonistic person, or circumstance, or fortune. It is often more intense, when as in Oedipus, the audience is aware of the obstacle, and the person himself or persons on the stage are unaware of it. Drama arises thus, and continues when or till the person or persons are aware of the obstacle; it is sustained só long as we watch the reaction physical, mental, or spiritual, of the person or persons to the opposing persons, or circumstance, or fortune. It relaxes as this reaction subsides, and ceases when the reaction complete. This reaction of a person to an obstacle is most arresting and intense when the obstacle takes the form of an other human will in almost balanced collision.[15]

Jones aporta alguns interessantes elementos para a configuração do *dramático* com a ideia de aumento e/ou diminuição de intensidade do drama, tensão dramática, e aponta para a noção de clímax, cuja formulação definitiva será feita por John Howard Lawson, mais adiante. Mas o que parece mais importante é que o dramático se configura na produção de um estado de tensão emocional no espectador, por efeito de um complexo processo de participação na situação que se desenvolve no palco.

Um novo elemento teria sido acrescentado por George Pierce Baker (1866-1936), em seu livro *Técnica dramática* (1919), citado por Renata Pallottini. Exatamente a emoção. Baker (apud PALLOTTINI, 1983, p. 35) faz o mesmo percurso de seus antecessores. Juntando Aristóteles, Hegel, Dryden e Brunetière, concordando que a ação é o ponto central do drama e é o que mais interessa aos públicos, de forma geral. Mas a ação em si pouco significará se não provocar emoção. E a ação não será sinônimo de ação física, apenas. Há a ação mental. Ele cita o célebre monólogo de *Hamlet,* …ser ou não ser..., em que a atividade não é física. Mostra também que há situações em que a inatividade pode significar ação, na medida em que um personagem, mesmo que possa, não impede que alguma coisa aconteça.

---

[15] O drama surge quando uma pessoa, ou pessoas, numa peça, estão, consciente ou inconscientemente, em conflito com um antagonista, uma circunstância, ou a fortuna. Ele é mais intenso quando, como em Édipo, Rei, o público conhece o obstáculo e o personagem ou os personagens no palco não conhecem. O drama surge, assim, e continua quando ou até que o personagem ou os personagens também conheçam o obstáculo e sustenta-se enquanto observamos as reações físicas, mentais ou espirituais do personagem ou dos personagens aos opositores, sejam pessoas, circunstâncias ou a fortuna. O drama diminui quando a reação decai e acaba quando a reação se completa. Esta reação da personagem ao obstáculo é mais interessante e intensa quando o obstáculo toma a forma de outra vontade humana, numa colisão quase completamente equilibrada. Esta reação se torna mais interessante quando os obstáculos tomam a forma de uma outra vontade humana, num confronto equilibrado.

Baker chega a três conclusões a respeito do dramático: que a emoção (1) do espectador pode ser despertada pela ação física, pela ação mental ou pela inação; que (2) não é a ação, mas a emoção, o ponto central do drama; e que é errado (3) supor que existem assuntos não dramáticos por serem destituídos de ação. O dramaturgo hábil saberá criar uma relação emocional com o público. E, transcrevendo uma citação de Pallottini (1983, p. 38), vejamos a versão de Baker da lei do drama:

> Dramático é o que, através da representação de personagens imaginárias, interessa, provocando suas emoções, à média do público reunido num teatro. […] A emoção, cuidadosamente veiculada, é o ponto fundamental de todo bom drama; ela deve ser veiculada pela ação, pela caracterização e pelo diálogo. Isto deve ser feito num certo espaço de tempo que, normalmente, não exceda duas horas e meia e nas condições físicas do palco, não através do próprio autor, mas de atores.

Talvez tenhamos chegando aí bem próximo dos chavões hollywoodianos do cinema comercial contemporâneo, em que a emoção do espectador terá sempre esse papel central. Talvez devêssemos acrescentar a isso o deslumbramento com a espetacularidade da ação e só, ou com pouca coisa mais, se resumiriam os programas de efeitos de vasta gama do cinema comercial ao modo Spielberg, Syd Field e assemelhados.

2.11 SÉCULO XX – *PLAYWRITING*, *SCREENWRITING*, NARRATOLOGIA E ESTRUTURAS

Nunca será demais relembrar que chegamos a este ponto guiados não pela história do teatro propriamente, mas pela história da dramaturgia que, até o final do século XIX, na prática, dizia respeito exclusivamente ao teatro. Até aquele momento, boa parte do esforço teórico foi feito no sentido de analisar os conteúdos das peças, mas uma outra parte foi feita no sentido de verificar o desenvolvimento da *forma* "do imitar dramático", através dos tempos. E esta foi a parte que nos interessou até aqui e vai continuar interessando. Desde Aristóteles isso pode ser verificado. Quando ele fundava a sua análise nos meios, modos e objetos da imitação (ou da representação, como traduziram os franceses), os meios e os modos diziam respeito a aspectos formais, que eram determinantes, digamos, estruturais da composição poética. Quando ele falava do objeto, tentava encontrar as invariantes dentro

daquilo que na representação poética sempre foi o mais variado, o objeto da representação. Este, porém, quando posto em categorias e organizado segundo gêneros e espécies, permite uma aproximação analítica capaz de compreender a natureza dos fenômenos observados.

Nosso ponto de chegada, um pouco mais adiante, será a dramaturgia do audiovisual, amadurecida ao longo dos séculos XX e XXI. O audiovisual sofrerá outras influências além daquelas vindas do teatro e da dramaturgia que visitamos até aqui. Desde a primeira metade do século XIX, outras formas narrativas começaram a captar a atenção dos mesmos apreciadores que antes constituíram as plateias quase exclusivas dos teatros. Eram agora também leitoras de jornais e de livros, em escala industrial. Como leitoras de jornais, assistiram ao desenvolvimento do folhetim, desde 1830 e, como leitoras de livros, viram se consolidar o campo da literatura, basicamente em torno do romance.

Do ponto de vista estético, uma nova onda veio negar o romantismo. A do naturalismo e do realismo. O romance foi a atualização da poesia épica em termos dos séculos XIX e XX. Manteve as características fundamentais da épica e ajudou a popularizar o livro. Os jornais se tornaram objeto de consumo regular e também veículos de narrativas literárias. A fotografia, que começou a se popularizar em torno de 1860, influenciou de forma definitiva a pintura e transformou as funções estéticas e informativas da representação visual. No limiar do século XX, nasceu o cinema que, em menos de 20 anos, se consolidou como linguagem narrativa, como forma artística autônoma e como atividade econômica de cada vez maior rentabilidade. O mundo desenvolvido tinha entrado na era do que se chamou de indústria cultural, com o crescimento dos meios de comunicação de massa. Os conteúdos veiculados por esses meios ganharam uma face de *mercadoria* e uma face de *bem cultural* ou *bem simbólico*.

Os bens simbólicos começaram a circular, então, numa escala tão grande que o que antes era apenas uma função social, a comunicação, passou gradativamente a ser o *ambiente* das trocas culturais, constituindo um novo campo, o da *comunicação*. Um novo e altamente rentável campo não só para a economia, mas um campo de dominação, de exercício e conquista de poder. As obras ou, agora, bens simbólicos, ganharam novos suportes técnicos que permitiram sua distribuição em larga escala. A diferença é que a mercadoria nova passou a ser produzida em função de atender à demanda de mercados formados muito rapidamente e não mais apenas pelo valor intrínseco de obra de arte. As novas possibilidades de acesso à informação e à diversão criaram um novo mercado e desenvolveram mercadorias novas, muito semelhantes ao que antes se chamava de obras de arte. A obra de arte adquiriu o status de mercadoria, no mundo do entretenimento.

Estas mudanças, que amadureceram ao longo de boa parte do século XIX e se

tornaram socialmente disponíveis para grande contingentes populacionais no século XX, vieram a determinar radicais mudanças de ordem política, cultural e comportamental para as populações nela envolvidas. Com o rádio, o poder de convencimento e de manipulação das massas pelos meios de comunicação parecia ter se transformado de promessa em ameaça. O papel do rádio na divulgação do nazismo na Alemanha provocou a curiosidade científica e militar sobre o poder de influência e de manipulação das massas pelos meios de comunicação. Os anos 30 do século XX assistiram ao início das pesquisas sobre a força e o alcance dos meios de comunicação. E o resto do século assistiu sua rápida expansão, até que atingiu dimensão global.

Todos esses fenômenos e as mudanças sociais e culturais daí decorrentes criaram um clima intelectual novo e diferente para a fruição estética. Nesse contexto novo, as questões da dramaturgia se expandiram para o campo das narrativas, em geral, incluindo tanto as formas literárias como as dos novos meios audiovisuais inaugurados pelo cinema e ampliados pela televisão e novos meios digitais.

No que diz respeito a contribuições para o amadurecimento da dramaturgia do audiovisual, duas novas fontes surgem desde o final do século XIX para constituírem, mais tarde, um ramo novo de conhecimento, a narratologia.

Uma das fontes são as pesquisas de Georges Polti (1963), conteúdo do seu livro *As 36 situações dramáticas,* ao qual tivemos acesso através de uma edição cubana, de 1963, em espanhol. Também recorremos a Renata Pallottini (1989), que contextualiza exemplarmente o que ela chamou de *polêmica das situações dramáticas* em seu livro *Dramaturgia: a construção do personagem*. Aqui é introduzida uma questão que ainda não tinha sido completamente abordada antes: a situação dramática.

Segundo Pallottini (1989, p. 124), "[...] uma configuração ou desenho de forças que, representadas por personagens em ação, redundam no núcleo de uma peça de teatro." Podemos acrescentar à ideia de núcleo de uma peça de teatro, núcleo de qualquer outro *discurso* narrador ou linguagem com que se conte uma história envolvendo personagens em ação. Mas isso deve ficar para um pouco mais adiante.

Isso teve início desde as discussões de Goethe com Schiller acerca de um dramaturgo italiano do século XVIII chamado Gozzi[16] que, contrário à mudança na *Commedia Dell'Arte* com a introdução de textos escritos em sua totalidade ao invés dos roteiros básicos tradicionais, defendia a existência de trinta e seis situações dramáticas básicas. Os *roteiros* da

[16] Carlo Gozzi (1720-1806), escritor nascido em Veneza, autor da peça *Turandot*, de 1762, que veio a ser transformada em ópera por Puccini.

Commedia Dell'Arte, chamados *canovacci*[17], eram resumos a partir dos quais os atores desenvolviam as histórias, de improviso, diante do público, durante a representação. Nesse contexto, a noção de situação dramática era importantíssima e era natural que os teóricos viessem a se debruçar sobre ela.

Pallottini relata que Gérard de Nerval (1808-1855) teria escrito sobre *vinte e quatro situações dramáticas possíveis,* mas não teria dito quais fossem. Isto foi feito por Georges Polti, na obra citada. Para ele o número trinta e seis é escolhido porque seriam trinta e seis a emoções humanas, emoções universalmente válidas desde o passado pré-histórico ao futuro, valendo para qualquer lugar do planeta. É conclusivo: "– trinta e seis situações, trinta e seis emoções e não mais." (PALLOTTINI, 1989, p. 8) Ele afirma, ainda, que se baseou em mil e duzentas obras, citadas como exemplos, das quais cerca de mil "tomadas" ao teatro. Os outros duzentos exemplos teriam sido "tomados de outros gêneros literários conexos ao dramático: a novela, a épica, a história e a realidade". (PALLOTTINI, 1989, p. 10)

Embora não haja como se sustentar a validade ou universalidade das trinta e seis situações de Polti, o que ele fez foi um bom começo no sentido de buscar regularidades naquilo que antes era considerado como coisa não passível de sistematização, os assuntos tratados do ponto de vistas das relações internas entre os personagens. Leiamos Renata Pallottini (1989, p. 125):

> Vê-se que o estudioso francês queria, muito a sério, estabelecer um primeiro elenco de temas e preferências, classificá-lo, explorar, enfim, o problema da estrutura e de suas constantes. Eram as suas preocupações bastante claras e práticas; o que ele pretendia era servir a quem desejasse se informar sobre o número e a qualidade de combinações de ações e fatos que pudessem redundar, com maior eficácia, numa peça de teatro original e na exploração de situações novas e inusitadas.

Outro ramo de estudos, paralelo ao das situações dramáticas, se estabelece a partir das pesquisas de Vladimir Propp (1983) sobre os contos populares russos. Ele desenvolveu o estudo da *morfologia do conto* depois de extensa pesquisa sobre a forma do conto e sobre o critério a utilizar na classificação das diversas manifestações dos chamados contos maravilhosos. Propp pode ser considerado um dos pais da análise estrutural da narrativa, ao lado de Claude Lévi-Strauss e outros[18]. Veremos adiante como os resultados e as heranças dos trabalhos de Propp poderão ser alinhados com as heranças de Georges Polti.

---

[17] Espécie de roteiro que resumiam a intriga, fixava os jogos de cena. Serviam de pontos de partida para atores improvisadores. (PAVIS, 1999, p. 38)

[18] Ver Prefácio à edição portuguesa, de Adriano Duarte Rodrigues no livro de Propp, 1983.

Precisamos voltar às situações de Polti, revistas e revolvidas por Etienne Souriau, que publicou na França, em 1950, *Deux cents milles situations dramatiques* (As duzentas mil situações dramáticas), para entendermos o salto conceitual que é dado quando se muda o foco de *situação* para *função* dramática. O título, por si só, já deixa entrever uma certa ironia em relação às situações eleitas por Georges Polti. Depois de listar as trinta e seis situações de Polti[19], Souriau (1993, p. 45) comenta: "Lista estranha, ao mesmo tempo decepcionante, confusa, perspicaz, paradoxal." Pouco mais abaixo: "O mais grave, porém, é que nenhuma dessas entidades, dramáticas ou não, são de nenhum modo situações. São ações, aventuras, mais exatamente gêneros de acontecimentos". (SOURIAU, 1993, p. 45)

Para ele, parte da lista de Polti é uma lista de temas dramáticos, apenas. Outra parte são molas dramáticas, motivações. E além disso, todas se referem a um personagem único. Não são situações. "Só existe drama realmente quando a situação reside no conjunto do microcosmo cênico, em toda a constelação de personagens que ela reúne e entre os quais estabelece uma tensão". (SOURIAU, 1993, p. 47) Quando usa a expressão *microcosmo cênico,* ele está conceituando uma questão relativa ao espaço cênico. Na análise do fenômeno teatral, considera que o tempo e o espaço são os meios usados pelo teatro para representar o mundo. 'O tempo tem duas faces' diz respeito ao confronto entre a duração da apresentação e o tempo hipotético da aventura representada, ou tempo da fábula (veremos sobre isso bem mais adiante, com David Bordwell). Um tempo imediato, duração real do espetáculo e, outra face, o tempo que transcende a materialidade da cena, tempo de um acontecimento imaginário. Quanto ao espaço, acontece coisa equivalente. Há o que ele chama de *microcosmo cênico,* que é o espaço concreto da realização e um *macrocosmo teatral,* o mundo referido pela cena, mas fora da cena. Ele diz que o macrocosmo do universo da obra é infinito, do tamanho do universo real. O microcosmo é concreto e físico, o macrocosmo é espiritual e referido. No microcosmo é que se apresentam as forças do mundo exterior, representadas dentro da cena por um nó composto por personagens dispostos numa forma de interação, através de ações dinamicamente interligadas. O que constitui a situação é a forma específica do sistema de forças num determinado momento, numa determinada obra. (PALLOTTINI, 1989, p. 132) As forças são representadas na situação dramática por funções.

[19] São elas: 1. Implorar; 2. o salvador; 3. a vingança que persegue o crime; 4. Vingar parente por parente; 5. acuado; 6. desastre; 7. vítima de crueldade ou desgraça. 8. revolta; 9. tentativa audaciosa; 10. rapto; 11. o enigma; 12. conseguir; 13. ódio de parentes; 14. rivalidades entre parentes; 15. adultério mortal; 16. loucura; 17. imprudência fatal; 18. crime de amor involuntário; 19. matar um parente desconhecido; 20. sacrificar-se por um ideal; 21. sacrificar-se pelos parentes; 22. sacrificar tudo pela paixão; 23. ter que sacrificar alguém da família; 24. rivalidade entre desiguais; 25. adultério; 26. crimes de amor; 27. ser informado da desonra de um ser amado; 28.amores proibidos; 29. amar um inimigo; 30. a ambição; 31. lutar contra deus; 32. ciúmes equivocados; 33. erro judiciário; 34. remorso; 35. reencontrar; 36. perder a família.

Souriau desloca o centro da preocupação da situação dramática para a função dramatúrgica, que ele mesmo define: "[...] chamo de Função Dramatúrgica o modo específico de trabalho em situação de um personagem: seu papel próprio enquanto força num sistema de forças. E, numa boa situação, cada personagem tem uma força específica." (SOURIAU apud PALLOTTINI, 1989, p. 52)

Para sustentar o que propõe, ele faz análises de algumas peças, procurando encontrar esse sistema de forças de que fala, terminando por definir as seis que considera essenciais, a que passa a chamar de *funções dramatúrgicas*.

Ele tem razão em negar a validade das trinta e seis situações de Polti. Estas situações são estáticas e, dependendo do critério de seleção e classificação, poderiam ser outras, completamente diferentes. Qualquer seleção teria que se basear na composição interna de cada *situação,* recaindo, portanto, sobre a seleção dos elementos de composição da situação, identificáveis numa análise interna da obra em que a situação estivesse presente. Essa escolha feita por Souriau recaiu sobre um aspecto em que a ação dramática é vista de uma forma intercambiável, ou seja, agrupando as ações encontradas em diferentes enredos pelas funções genéricas desempenhadas dentro dos enredos, chegando assim às funções dramatúrgicas.

Para que isso fique mais claro, vejamos os conceitos das funções a que chegou, resumidamente:

1) A primeira é uma força vetorial temática;
2) um valor para o qual se orienta essa força, um bem desejado;
3) um árbitro, que eventualmente tem o poder de concedê-lo ou negá-lo;
4) o obtentor do bem desejado;
5) um rival ou antagonista que se opõe à força vetorial temática;
6) um cúmplice ou cointeressado, alguém que age reforçando algum dos vetores, modificando a resultante do conjunto de forças.

Souriau tomou emprestado da Astrologia os símbolos, *signos,* com os quais passou a identificar cada uma dessas funções. Chamou o primeiro, a força vetorial temática, de *Leão*; o bem desejado virou o *Sol*; o receptor, *Terra*; o árbitro, *Balança*; o antagonista, *Marte*; e o cúmplice foi *Lua*, astro sem luz própria que reflete os outros, como um espelho. Haverá uma tendência natural de identificarmos cada função com um personagem, mas Souriau adverte que a relação não se estabelece dessa forma. Cada personagem é uma espécie de suporte para uma ou mais funções, podendo acumular até várias delas de uma só vez.

Cada configuração, combinação de funções, corresponderá uma situação. A explicação

para o título intencionalmente exagerado de duzentas mil situações é que se for feito um cálculo matemático das possíveis combinações desses seis signos se chegará a um número entre sete e oito mil, e se multiplicarmos esse número pelas possibilidades narrativas estabelecidas a partir de qual função constitui o foco narrativo ou ponto de vista através do qual se constrói a cena, o número, diz ele, chegará a exatos 210.141. Não refiz o cálculo e o que menos interessa aqui é a precisão matemática. Embora não se tenha tornado usual, na análises, o uso sistemático dessas funções para entender os modos como são estruturados os enredos, esses conceitos são de grande utilidade no processo de composição dramática, na criação de enredos.

Souriau não faz referência ao trabalho de Propp, publicado na Rússia em 1928 e ao qual já nos referimos. Propp (1983) fez um levantamento exaustivo dos contos maravilhosos russos e lançou mão também de outros estudos classificatórios, conforme relata na *Morfologia do conto*[20]. Propp constatou a falta de material científico sobre o conto. O que havia eram escritos críticos sobre obras, faltando uma abordagem genérica e fundamentada em um método rigoroso. O primeiro problema que ele enfrentou foi o da classificação das obras. Para isso devia desenvolver uma forma de, primeiro, descrever as obras. Ele considerava possível o estudo dos contos a partir de sua composição, de sua estrutura, ou sua origem, ou suas transformações, mas qualquer dessas ações só poderia vir a ser realizada depois da descrição dos contos, propriamente dita (PROPP, 1983, p. 39) Com essa descrição é que ele chegaria à morfologia, que ele define como "[...] uma descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas e as relações destas partes entre si e com o conjunto" (PROPP, 1983, p. 58) Isso é realizado a partir da descrição das ações dos personagens. Propp observa que os personagens mudam, de conto para conto, mas suas ações permanecem. Chega então a uma tipologia de ações básicas, invariantes, a que chama de funções das personagens. Ele define assim a função: "Por função entendemos a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga". (PROPP, 1983, p. 60) O *que* é feito passa a ser o elemento mais importante, tornando-se secundário *quem* ou *como* faz. Assim, estabelece que:

a) As funções são elementos constantes, permanentes, dos contos, constituindo suas partes fundamentais;
b) O número de funções no conto maravilhoso é limitada;
c) A sucessão das funções é sempre idêntica; e
d) Todos os contos maravilhosos pertencem ao mesmo tipo no que diz respeito à

[20] Ver capítulo I.

estrutura. Sobre esta base ele parte para definir quais são as funções que são as partes fundamentais dos contos, definindo, a seguir, as 31 funções:

1) Um dos membros de uma família afasta-se de casa;
2) Ao herói interpõe-se uma interdição;
3) A interdição é transgredida;
4) O agressor trata de obter informações;
5) O agressor recebe informações sobre a sua vítima;
6) O agressor tenta enganar a sua vítima para se apoderar dela ou dos seus bens;
7) A vítima deixa-se enganar e ajuda assim seu inimigo sem o saber;
8) O agressor faz mal a um dos membros da família ou prejudica-o (falta qualquer coisa a um dos membros da família; um dos membros da família deseja possuir qualquer coisa;
9) A notícia da malfeitoria ou a falta é divulgada, dirige-se ao herói um pedido ou uma ordem; este é enviado em expedição ou deixa-se que parta de sua livre vontade;
10) O *herói-que-demanda* aceita ou decide agir;
11) O herói deixa a casa;
12) O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque, etc., que o preparam para o recebimento de um objeto ou de um auxiliar mágico;
13) O herói reage às ações do futuro doador;
14) O objeto mágico é posto à disposição do herói.
15) O herói é transportado, conduzido ou levado perto do local onde se encontra o objetivo de sua demanda;
16) O herói e o seu agressor defrontam-se em combate;
17) O herói recebe uma marca;
18) O agressor é vencido;
19) A malfeitoria inicial ou a falta são reparadas;
20) O herói volta;
21) O herói é perseguido; O herói é socorrido;
22) O herói parte de novo e recomeça uma demanda;
23) O herói chega incógnito a sua casa ou a outro país;
24) Um falso herói faz valer pretensões falsas;
25) Propõe-se ao herói uma tarefa difícil;

26) A tarefa é cumprida;
27) O herói é reconhecido;
28) O falso herói, o agressor, o mau, é desmascarado;
29) O herói recebe uma nova aparência;
30) O falso herói ou o agressor é punido;
31) O herói casa-se e sobe ao trono.

O passo seguinte da análise é repartir as funções entre as personagens. Isto é feito a partir do agrupamento das funções em *esferas.* São esferas de ação que correspondem aos personagens que cumprem as funções:

a) do agressor, que faz a malfeitoria;
b) do doador, que prove o objeto mágico;
c) do auxiliar;
d) a esfera da princesa ou do seu pai;
e) do mandatário;
f) a do herói; e
g) do falso herói.

Essas esferas podem se repartir de três diferentes maneiras: correspondendo exatamente ao um personagem, um personagem ocupando várias esferas ou uma esfera dividindo-se entre vários personagens. Concluída a descrição dos elementos, Propp passa a abordar a divisão do texto segundo suas partes constitutivas, estudando a construção sequencial da narrativa. Aí ele redefine o conto maravilhoso do ponto de vista morfológico como "[...] qualquer desenrolar de uma ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta e que passa por funções intermediárias para acabar em casamento ou em outras funções usadas como desfecho". (PROPP, 1983, p. 144) A uma unidade deste tipo ele chama de *sequência*. O seu estudo agora trata da construção do conto como série de sequências. As variações estabelecidas daí para diante são espécies de combinatórias entre aquelas esferas básicas e suas funções essenciais.

Com esses estudos foram, de certa forma, inauguradas as abordagens estruturais das narrativas. Coube a Algirdas Julien Greimas (1917-1982), dar o passo seguinte. No seu *Semântica estrutural* (1973), faz reflexões sobre os modelos atuacionais[21]. Confrontando as

[21] Respeito aqui a tradução da Ed. Cultrix que utiliza a forma 'atuacional'. Em outros autores e traduções

funções de Propp com as funções dramatúrgicas de Souriau, ele consegue elaborar uma síntese das duas, que pode ser generalizada para todas as narrativas, inclusive as audiovisuais. Ele identifica os dois atuantes centrais em Propp e em Souriau e percebe que os dois adquirem a condição de sujeito diante de um objeto da ação e, portanto, do "desejo", tanto no micro universo do conto popular como no do espetáculo dramático. O desejo, na sua visão será manifestado tanto na forma prática como na mítica, como "procura". (GREIMAS, 1973, p. 231) A esses dois atuantes seriam articulados com outros dois: o destinador e o destinatário da ação, e portanto do desejo e da "procura" do sujeito pelo objeto. No momento seguinte um outro par de atuantes se juntariam para compor o que ganhou o nome de modelo actancial ou atuacional. Esse outro par é Adjuvante e Oponente. Greimas elabora um gráfico simples, assim:

Destinador ---------> objeto ----------> destinatário
Adjuvante ----------> sujeito <---------- oponente

Greimas certamente não será ingênuo a ponto de achar que não precisaria questionar e tensionar o seu modelo. Ele o faz questionando as formas de particularizar, em diferentes contextos e universos temáticos, os aspectos qualitativos dos actantes na determinação de diferentes gêneros, por exemplo. Isso é feito inclusive com a formulação da hipótese de inversão do fator "desejo" por "fobia", que alteraria como que os "sinais" (no sentido de positivo – negativo) da ação dramática. O mais importante do modelo que ele estabelece é a sua maleabilidade e aplicabilidade a diferentes sistemas semióticos, gêneros ou linguagens. Isto fica demonstrado, primeiro, pela origem do sistema ou modelo a que chega, que tem uma raiz na narrativa literária, o conto mágico de Propp e outra no teatro, através da análise das funções dramatúrgicas de Souriau.

Como se não bastasse o tensionamento do próprio Greimas, há o trabalho de Anne Ubersfeld (2005), *Para ler o teatro,* em que a autora demonstra e propõe uma variante do modelo actancial, derivada do original de Greimas, que pode ser aplicada ao estudo das relações semânticas e sintáxicas no interior das obras dramáticas. Ela faz essa demonstração ao mesmo tempo em que problematiza diversas questões no interior do modelo, como, por exemplo, ao localizar e analisar o conflito dramático, aquele velho conflito que vimos chegar ao primeiro plano depois do trabalho dos alemães do romantismo e sobretudo de Hegel, mas

---

encontraremos 'actancial'. Consideraremos as formas como sinônimos absolutos, sem ter que optar por uma ou outra.

que foi questionado por William Archer depois de ter sido reafirmado por Brunetière..., dentro dos fluxos de tensões já capturadas pelo modelo de Greimas. A primeira mudança que ela propõe é uma inversão na representação gráfica das relações internas do sistema dramático.
No plano em que Greimas relacionava o destinador (D1) e o Destinatário (D2) com o Objeto da ação dramática, Uberfeld relaciona com o Sujeito, ampliando o campo dos fatores motivacionais da ação ao estabelecer a relação não com o Objeto, mas com o valor interno do personagem que produz a necessidade da qual deriva o seu desejo. Na prática, dentro do gráfico, o Sujeito troca de lugar com o Objeto, ficando mais ou menos assim. (UBERFELD, 2005, p. 35)

```
Destinador(D1)---------------> Sujeito (S) --------------->Destinatário (D2)
                                    |
                                    |
                                   \ /
Adjuvante (Ad)------------- ->Objeto (O) <-------------- Oponente (Op)
```

Esta aparentemente pouco importante mudança abre um enorme perspectiva de análise, e aqui entramos nós como modestos adjuvantes de Ubersfeld, para obras narrativas cujas estruturas dramáticas se afastem dos modelos canônicos baseados ou semelhantes ao modelo Aristotélico de empatia e catarse, com: abertura, problema, complicação, clímax e desfecho. Isso acontece porque, ao relacionar o fator Destinador com o Sujeito da ação dramática, enfoca-se um aspecto lírico do personagem. Desta forma, pode-se convocar desde a configuração ética da motivação até aspectos psicanalíticos da caracterização do personagem[22].

Ubersfeld também empresta grande maleabilidade a esse sistema ao estabelecer as possibilidades de identificar e classificar tanto conflitos no nível do Sujeito como no nível do Objeto. Isto ficaria demonstrado quando ela considera o modelo actancial não em seu conjunto completo de seis funções, mas isolando triângulos em que atuem um sujeito, um oponente e objeto em disputa. Não devemos esquecer que na dramaturgia, como na gramática, o que liga o sujeito ao objeto é um verbo. Na dramaturgia, o verbo da ação dramática.

Vejamos um exemplo. Uma situação em que dois actantes, por exemplo, disputem um

[22]Entenda-se aqui caracterização como um termo técnico da dramaturgia e da composição literária em que há personagens em ação. A caracterização é tudo quanto diga respeito à composição de um personagem, desde a sua visualidade e aspectos físicos quanto ao seu mundo mental, interior, desde a sensibilidade à ideologia e assim por diante.

mesmo bem desejado, mas mantenham, apesar disso, laços de afetividade e de boas relações pessoais. Isso acontece no filme *Jules et Jim,* de François Truffaut, França, 1962 (título em português: "Uma Mulher para Dois"). Dois homens, Jules e Jim, dividem o amor de uma mulher, Catherine. Neste caso, vendo através do modelo actancial, o antagonismo se configura na esfera do Objeto: a mulher que os dois amam. Observemos que em relação aos Sujeitos em ação há uma questão psicológica, relativa aos sentimentos e emoções produzidos pelo compartilhamento da pessoa amada, não propriamente usual numa cultura ocidental, muito pelo contrário. Mas, se recuarmos ao longo do fluxo motivacional, no sentido dos motivadores do desejo, veremos que há dois verbos sendo conjugados paralelamente na relação sujeito objeto. Um, o verbo amar, o outro, num conflito paralelo, um verbo que vai para o contexto da vontade posta numa dimensão mais genérica e abstrata, relativo ao sentimento de posse, o possuir com exclusividade. A vontade, nesta instância, exercida não em função da psicologia individual, mas do costume, da cultura. Entramos na área da ética. A particularidade da estrutura dramática deste filme é o sentido negativo da conjugação do verbo que, em função disto, deixa-se substituir por outro, sua negação, inusitado na situação dada: dividir, como renúncia ou negação do sentimento de posse.

Anne Ubersfeld cita o conflito de *Branca de Neve*, em que a Madrasta entra em disputa com a beleza de Branca de Neve e não pela posse do Príncipe, o Objeto em questão. Outro exemplo deste tipo de conflito no nível do Sujeito seria a estrutura dramática de *Otelo,* de Shakespeare, em que o antagonismo se configura entre os actantes na esfera dos Sujeitos e o que ocorre com Desdêmona, supostamente o Objeto, decorre do conflito principal, entre Iago e Otelo.

Através destes exemplos podemos entrever a utilidade do modelo actancial como ferramenta de apoio à análise dramatúrgica de uma obra. Como definem Greimas e Ubersfeld, as funções representadas no modelo actancial representam relações. A análise dramatúrgica clássica cuidava dos atores do drama como seres estáticos, passíveis de uma definição no nível ontológico. Um ser e seus caracteres distintivos. Isso vem, desde Aristóteles, assim, e começou a mudar com Hegel. No modelo actancial, estes seres são postos dentro da sua dinâmica dramática e o que podemos perceber como consequência é o conjunto de suas relações, as articulações entre as suas funções, num todo dinâmico. Temos assim acesso às regras sintáticas destas relações, governadas pelo decorrer de um devir. Estas relações, entre as funções dos atuantes, se dão ao nível das estruturas profundas da obra.

A análise, no entanto, não deverá se esgotar nessas estruturas. Elas servirão para organizar a análise das estruturas de superfície. Nas estruturas profundas encontram-se os

elementos invariantes, de obra para obra, e suas disposições internas, dentro das obras, enquanto nas estruturas de superfície vamos encontrar exatamente o que é peculiar a cada obra, o que todas têm de diferente, o que permite a infinita variação dos indivíduos dentro das espécies e das espécies dentro dos gêneros. A articulação entre os fenômenos relativos às estruturas profundas e as estruturas de superfície é que vai permitir ao analista a visão ordenada e hierarquizada dos fenômenos de superfície das obras.

2. 12 A DRAMATURGIA DO CINEMA

Depois desta um tanto apressada revisão da evolução da dramaturgia no ocidente, podemos chegar a uma definição, ao menos para uso prático, do termo. Dramaturgia seria o conjunto de práticas e saberes necessários à composição de obras de conteúdo dramático. E devemos entender o dramático como o contexto em que haja uma crise fundada sobre ações conscientes de agentes em conflito e que esta crise desperte o interesse do apreciador. Como já vimos na querela entre William Archer e Ferdinand Brunetière, basta a formulação de uma definição de *dramática* para surgirem casos excepcionais ou casos que não são inteiramente abrangidos pela definição. E ela cai por terra. Então fiquemos com a noção de que o dramático é basicamente isto aí acima e mais alguns casos homólogos, outros correlatos, assemelhados, e algumas exceções inesperadas que farão da definição uma coisa mais dinâmica e sem pretensões de universalidade absoluta ou definitiva. Definição por aproximação, para fins operacionais.

Estamos acostumados a lidar com alguns textos que tentam prescrever o modo de produzir obras narrativas audiovisuais. São os manuais de roteiro. Eu mesmo fui autor de um deles, o *Primeiro traço.* (GUIMARÃES, 2009) No meu caso, um manual para orientar principiantes. Se ele tem algum mérito é o de tentar desobrigar o leitor a ter como objetivo praticar as poéticas do cinema comercial ou das vanguardas. Uma tentativa de colocar as ferramentas da dramaturgia a serviço do processo de criação seja qual for a opção poética do autor.

O maior problema dos manuais de roteiro é que eles adotam um modelo de filme que procuram ensinar a construir, negando a validade de outras opções poéticas. Fazem, portanto, opções poéticas radicais, *a priori*. E se baseiam em poucos modelos. Os autores, em geral, são profissionais já engajados em setores do mercado e vinculados ao que vulgarmente se chama

de uma "estética" cinematográfica. O desafio que se deve fazer a um manual de roteiro é que trabalhe a partir dos princípios que operem na construção das histórias sem procurar conduzir o roteirista à produção de um (pré)determinado tipo de efeito. Podemos escrever teses inteiras sobre efeitos e ideologia. Sobre o efeito estético imediato das obras durante sua apreciação e o efeito cultural, cumulativo, das obras em geral, influindo em processos sociais mais amplos, como o papel desempenhado pelo cinema americano na divulgação do chamado *amarican way of life*, depois da Segunda Guerra. Não é nosso objetivo, mas não podemos desconhecer essa questão. O espetáculo cinematográfico hollywoodiano ou a novela televisiva brasileira têm efeitos próprios, comuns às obras dentro de cada gênero. Aliás, veremos um pouco adiante, o tipo de efeito é um dos elementos de definição de gênero. (GOMES, 1996) Certos manuais operam uma espécie de constrangimento poético, como um "dirigismo" da sensibilidade, às vezes beirando a lavagem cerebral. Mas isso é outro assunto, embora aconteça o tempo todo.

Luiz Carlos Maciel (2003), autor de *O poder do clímax,* que é um livro sobre dramaturgia do audiovisual e sobre roteiro cinematográfico, diz que o "[...] screenwriting é um produto típico do espírito pragmático norte-americano" (MACIEL, 2003, p. 18) e que não tem como objetivo a formação de grandes artistas, mas a preparação de profissionais competentes para a indústria cinematográfica e, podemos acrescentar, televisiva. Vide a onda de seriados de todos os tamanhos e formatos que inundam as emissoras de televisão, em canais abertos e fechados, ao redor do mundo.

Os métodos do *screnwriting* que aparecem na maioria dos manuais de roteiro derivam do *playwriting* e têm como fundamento toda a tradição dramatúrgica que vimos estudando até aqui. Há desde manuais práticos até alguns mais profundos. Em geral, são escritos de uma forma leve, de fácil leitura, num tom próximo ao de uma conversa informal, em que o autor fala com o leitor como se dialogasse com ele. Raramente há notas ou citações fundamentando as afirmações que fazem e alguns deles têm a linguagem encorajadora semelhante à de livros de auto ajuda. É um fenômeno editorial interessante, mas, pelo número de obras publicadas neste gênero, é impossível fazer uma lista significativa. Serão citados aqui alguns poucos e notáveis exemplos.

O mais importante deles, como que inaugural, embora já de certa idade, é o *Theory and technique of playwriting and screenwriting*, de John Howard Lawson (1949). Este livro foi lançado, em parte, em 1936 com uma parte do título: *Theory and technique of playwriting*. Referia-se apenas a teatro, a *playwriting*. Foi reeditado em 1949 com o título completo, incluindo *screenwriting*. Nele, Lawson faz uma revisão da evolução da dramaturgia e seus

principais conceitos. Na segunda parte do livro, ele revisa a história do cinema até então e faz a transposição de alguns conceitos dramatúrgicos do palco para a tela.

Lawson era filho de uma família judia de classe média de Nova Iorque. Seus pais valorizavam a educação e logo cedo mandaram os filhos, ainda adolescentes, em viagens de aprendizado pela Europa. Em Paris, Lawson teve seu primeiro contato com o teatro. Voltou à Europa durante a Primeira Guerra, engajado na Cruz Vermelha. Viveu na Itália e na França, no pós-guerra, onde colaborou com John dos Passos, que ele conheceu ainda no navio, na viagem de ida para a guerra.

De volta aos Estados Unidos, escreveu peças de teatro, entrou para o Partido Comunista Americano, foi trabalhar em Hollywood como escritor e ajudou a fundar o atual *Writers Guild of America* (Guilda de Escritores da América), na época *Screen Writers Guild.* Como escritor de ficção e roteirista chegou a ser criticado pelos companheiros de partido e fez uma espécie de autocrítica, aprofundando os estudos do modo de vida do trabalhador americano e questões referentes à causa política do proletariado. Depois da Segunda Guerra, já em Hollywood, foi denunciado à Comissão de Atividades Anti-Americanas (HUAC) e entrou na lista negra. Foi para o México, onde ensinou, escreveu peças, roteiros e livros didáticos, como este acima citado.

Na primeira parte de seu livro, sobre o teatro, além da história do teatro, ele dedica um bloco de capítulos à estrutura dramática *(dramatic structure)* e outro à composição dramática *(dramatic composition)*. Na segunda parte, da mesma forma, ele aborda a estrutura do filme *(motion picture structure)* e a composição do filme *(motion picture composition).* No que diz respeito ao filme, ele analisa a questão do *conflito em movimento*, em que introduz a noção de um ponto de vista narrativo móvel. Mas, provavelmente, sua maior contribuição estará na abordagem que faz daquela velha questão das unidades. Para ele a narrativa dramática evolui no sentido de um desenlace em que o conflito atinge seu ponto mais alto de intensidade e de efeito emocional, o clímax.

No clímax, todos os sentidos e aspectos, tanto ideológicos como estéticos da obra, se manifestam e, de certa forma, se realizam. O clímax é o ponto culminante não apenas do enredo, mas de toda a composição da obra. Então, o clímax será o lugar para onde tudo converge no final, tornando-se principal parâmetro de determinação da unidade do todo. O clímax não apenas fornece um padrão no que diz respeito aos valores em jogo na obra, como também a medida da intensidade dramática de todo o resto do filme.

No que se refere ao conteúdo, no clímax estaria marcadamente presente o tema da obra, a ideia raiz (*root idea*), a que outros chamarão de premissa dramática. A força que

estaria por trás da ação dramática, que movimenta as vontades em conflito. O clímax, para Lawson, seria então a *tradução concreta da premissa dramática* e a premissa dramática a *tradução conceitual do clímax*. No clímax, estão representados, não apenas no plano conceitual e abstrato, mas também na forma, na sua materialidade concreta, os principais elementos da obra, por isso ele serve de parâmetro para a composição do todo.

Esta noção acima é uma chave para a composição de roteiros. Deverá ser útil também como instrumento para a análise da composição das obras dramáticas, inclusive filmes.

Há alguns outros manuais de roteiro que devemos citar ainda, antes de fechar este longo capítulo. Entre eles, *The technique of screen and televison writing,* de Eugene Vale (1916-1997), de 1982. Vale divide seu livro em três partes. A primeira, sobre a forma do roteiro, em que trata da linguagem do roteiro como tradução textual da experiência audiovisual que será o filme ou o drama televisivo. Na segunda parte, trata da construção da história e na terceira parte, da construção dramática. Vale trata de *screen and television writing,* ou seja, ao incluir a dramaturgia de televisão, inevitavelmente ele põe em questão o que chamamos de recepção. A recepção é o fator central das estratégias mercadológicas do audiovisual como produto de consumo, no viés, portanto da indústria cultural. Esta é a característica mais importante de seu livro. Já no primeiro capítulo, ele pergunta o que é um filme. Responde: "[...] is basically a story told to an audience by series of moving pictures"[23] (VALE, 1980, p. 19) E dessa definição ele é levado a distinguir três elementos:

1) A história (*story*, em inglês) – aquilo que é contado.
2) A audiência - ou seja, a quem a história é contada.
3) A séria de imagens em movimento – ou, os meios pelos quais a história é contada.

Com isso somos levados a novas instruções poéticas, que vêm do mercado audiovisual aberto pela difusão em massa de imagens e sons por emissoras de televisão, usando diversos formatos técnicos e de diferentes alcances, em termos de áreas de cobertura. Os roteiros são escritos visando a audiências concebidas como públicos alvo, que podem variar de poucos milhares a milhões de espectadores, sejam plateias nos cinemas, telespectadores em suas casas ou programas consumidos através do aluguel de suas *media*[24]*,* em casas especializadas.

No pensamento estratégico decorrente desta situação, relativamente nova, há uma série

---

[23] [...] basicamente uma história contada a uma audiência por uma série de imagens em movimento.
[24] Nos últimos anos, fitas VHS e, mais recentemente, DVDs e Blue rays.

de escolhas a serem feitas pelo dramaturgo, que extrapolam as questões meramente dramatúrgicas e tornam-se estratégicas. Dizem respeito à eleição de temas, de ambiente ou até de gêneros de espetáculos audiovisuais, às vezes linguagens, como mecanismos de seleção do seu público-alvo. Estas questões estratégicas, embora decisivas e da maior importância para a produção e para a análise de produtos audiovisuais neste momento da história, não são ainda objetos de nossa atenção principal.

Chegamos perto do final desta revisão, faltando considerar três autores que obtiveram grande notabilidade no campo do roteiro cinematográfico: Syd Field e Robert McKee e Christopher Vogler. Os dois primeiros tornaram-se mundialmente conhecidos e passam o tempo como verdadeiros *show men,* apresentando-se em diversas cidades ao redor do mundo, ministrando desde palestras isoladas até cursos completos de roteiro, na forma de oficinas e *workshops*. Vogler é um caso diferente e vem de outra tradição, como veremos.

Syd Field escreveu, na década dos oitenta, o *Manual do roteiro.* Já dediquei boa parte de uma dissertação de mestrado à análise deste livro (GUIMARÃES, 2003), comparando-o com a *Poética,* de Aristóteles, em busca de encontrar o que há de permanência ou variação entre as duas obras, obviamente, mantidas e consideradas as devidas distâncias. Não precisamos rever este trabalho aqui. Basta apontarmos as duas contribuições dramatúrgicas trazidas por esse autor ao campo da produção de roteiros.

A sua primeira contribuição, verificável no *Manual do roteiro* (FIELD, 1995)*,* é a recuperação prática da noção de *peripécia,* descrita por Aristóteles na *Poética,* na forma de *plot point*, traduzido em português como *ponto de virada.* Ele diz que o ponto de virada é um evento ou incidente que ocorre dentro da narrativa e muda o curso dos acontecimentos. Para o mesmo fenômeno, Aristóteles falava de mudança de fortuna ao definir a peripécia. Esta noção é importantíssima, porque é nos *plot points* que o curso das histórias sofre seus desvios e mudanças de rumo. São essas mudanças que vão produzir não somente os efeitos das obras sobre as plateias, como vão mostrar as mudanças nas motivações internas dos personagens, na forma de direcionamento de suas *vontades,* tão abordadas até aqui.

A segunda contribuição prática de Field, apesar de importante, não produz alteração no plano das estruturas dramáticas com as quais vimos trabalhando. Diz respeito ao processo de construção dos enredos. É o que ele chama este construção da *estrutura*. Simplificando, é um processo de listagem das cenas antes de serem escritas, para que o roteirista possa sentir o ritmo da evolução do conflito e suas possíveis variações indesejáveis, perdas de ritmo ou de intensidade emocional. Essa estrutura ganha o nome vulgar de *escaleta*, no jargão dramatúrgico.

Para concluir em relação a Syd Field, ele estabelece também um gráfico para visualização do filme como um todo, a chama de *paradigma.* Este gráfico, embora não obrigatório, pode ser útil no processo de análise, veremos mais adiante, quando procuramos entender o arranjo e as relações entre as diversas partes das histórias. Field é também um exemplo bem claro da adesão a um modelo de cinema e de efeito estético a ser produzido, dentro dos mais conservadores padrões do cinema americano. Ele ensina a escrever um tipo de filme. Isso, porém, não invalida algumas ferramentas que põe à disposição dos aprendizes.

Por fim, chegamos a Robert Mckee. Americano, nascido em 1941, Bacharel em Artes pela Universidade de Michigan, depois diretor teatral, a partir dos anos oitenta tornou-se analista de roteiros para a United Artists e para a NBC. Seu livro *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de um roteiro* (MCKEE, 2006)*,* é considerado, na primeira década do século XXI, uma espécie de bíblia do *screenwriting* para o roteirista hollywoodiano ou com ele identificado. O livro de McKee é mais amplo que o livro de Syd Field e por isso torna-se mais profundo em suas análises.

McKee é mais um tradutor dos princípios e das noções oriundas da dramaturgia e da narratologia para a composição de roteiros cinematográficos que inventor de um processo. Esses princípios se revelam, no fim, como a capacidade de enxergar, isolar e classificar determinados fenômenos ou elementos dentro da estrutura de composição das obras. Como exemplo, aquilo que desde Howard Lawson é chamado de *ponto de ataque,* uma peripécia que tem a função de iniciar o conflito principal de uma história, em McKee, ganha o nome de *incidente incisivo.* McKee, como poucos outros autores desses manuais, atribui a mesma importância ao clímax que Lawson, com a sua unidade em função do clímax. Seu enfoque visa mais o personagem que o enredo, no sentido em que é a partir do caráter (do personagem) que nasceriam as diretrizes para a composição do enredo (há autores que pensam exatamente o contrário). Quando aborda a questão do clímax, ele o faz através da *crise* dentro do clímax. Para ele o clímax ocorre em consequência de uma decisão, produto da vontade do personagem que conduz a ação. (MCKEE, 2006, p. 289) Ele percebe então que no clímax revela-se o valor mais importante da história. Ora, essa revelação do valor principal equivale, em outras palavras, à relação entre a ação e a premissa dramática, que se revela neste momento.

A vantagem do livro de McKee é a exploração das possibilidades de construção das cenas, entrando no mérito da forma de conseguir produzir os efeitos desejados pelo autor.

Para concluir, embora o fundamento dos valores poéticos de McKee esteja ligado ao cinema comercial e ao gosto das grandes plateias, o que o afasta dos enfoques vanguardista e

do cinema *de arte,* ele se revela bem mais flexível neste aspecto quando, por exemplo, constrói um triângulo para representar a posição das obras dentro do quadro das poéticas possíveis para o cinema contemporâneo. Ele faz uma espécie de tipologia dos enredos e dos conflitos possíveis, trabalhando com a temporalidade e a causalidade como elementos distintivos. E chega a três tipos básicos de obras com as quais representa as opções poéticas possíveis. Os vértices de seu triângulo são: arquitrama, minitrama e antitrama.

O que ele chama de *arquitrama* outros irão chamar de modelo canônico, filme clássico ou outras expressões denotando a simplificação do meio expressivo em função de facilitação da função cognitiva do espectador. Suas características são: Causalidade (relações diretas de causa e efeito), final fechado, linearidade temporal, conflito evidente, protagonista único, realidade consistente e protagonista ativo.

A *minitrama* seria característica de filmes que não buscam facilitar a tarefa do apreciador em sua cognição, talvez pelo contrário, e o efeito estético se produz paralelamente à angústia provocada no espectador para entender o que acontece. Características: final aberto, conflito interno, multi-protagonista e protagonista passivo.

A regra da *antitrama,* para McKee, é quebrar as regras: coincidência, tempo não-linear, realidades inconsistentes. O que ele chama de coincidência é a negação do princípio de causalidade. As coisas acontecem sem motivo aparente. Nesta ponta do triângulo estão os filmes surrealista e as narrativas mais experimentais, o desnarrativo, o antidramático e coisas que tais.

É necessário ainda introduzir aqui uma referência ao trabalho de Christopher Vogler. Vogler (1997) é autor de *A jornada do escritor*, um livro que traz para o campo roteiro ou da fábula cinematográfica o resultado das pesquisas de Joseph Campbell sobre o herói mitológico. Campbell (1993) realizou uma pesquisa semelhante às de Propp e de Polti, a respeito da jornada do herói mitológico, chegando também a uma espécie de enredo básico e de funções específicas. Ele afirma ter encontrado um modelo de enredo cujas estruturas mais profundas são idênticas em mitologias de culturas completamente diferentes, de diversas épocas, entre as quais jamais poderia ter havido trocas ou influências. Vogler aplica os resultados desta pesquisa ao enredo do filme dramático e de aventura e cita uma série grande de filmes cujos enredos contêm as mesmas estruturas das jornadas dos heróis pesquisados por Campbell.

Há também aqui uma tradução de termos já encontrados em outras análises. O enredo básico de Vogler é a história de um grupo que por alguma razão sofre algum tipo de agravo, sofre ameaça de extermínio ou de sofrimento, e é necessário que alguma coisa seja feita. Para

isso, uma pessoa comum é convocada. É o *Chamado à Aventura.* Ela recusa, por que não tem interesse ou não se sente capaz de executar a tarefa. Eis a *Recusa ao Chamado.* Aí aparece alguém não somente capaz de motivar o cidadão ao ato heroico como capaz de treiná-lo nas habilidades necessária a tal feito: *O mentor.* O cidadão então aceita a convocação e faz a *Travessa do primeiro limiar.* Ele sai do mundo comum e entra no mundo da aventura, correspondentes ao primeiro e segundo atos na visão de Field, por exemplo.

O herói segue em frente e passa por seus primeiros confrontos: T*estes, Aliados e Inimigos*, enfrentando progressivas dificuldades contra antagonistas cada vez mais poderosos. Nessa progressão ele faz a *Aproximação da Caverna Oculta,* lugar onde reside o mal. Aí ele enfrenta a maior dificuldade, *a Provação Suprema,* sua vida corre risco e as de quem ele defende também. Sua causa está em jogo. Mas ele sobrevive e recebe a *recompensa* pela aventura, podendo tomar o C*aminho de Volta*. Entramos no terceiro ato. A volta ao mundo comum tem um preço. Ele perturbou forças poderosas que tentam agora a vingança. Ele passa por mais uma provação até purificar-se para poder voltar aos seus. *Retorno com o elixir,* o tesouro ou a lição que ele traz da aventura.

Vogler começou esse trabalho quando era roteirista contratado de uma famosa produtora hollywoodiana e fez uma espécie de cartilha, baseada na obra de Campbell, destinada aos outros roteiristas. Essa cartilha foi sendo desenvolvida e virou o livro, que foi publicado em 1992. Curiosamente, ele cita uma série grande de filmes, como *Guerra nas Estrelas, Oito milímetros, Caçadores da Arca Perdida, Matrix, Inimigo do Estado* e mais uma lista bem grande, enquadráveis nestas estruturas.

Ele chega, também por herança de Campbell, ao que chama de arquétipos, que não são mais que funções dramatúrgicas: *Herói, Mentor, Camaleão, Pícaro, Arauto, Aliados, Sombra e Guardiães de Limiar.* Esta tipologia resolve o problema da jornada do herói, mas se for comparada ás funções de Etienne Souriau, de Propp ou ao modelo actancial de Greimas, veremos que é incompleta. O que Vogler nos oferece é também um modelo dramatúrgico e um sistema de funções que, uma vez configurado, produz um tipo de efeito muito frequente na filmografia de modelo hollywoodiano ou assemelhado.

Nenhum desses autores citados (e a imensa maioria dos não citados) conseguirá dar conta de todos os elementos visualizados pelas análises dramatúrgicas e pelas teorias do dramático passadas e presentes. Mas todos, com raras exceções, reproduzirão uma espécie de modelo básico ou genérico que serve de orientação para o roteirista no processo de criação e que agora vamos tentar mobilizar em proveito da análise dos filmes. Sabemos que ficaram de fora nomes como os de Sartre, Meyerhold, Gorki, Nietzsche, Peter Brooks, Artaud, Pirandelo,

Chekov, Julian Beck... lembramos que não se trata de uma história do teatro.

Com isso, suspendemos aqui a revisão da dramaturgia, certos de que, mesmo que algo tenha ficado de fora, o mais importante foi abordado. Faremos a seguir uma revisão bem mais rápida e superficial dos principais procedimentos e teorias de análise fílmica, com ênfase na metodologia que vem sendo desenvolvida no laboratório de Análise Fílmica da FACOM/UFBA, para tentar introduzir as ferramentas da dramaturgia como instrumentos de visualização das estruturas internas das obras audiovisuais. E, mais adiante, tentaremos demonstrar algumas possibilidades de uso destas ferramentas em análises de três obras destacadas da produção do roteirista norte-americano Charlie Kaufman: *Adaptação*, B*rilho eterno de uma mente sem lembrança* e *Quero ser John Malkovitch*.

3 ANÁLISE FÍLMICA

Dentre os princípios fundamentais da abordagem teórica da análise fílmica estão as duas possibilidades básicas de formação do olhar a partir do qual se analisa um filme. Um, o olhar externo, quando se procura entender a elaboração da forma e/ou do sentido da obra cinematográfica com ferramentas de ciências e áreas de conhecimento já estabelecidas anterior ou paralelamente ao estudo das poéticas e das estéticas do filme. Outro, o olhar interno, que busca descrever e explicar o funcionamento da obra a partir dela mesma, sua forma, seus elementos internos. Desta última, cuidaremos neste trabalho.

Deve-se entender como olhar externo os casos em que se aplicam conhecimentos de outras áreas, estranhas à do cinema, como história, sociologia, antropologia, ciências políticas ou psicanálise, por exemplo. Em geral, esses saberes são usados para compreender a constituição temática do filme e construir uma lógica de interpretação voltada para os seus conteúdos, não sua forma. Diversas áreas de conhecimento têm sido convocadas para analisar os mais diversos tipos de obras cinematográficas.

Embora este tipo de análise, dito externo, possa ser esclarecedor em relação à explicação e conhecimento do mundo através da cultura cinematográfica ou de filmes específicos, isoladamente, certamente pouco terá a acrescentar ao conhecimento do cinema em geral e das estratégias de composição de filmes, particularmente, embutidas nas mais diversas poéticas.

Para isso, analisar internamente as obras cinematográficas, deverá ser convocado um outro tipo de olhar. Aquele que foca no aspecto material do filme, nos elementos de composição da obra. E terá como uma de suas tarefas gerais chegar às questões universais do cinema, ou dos cinemas, através do conhecimento de um filme, unitariamente: sua estrutura, seus elementos formais, os códigos que utiliza, seu modo de produzir efeito.

No Laboratório de Análise Fílmica da FACOM/UFBA, onde tem origem este trabalho, usa-se a metáfora de "programa de produção de efeitos", conforme exposto por Gomes (2004a) ao propor os fundamentos teóricos para o desenvolvimento de um método de análise voltado para obras cinematográficas. Na concepção e na realização deste programa, inscrito e contido na obra enquanto forma, enquanto materialidade formada, já pronta e imune a qualquer intencionalidade posterior que não a do apreciador na sua fruição e interpretação, está a questão central que deverá ser esclarecida pela análise. De alguma maneira, esta fruição

e interpretação estão contidas e previstas na obra, são pressupostas como produto de uma intencionalidade, vindo a obra cinematográfica, portanto, quando apreciada, a se constituir numa sequência de estímulos estéticos "programados" segundo uma estratégia para a produção de certos tipos de efeitos e sujeita a uma leitura relativa às competências de quem a aprecie. Esta leitura inclui um tipo de entendimento da obra a que se chama interpretação.

Não podemos fingir inocência em relação a esta problemática. Umberto Eco é um dos e outros discutiram a questão do sentido e da interpretação das obras. (ECO, 1993) Entre as intenções "voláteis" do autor, as "intenções da obra", inscritas em sua forma, e as intenções do eventualmente delirante leitor, deveremos, como atitude, recusar tanto a "volatilidade" de um como o delírio interpretativo do outro, para nos concentrarmos nos aspectos em que a própria forma fílmica possa construir sua leitura e, ainda recorrendo a Eco, "construir" também tanto seu leitor como seu autor... Isto, porém, não significa que serão abandonadas ou desprezadas eventuais analogias, citações, semelhanças ou referências, inter e extra textuais, manifestadas nas obras analisadas, nem interpretações mais ousadas ou extravagantes, quando necessário.

A palavra interpretação, conforme Bordwell (1991, p. 1), deriva da forma latina *interpretatio*, que significava explicação, sentido. No uso corrente, esta palavra adquire diversas acepções sempre relacionadas com a transmissão de sentido. Um computador interpreta comandos, um maestro interpreta uma partitura, um ator interpreta um papel. A tradução entre línguas é função de um intérprete, um religioso interpreta a palavra de um deus. Na psicologia da percepção, os simples atos de ver e ouvir podem ser descritos como interpretação de dados sensoriais. Um filósofo fala de interpretação como a formação de um juízo de alto nível. É preciso certo cuidado com a interpretação de *interpretação.* No campo da análise fílmica, nos parece de bom uso prático manter a noção de que todo ato de percepção inclui uma forma de interpretação, mas, dentro dos procedimentos próprios do analista, haverá um estágio de mera compreensão dos sentidos aparentes e mais superficiais da forma fílmica, cuja leitura deverá resultar numa *compreensão*, em primeiro nível, e, a depender da relação estabelecida entre analista e objeto, da competência e felicidade do ato de análise, poderá resultar uma *interpretação* no sentido dado por Paul Ricoeur, "[...] the work of thought which consists in deciphering the hidden meaning in the aparent meaning"[25], citado por Bordwell (1991, p. 2), como ato de decifrar um sentido oculto a partir do aparente, desdobrando níveis de significação embutidos no sentido literal.

Mas, como a interpretação pode significar a saída do texto fílmico literal, essa

[25] "O ato de pensar que consiste em decifrar um sentido oculta num sentido aparente."

possibilidade de “saída” deverá obedecer sempre a critérios como: (1) a importância do elemento externo para a compreensão ou interpretação do filme e, como consequência, (2) a condição de que o próprio texto fílmico autorize o analista a assim proceder.

No viés estabelecido por este trabalho, o que interessa é a verificação, dentro dos processos de análise e compreensão de filmes, da forma de funcionamento dos recursos dramatúrgicos como parte dos elementos integrantes dos programas de efeitos observados na análise interna das obras cinematográficas. Ou seja, o aspecto da forma que se refere ou contém o elemento dramatúrgico do qual falamos extensamente no capítulo anterior.

Nossa investigação volta-se, a princípio, para a compreensão da parte que cabe ao elemento dramatúrgico no modo de construir o referido “programa”, na disposição dos elementos fílmicos e nos arranjos internos de seu texto, no que se refere à história contada, seus dispositivos internos e seus arranjos narrativos.

Não será necessário advertir aqui que nem todo filme é narrativo, que nem todo filme conta história ou que nem todo filme é classificado como “de ficção”. Certamente existirá uma ampla gama de realizações e um grande número de obras cinematográficas, do maior interesse e de grande valor artístico, que não serão narrativas nem ficcionais. Porém, no plano do que interessa a este trabalho, em termos de contribuição ao desenvolvimento de um método e de experiência com ferramentas de análise, o foco recairá sempre sobre o filme narrativo de ficção.

Embora afirmando, como princípio, a completa independência do cinema de ficção em relação a outras linguagens e formatos artísticos, não podemos ignorar as heranças e influências iniciais do romance e da peça teatral na construção daquilo que veio a se instituir como o cinema narrativo, durante a segunda década do século XX. Daí vem a nossa insistência na atenção ao aspecto dramatúrgico da construção do enredo fílmico que, ao nosso ver, estabelece uma base sobre a qual se dispõem, ou com a qual dialogam, outros elementos de tamanha, igual ou maior importância, mas que são introduzidos em etapas distintas da concepção inicial do filme como enredo. Neste caso, com outras etapas, distintas da composição dramatúrgica, estamos nos referindo à composição de aspectos visuais, das sonoridades, das disposições de olhares narradores e da fragmentação do discurso fílmico propriamente dito. Em outras palavras, como veremos adiante, aqueles elementos pertencentes ao campo mais específico do que é fílmico em sua materialidade e constituintes do *estilo* cinematográfico. (BORDWELL, 2008)

Estas questões não poderão ser consideradas sem que olhemos, pelo menos de forma panorâmica, o complexo conjunto de atividades às quais se pode chamar genericamente de

análise fílmica. Assim como no primeiro capítulo deste trabalho lançamos mão de diversos autores que nos situaram em relação à evolução do pensamento dramatúrgico, neste capítulo vamos visualizar o estágio atual da atividade análise fílmica, através de alguns autores que nos vão permitir fazer uma pequena síntese da questão analítica, apesar de sua diversidade e multiplicidade, tentando apontar os principais métodos e práticas envolvidas na sua execução.

Sem obrigação de optar por uma delas, serão contempladas duas das grandes vertentes contemporâneas voltadas para o estudo dos dispositivos narrativos no cinema. Uma delas, será a vertente europeia "continental"[26], cuja referência central será o livro *A análise do filme,* de Jacques Aumont e Michel Marie (2009), e cujos métodos têm origem na semiologia e no estruturalismo. Nesta vertente, ainda, haverá influência, direta ou indireta, de autores como Raymond Bellour, Christian Metz, François Jost, André Gaudreault, Gérard Genette, entre outros. Em ambos os casos, outros autores serão invocados e receberão as devidas citações ao longo do texto. Serão usados como referências bibliográficas dois outros trabalhos específicos: *Cómo se comenta un texto fílmico*, de Ramón Carmona (1991) e *Cómo analisar un film*, de Francesco Casetti e Federico di Chio (1991). A outra vertente, que poderia ser chamada de anglo-saxônica ou de cognitivista, cuja referência central estará em torno de David Bordwell, usa basicamente métodos de investigação adquiridos da psicologia cognitivista e centrados na questão de como o espectador processa o material fílmico que aprecia.

Para fechar o conjunto das referências históricas e teóricas em que esta revisão se baseia, é preciso incluir a densa coletânea de textos sobre a teoria contemporânea do cinema, em dois volumes, organizada por Fernão Pessoa Ramos (2005), sob o nome de *Teoria contemporânea do cinema*, que serviu de porta de entrada neste campo. Para concluir, tentaremos verificar como se dá o diálogo entre as práticas anteriores desta área de conhecimento e as propostas do grupo de pesquisa do Laboratório de Análise Fílmica da FACOM/UFBA.

3.1 AMBIENTE FRANCOFÔNICO

Aqui será tratada como ambiente francofônico a vertente teórica que se desenvolveu

[26]Fernão Pessoa Ramos (2005, p. 13), na Introdução da coletânea sobre a teoria contemporânea do cinema, define genericamente essas vertentes como *anglo saxônica* versus *francofônica*..

basicamente em língua francesa e sofreu influências de várias áreas do pensamento, como a filosofia, a crítica literária, a antropologia, a teoria e a crítica cinematográficas. Coube a esta vertente a transformação da crítica e da teoria do cinema em temas acadêmicos, tornando-os objetos de pesquisa científica.

3.1.1 De Raymond Bellour a Jacques Aumont

Raymond Bellour (2000, p. 1), na apresentação de seu livro *The Analysis of film* diz que, entre outras coisas, tenta fazer "[...] a history in progress of a subdiscipline with a singularly equivocal status: the analysis of film"[27]. Gomes (2004a) começa seu raciocínio a partir da consideração geral de que a análise fílmica seria "[...] cualquier texto que hable de peliculas y de sus contenidos.*"*[28]. Aumont e Marie (2009) afirmam, na introdução de seu livro, a inexistência de qualquer método universal de análise. Bordwell (2005) percorre as "vicissitudes das grandes teorias" em uso nos EUA e atesta a multiplicidade de métodos e de fundamentos da teoria e da análise fílmica atuais. É interessante tentar situar o que essas diferentes tendências têm em comum e ao mesmo tempo justificar as suas diferenças em alguma base teórica.

Como se pode deduzir, trata-se de um campo de práticas que ainda padece de certa indefinição. Só muito recentemente a análise fílmica adquiriu status acadêmico e ainda hoje vive-se o dilema entre a possibilidade de uma metodologia universal, que sirva à análise de todo e qualquer filme, ou a adequação de métodos diversos a finalidades específicas de cada processo analítico, seja pelo tipo de filme analisado, seja pelo tipo de questão formulada na própria abordagem analítica. De qualquer forma, pela natureza do material analisado, o discurso audiovisual, partimos do princípio de que deve haver uma base teórica de análise comum a todo tipo de filme, como um tronco que, no desenvolvimento do processo de análise, vai se ramificando, diferenciando, incorporando diferentes ferramentas, adequadas a cada caso, pela natureza do material em análise e/ou pelo interesse do analista.

Uma das primeiras tentativas de fazer um apanhado geral da situação da análise de filmes foi realizada por Raymond Bellour (2000). Em seu texto, ele tentou fazer uma atualização do que seria a análise fílmica. No primeiro capítulo de *Analyse du film,* ao qual

[27]"[...] história em processo de uma subdisciplina com um estatuto singularmente impreciso (1): a análise do filme." (1) Entendo que "equivocal" pode ser traduzido aqui como ambíguo, incerto ou impreciso.

[28] "[...] qualquer texto que fale de películas e seus conteúdos."

tivemos acesso através de uma tradução norte americana, *The analysis of film*, ele situa o campo da análise na intersecção de três tipos de atividades: a crítica, a teoria e a história do cinema.

Ele, já então, manifesta certo desconforto diante da falta de uma metodologia específica e abrangente, que sirva universalmente para a análise de todos os filmes. Heranças da linguística e da semiologia, aplicadas por pensadores de inspiração estruturalista à análise de obras cinematográficas, configuraram as primeiras tentativas acadêmicas de padronizar a forma de analisar um filme. Para Bellour (2000), essas metodologias pareciam ainda insuficientes. Esses métodos davam lugar a textos analíticos de grande extensão, resultando na evidente desproporção entre a dimensão da matéria do "texto" fílmico analisado e a dimensão do texto analítico, em si.

Para ele, o texto fílmico é uma entidade fugidia que escapa ao esforço de captação pelo analista. Ele o classifica como "the unattainable text".[29] (BELLOUR, 2000, p. 21) Com um agravante. Na época em que ele analisa, o texto fílmico é inatingível por duas razões. Primeiro, por causa das grandes dificuldades de acesso ao material que ele e os críticos de então tinham. Não falamos aqui de acesso conceitual, mas material, mesmo. Acesso à obra, tanto às cópias dos filmes como aos equipamentos para exibi-las. Não havia cópias disponíveis nem fácil acesso a equipamentos que permitissem a parada da imagem, o retrocesso e o reexame das cenas ou dos planos. Mas o que tornava as obras inatingíveis, no sentido analisado por Bellour (2000), era a questão conceitual. Ele questiona o modo de citar um trecho de filme. Como representar, no texto analítico, um trecho do discurso audiovisual, uma cena, por exemplo? Parando e mostrando uma reprodução gráfica do fotograma? E o movimento? E a dimensão sonora? Mais recentemente, o gravador de vídeo cassete e o DVD, além da disponibilidade de cópias dos filmes em locadoras, resolveram a parte material do problema.

Restou a parte conceitual e metodológica, posta por Bellour (2000). Como transpor a experiência da apreciação fílmica para um texto? Como é possível transcrever essa experiência e a partir dessa transcrição poder realizar a análise do filme?

Ele fala de sua experiência como crítico e tenta estabelecer um termo de comparação com a análise. O mais simples e comum ato crítico, diz ele, supõe o "assassinato inicial" do filme: a distância crítica. Mas uma distância mínima, na qual o corpo do objeto é fraturado somente para ser imediatamente reconstituído na forma de um todo imaginário. Já a análise, ao contrário, leva esse assassinato até o extremo de criar um novo corpo, no qual a intimidade

[29] O texto inatingível.

com o objeto venha a constituir um processo de conhecimento. Aparece aqui também, como aparecerá no procedimento de outros analistas, a ideia de desmontagem da obra e remontagem posterior. O problema continua sendo como estabelecer a referência, citar, apontar e descrever o que é desmontado, que, afinal, é um trecho de um filme.

No entanto, continua Bellour (2000), é impossível demarcar com precisão a fronteira entre a crítica e a análise. No caso do cinema, esta demarcação ocorreria pelo modo como se dá a quebra da continuidade que é característica do objeto filme, ou seja, o critério de fragmentação do objeto. Ele considera que a dificuldade de apreender a forma fílmica decorre da "imperiosa lei da continuidade". Aquilo que impede que se possa parar um filme, voltar atrás e reavaliar o conteúdo, coisa tão simples de se fazer com um texto literário. (BELLOUR, 2000, p. 2) É da natureza mais própria do filme ser assistido num ato contínuo. Bellour parece concluir que, a rigor, a verdadeira análise de um filme produziria um texto interminável em extensão, dada a complexidade das articulações de sentido inscritas nas várias dimensões do texto fílmico, a necessidade de descrevê-lo em suas diversas dimensões expressivas, ao que se acrescentam os vários ângulos de interesse e a multiplicidade de ferramentas analíticas do observador.

Na pequena revisão histórica sobre a análise fílmica com que ele começa o seu livro, faz referência e reverência a duas contribuições específicas dentre as inúmeras de Christien Metz à metodologia de análise. Primeiro, a sua *grande sintagmática*, que oferece uma ferramenta de validade permanente na desmontagem dos discursos cinematográficos em suas partes, o que será uma característica de quase todos os métodos e práticas analíticas. (BELLOUR, 2000, p. 194) Segundo, a identificação dos cinco tipos de materiais expressivos do cinema:

1) o som fonético ou palavra falada,
2) textos escritos na imagem,
3) som musical,
4) ruídos ambientes e
5) imagem em movimento.

Estas poderiam ser consideradas contribuições definitivas à metodologia de análise fílmica (se é que se pode afirmar "definitude" neste campo ou em qualquer outro procedimento científico, em qualquer época...). A *sintagmática* tem origem nos estudos estruturalistas acerca dos discursos em geral e é aplicada à análise do discurso cinematográfico a partir da publicação de *A grande sintagmática do filme narrativo*, em 1966,

texto de uma conferência proferida por Metz numa mesa redonda cujo tema era "Por uma nova consciência crítica cinematográfica" apresentado em português, na coletânea *Análise estrutural da narrativa.* (BARTHES et al., 1971) Metz apresenta o sintagma como segmento autônomo (não confundir com *plano autônomo*, um dos sintagmas por ele trabalhados) e estabelece critérios para a subdivisão do filme em partes, por níveis.

No primeiro nível, teríamos partes do filme e, daí em diante, partes de partes do filme. Ao definir estas partes, ele estabelece um primeiro critério para a realização de uma operação que é comum à maioria dos métodos de análise, qual seja, a segmentação do filme em suas partes, em seus elementos constitutivos, para depois operar a sua remontagem. É claro que o critério segundo o qual se opera a desmontagem da obra depende da forma de abordagem teórica que inspire ou guie o procedimento. Esta *sintagmática* foi objeto de longuíssimo processo de discussão e de contestação, chegando a ser considerada superada em diversos ambientes teóricos. No entanto, ainda hoje, ao encarar a necessidade de decompor um filme ou um trecho de filme em seus elementos componentes, se fizermos uma abordagem pela materialidade e pela forma da obra em análise, mesmo que se rejeite a arquitetura conceitual com que se quis transformar a sintagmática numa espécie de código básico do cinema, os conceitos da *grande sintagmática* poderão ser de grande utilidade como critério inicial para a desmontagem e segmentação do discurso, pelo menos a partir da visualidade do filme, no nível imediato, a partir do conceito de cena, e num nível mais abstrato, analisando a estrutura do enredo, com o conceito de sequência. Voltaremos a este tema.

O interessante da sintagmática proposta por Metz (1971) é que ela se dirige à materialidade do filme, obrigando o analista a voltar-se para aspectos internos da obra, escapando de uma abordagem abstrata, resultante de configurações simbólicas propostas pela obra, que estaria em outro nível de análise e mesmo das interpretações autônomas do analista, que correm os riscos de cair no subjetivismo e/ou, como diria Umberto Eco (1993), na superinterpretação.

A divisão do discurso fílmico em cinco tipos de materiais expressivos, referidos acima, é uma outra noção que leva o analista a desvendar as estratégias expressivas inscritas na obra também a partir de sua materialidade. Apesar dessa abordagem fazer parte de uma metodologia de análise dos *discursos* de inspiração estruturalista, elas parecem permanecer como ferramentas úteis na abordagem das obras, independente da permanência de outros conceitos teóricos do estruturalismo, servindo mais ao conhecimento da materialidade da obra do que trazendo em si o desvendamento de seu modo de funcionar.

Continuando sua resenha, Bellour (2000, p. 3) aponta a contribuição dos realizadores

pioneiros que se aventuraram pela teoria, como Eisenstein, Pudovkim, Vertov e, dentre a imensa quantidade de escritos sobre filmes, destaca tanto a crítica de André Bazin como ponto mais alto de elaboração teórica, como os escritos de Godard, Truffaut, Rohmer e Rivette pela acuidade e pela precisão, mas, mesmo assim, para ele, a crítica apenas consegue manter uma relação de "intimidade externa" com seus objetos, uma relação essencial, mas insuficiente. Não devemos esquecer que este texto foi escrito em 1975, apesar de sua republicação recente, nos Estados Unidos.

Como o livro de Bellour foi um dos primeiros a tratar diretamente da questão da análise fílmica como tal, e muita coisa tenha sido escrita entre aquele momento e os dias de hoje, é interessante darmos um salto para uma dupla de autores, também franceses, que retomam a questão em 2009.

Em 2004, em Paris, Jacques Aumont e Michel Marie publicam um livro, *L'Analyse des films*, dedicado a Raymond Bellour, que curiosamente, e a propósito, tem um título muito parecido com o título francês do livro de Bellour de 1975, que é *L'Analyse du film*. A tradução portuguesa tem o título *A análise do filme* e é datada de 2009.

Aumont e Marie (2009) retomam a questão da análise de filmes cerca de quarenta anos depois, e apesar de tudo que se produziu no campo durante este período e de todas as investidas teóricas e metodológicas sobre a questão do audiovisual (que sofreu uma espécie de explosão quantitativa sustentada por uma enorme diversificação das linguagens e dos suportes tecnológicos), eles ainda entendem a análise de filmes não como uma disciplina, mas como um campo de práticas, de "desenvolvimento e invenção de teorias e disciplinas". Seu argumento é que assim como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe um método universal de análise de filmes. O objetivo do livro é "[...] inventariar, comentar e classificar as análises, para destacar os avanços metodológicos". (AUMONT; MARIE, 2009, p. 8) e verificar a aplicabilidade desses avanços além de casos singulares. Ou seja, a partir da análise de casos singulares fazer reflexões metodológicas e epistemológicas que possam apontar no sentido da generalização, que seria elaborar um método.

Vamos usar Aumont e Marie para entender a configuração do campo da análise fílmica no ambiente europeu, desde Bellour até a atualidade. Para nós o que vai interessar é a descrição dos procedimentos de análise e sua justificativa teórica, quando houver.

Para esses autores, no fundo, o papel da análise é compreender o modo de funcionar do filme como linguagem expressiva, seu regime estético e lingüístico. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11) Como discurso sobre o filme, a análise deve se distinguir da crítica, que eles veem em dois níveis: um mais superficial, do cinéfilo apaixonado, o da resenha jornalística

diária, e outro, mais profundo, a crítica nas revistas especializadas. Uma e outra têm a função de informar, avaliar e promover os filmes. De qualquer forma, o papel do crítico é expressar um juízo sobre o filme apreciado, seja ele subjetivo e apaixonado, ou mais fundamentado, buscando argumentos universais, baseados em modos mais objetivos de avaliar. A crítica e a análise seriam atividades vizinhas, às vezes interpenetrando-se. Bellour já tinha dito que era difícil determinar seus limites: o crítico informa e oferece um juízo de apreciação, enquanto o analista deve produzir conhecimento.

Outra atividade vizinha da análise é a teoria do cinema. Diferente da crítica, para Aumont e Marie (2009, p. 14), a análise não tem como obrigação "professar juízos ou estabelecer normas". Ao produzir conhecimento sobre o modo de funcionar de filmes singularmente, a análise se aproxima de outro tipo de discurso sobre o filme ou sobre o cinema, aqueles que são reunidos sob o rótulo de *teoria do cinema*, na medida em que, de um modo ou de outro, todo analista aplica e extrai da análise da obra singular ao menos o esboço de uma teoria, ou da contestação de uma teoria do cinema. Aumont e Marie reclamam da expressão no singular, dada a inexistência de uma teoria unificada. Aqui eles encontram aquilo que parece ser o cerne da questão.

É que não existiriam, "até certo ponto", senão análises singulares, mais ou menos adequadas em método, extensão e objeto aos filmes de que se ocupam. Mas esta ideia não pode ser radicalizada, também. Porque levaria à legitimação de uma infinidade de modos de analisar que terminariam por inviabilizar a concepção da atividade em si, correndo o risco de descaracterizá-la. Cair-se-ia num relativismo universal. Diante desta ameaça, toma-se de volta o caminho da busca do método.

Outro ponto levantado pela abordagem inicial de Aumont e Marie é a questão da interpretação. Já tocamos nesse assunto e a ele voltaremos antes do final deste capítulo. Eles também acentuam as questões relativas aos limites da interpretação, mas estabelecem uma noção curiosa e estimulante. Apesar dos riscos opostos de chegar à superinterpretação delirante ou se ater à paráfrase, à mera descrição da obra, a interpretação se constituiria no "motor imaginativo e inventivo da análise". (AUMONT; MARIE, 2009, p. 15) O objetivo do analista seria, então, expandir ao máximo a faculdade interpretativa desde que se mantenha dentro de uma margem de verificabilidade.

Aumont e Marie (2009) revisam o que chamam de marcos históricos da análise. Eles apontam Lev Kulechov, um dos primeiros professores da Escola Estatal de Cinematografia de Moscou, Béla Balàsz e Pudovkim, como lançadores das bases teóricas das primeiras *gramáticas* do cinema, que vieram a influenciar, mais tarde, as fichas cinematográficas,

instrumentos iniciais das análises de filmes.

S. M. Eisenstein teria feito a primeira análise sistemática de uma sequência de planos, em 1934. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 17) No contexto dos debates entre "formalistas" e "realistas socialistas", tendo que responder à acusação de ser um formalista, Eisenstein analisa uma sequência de *Encouraçado Potemkim* (USSR, 1925) para "defender a pureza da linguagem cinematográfica" e demonstrar que a eficácia política só podia ser alcançada através de um minucioso trabalho formal. O trabalho de Eisenstein, como de Kulechov, além da realização de filmes, era o ensino para a formação de realizadores.

Em 1945 começou a funcionar a escola do Instituto de Altos Estudos Cinematográficos (IDHEC), em Paris, e aí surgiu a prática da elaboração de fichas filmográficas. Essas fichas se referiam a um filme cada e continham informes como a ficha técnica, dados biofilmográficos do autor, dados da circulação do filme, uma descrição analítica com a lista das sequências do filme e a enumeração das questões suscitadas por ele. As fichas sistematizavam o modo de comentar os filmes, mas ainda não se libertavam do empirismo e da abordagem pela via da sistematização a partir das fases da produção. Aumont e Marie (2009, p. 25) destacam a inteligência analítica de André Bazin. No preâmbulo de uma análise, Bazin declarava preferir partir da forma do filme, da sua composição dramática e depois chegar à parte técnica, a fotografia, montagem, cenografia e objetos. Ele considerava impossível analisar a técnica desligada da matéria da ação.

A política dos autores foi o que contribuiu com o passo seguinte na evolução dos procedimentos analíticos. Não vamos nos estender sobre esse movimento a não ser situá-lo como uma transferência da função autoral dos filmes para os diretores.

Até então os "donos" dos filmes eram os estúdios e os produtores. Já a atenção do público voltava-se para os atores, os astros. O diretor era considerado mais um técnico, dentre outros. Com esse movimento, os críticos, principalmente os do *Cahiers du Cinéma,* o próprio André Bazin, Claude Chabrol e Eric Rohmer, entre outros, a partir de um número especial da revista dedicado a Alfred Hitchkock, em 1954, começaram a buscar dentre os elementos do filme as marcas autorais dos diretores. Isso fez com que se apurasse o sentido de observação de detalhes relativos ao que hoje se chamaria de estilo do filme, que vem a ser o conjunto de elementos cuja decisão e definição na incorporação à obra é operada pelo diretor no ato de filmar ou na maneira de montar/editar, mais tarde. Ou seja, enquadramentos, movimentos de câmera, decupagem da ação, ritmo da montagem etc.

Aumont e Marie (2009) alinham mais duas séries de fatores que impulsionaram os métodos de análise fílmica. Primeiro, o fato de simultaneamente serem publicados os

primeiros textos fundadores da semiologia do cinema, a inclusão dos estudos cinematográficos nas universidades e o surgimento de novas gerações de cineastas cinéfilos. Para eles, nesse período, a teoria e a análise viveram em harmonia. A transformação das cinematecas e a constituição de arquivos e catálogos de filmes resultaram no aumento do interesse pelo cinema de forma geral. "Muitas vezes a análise foi simultaneamente vivida como o momento empírico e o momento heurístico da teoria: momento e meio de verificação das teorias, mas também da sua invenção e de seu aperfeiçoamento." (AUMONT; MARIE, 2009, p. 30) Nesse momento de sua análise, Aumont e Marie retornam aquele ponto de Bellour, o da parada da imagem. Eles entendem que a possibilidade técnica de parar a imagem no instrumento de projeção permite que se introduza uma palavra ou um discurso "naquilo que normalmente o proíbe: a imagem em movimento e sonora." (AUMONT; MARIE, 2009, p. 30) É claro que eles não reduzem todas as operações de análise àquelas decorrentes da pausa na imagem, mas acham que a pausa permite que se construam relações lógicas e sistemáticas que vêm a ser o objetivo da análise.

3.1.2 Definições da análise segundo Aumont/Marie

Nas conclusões a que chegam sobre a definição de análise fílmica, aparecem:

a) Não existe um método universal.
b) A análise é interminável, sempre sobra algo mais a analisar.
c) É necessário conhecer a história do cinema e a história dos discursos, para localizar o tipo de análise que se pretende fazer.

E eles terminam por esclarecer um pouco mais a questão da existência ou não de uma metodologia universal. É que atribuem a exigência da metodologia à tentativa de aplicar princípios científicos à análise fílmica. E o erro aparece quando se julga que esses princípios devem ser semelhantes ao método experimental das ciências naturais, deixando-se escapar a percepção das diferenças entre as ciências ditas exatas e as ciências sociais e humanas. Aumont e Marie (2009) afirmam que a semiologia, que seria a base da análise fílmica, nunca seria uma ciência experimental, porque cuida de fenômenos singulares e não do repetível. Creio que daí nasce uma bela e fértil discussão para a qual não ouso desviar a atenção deste

trabalho. Noto porém que essa singularidade dos fenômenos talvez se fundamente nas extrema complexidade do objeto fílmico, de um lado, e que a irrepetibilidade esteja apoiada no aspecto da originalidade de cada obra. De outra forma, uma única análise daria conta de diversos filmes, de um gênero ou de quase todos os filmes.

3.1.3 Os instrumentos

Para chegar ao filme como objeto é necessário ter um conjunto de instrumentos. Aumont e Marie (2009) dizem que, independentemente da abordagem escolhida, na análise se elabora um modelo do filme. Este modelo é um objeto construído pela análise, para a análise. Com isso, passam a existir dois diferentes objetos: um, para a apreciação do espectador e outro, sob o olhar analítico. Isso porque para se chegar àquela *unatteinble image,* de Bellour (imagem intangível), tornam-se necessários artefatos intermediários, instrumentos com os quais se chega ao filme. São de três ordens:

descritivos,
citacionais e
documentais.

Os descritivos cumprem o papel de tornar o filme, como um todo, apreensível pela percepção do analista e memorizável. Os instrumentos citacionais cumprem papel semelhante, mas com a função de dar acesso a momentos do discurso fílmico. Já os instrumentos documentais não citam nem descrevem o filme, mas trazem material de interesse para análise encontrável fora do "texto" fílmico, proveniente de fontes exteriores a ele.

Entre os instrumentos de descrição listados pelos autores está a decomposição plano a plano. O plano é um elemento do discurso bastante evidente por si mesmo e é um daqueles elementos com os quais se trabalha intensamente durante a realização do filme. O procedimento padrão é a desmontagem do filme plano a plano, o dimensionamento dos planos enquanto duração e como enquadramento, descrição da montagem, do tipo de corte ou passagem de um plano a outro, movimento de câmera, e descrição de aspectos da sonoridade e ainda das relações entre som e imagem. Observo que este tipo de desmontagem pode resultar numa fragmentação excessiva que, embora nos dê conhecimento absoluto da materialidade do filme, pode levar à perda de uma perspectiva da narrativa enquanto discurso ou enquanto construção dramática.

Outro tipo de instrumento descritivo é a segmentação. A diferença entre desmontagem plano a plano e segmentação está na unidade que se toma como referência para efetuar a desmontagem. Na segmentação toma-se como referência a sequência. Aqui entramos num certo enredo terminológico que é bom superar. Encontra-se na literatura, na teoria e nos manuais técnicos, diferentes objetos para serem denotados pelos termos cena e sequência. Do ponto de vista do roteiro e do filme em produção, há uma divisão do texto do roteiro literário em blocos. Em algumas tradições esses blocos são chamados de sequências e em outras, de cenas. Materialmente, são a mesma coisa. Nos referimos aqui ao trecho do filme que é filmado num trabalho unificado e contínuo de produção. Este bloco se constitui numa unidade de produção. Isso, em termos simples, significa um trecho do filme que se passa no mesmo lugar e mesmo tempo ficcional. Hoje em dia, no contexto brasileiro e na literatura de origem norte americana chama-se a isso de cena. A *sintagmática* de Metz também trata essa unidade como *cena*.

Outra unidade, maior que a cena, é a sequência. Pode ser descrita como um trecho do filme que mantém a sua unidade do ponto de vista de uma ação dramática. Em geral, é identificada por um verbo, nos filmes de ação. O estabelecimento de seus limites depende do modo de olhar o trecho do filme e do interesse do observador analista, já que podem haver ações mais ou menos complexas. Uma cena de caçada (verbo caçar) pode se subdividir em rastrear, cercar a presa, perseguir, atirar etc. Os conceitos de cena e sequência podem ser extremamente úteis no processo de análise da estrutura dramática e da construção do enredo enquanto encadeamento de ações.

Voltando a Aumont e Marie. Inevitavelmente, ao falar de segmentação, eles têm que abordar a *sintagmática* de Metz. Vale ressaltar que houve muita discussão deste tema na época e que o próprio Metz criticou e reelaborou os conceitos relativos aos sintagmas, diversas vezes. Uma evidência documental da discussão e evolução desses conceitos pode ser vista através da comparação entre duas versões publicadas da *Grande sintagmática*, uma em 1966, no número 8 da revista *Communications* e outra no livro *Essai sur la signification au cinéma*, dois anos depois. (METZ, 1972) Vale a pena listá-los aqui, mas de forma mais simples que a de Aumont/Marie (2009, p. 43). Usarei aqui a descrição de Metz em *A grande sintagmática* (BARTHES, 1971), que corresponde ao texto de 1966, publicado na França. São: cena, sequência, sintagma alternante, sintagma frequentativo, sintagma descritivo e plano autônomo.

Cena: um trecho de filme caracterizado pela unidade de espaço e tempo. Pode incluir pequenas elipses dentro da situação espaço/tempo (mudou o lugar ou o tempo, muda a cena,

independente da continuação ou não da ação).

Sequência: trecho caracterizado pela unicidade da ação. De interpretação mais subjetiva, depende do critério do aplicador do conceito.

Sintagma alternante: unidade mais complexa, em que a focalização alternadamente se volta para mais de um ponto. Na *montagem alternativa* os dois pontos de alternância estão fisicamente ligados ao mesmo ambiente e os campos se complementam (por exemplo, num jogo de tênis, foco num jogador de cada vez, ou um diálogo, em campo e contra campo). Na *montagem alternada* os dois campos estão separados fisicamente (perseguidor e perseguido, mocinha sendo amarrado aos trilhos, trem partindo da estação) mas interligados como ação. Na *montagem paralela* a relação entre as imagens é conceitual ou simbólica, mas não há interligação espacial ou temporal.

Sintagma frequentativo: *sucessão aproximada de imagem repetitiva* ou, em outras palavras, um processo completo composto por um número indefinido de ações particulares impossíveis de se visualizar num só olhar. No *frequentativo pleno* visualizam-se todas as imagens, não há elipses temporais. O *semifrequentativo* mostra a evolução contínua de um processo, cada imagem corresponde a um estágio do processo e cada imagem tem seu lugar sobre um eixo de tempo. O *sintagma em chave* traz um série de breves evocações de imagens pertencentes a um mesmo contexto, mantendo sobretudo uma relação conceitual (cenas de guerra, por exemplo).

Sintagma descritivo: a sucessão das imagens apresenta *coexistências espaciais*, coisas coexistentes, no mesmo tempo mas em lugares diferentes. Podem ser ações, além de objetos e coisas imóveis. O tempo dos significantes não tem qualquer relação com o do significado (o tempo de projeção não corresponde ao tempo da ação dramática ou da diegese).

Plano autônomo: abrange desde o *plano sequência,* que a rigor é uma cena de um plano só, até os chamados *inserts,* que podem ser imagens exteriores à diegese, imagens evocadas de uma subjetividade (sonhos, alucinações visualizadas), imagens reais da diegese deslocadas de contexto ou de situação e imagens explicativas, como planos muito próximos de detalhes de algum processo em curso.

Adianto aqui que de grande utilidade para a segmentação no processo de análise são as noções de cena, sequência e plano autônomo. As outras já constituem elaborações mais complexas, que em determinadas situações podem vir até a "deformar" o objeto, forçando a sua apreciação de um modo mais determinado pelo olhar do analista que pela sua própria natureza. Mas é interessante notar que entre o sintagma descritivo e o frequentativo se estabelece uma distinção muito útil para a compreensão de certos tipos de discursos quando se

alternam regimes descritivos e narrativos conforme a conceituação de Gérard Genette (1971, p. 255) em seu *Fronteiras da narrativa.*

Outro instrumento descritivo relacionado por Aumont e Marie é a descrição de imagens. Trata-se aqui da descrição verbal das imagens, que vem trazer aquele velho problema, já levantado por Raymond Bellour, de como parar o fluxo de imagens e citar. Em determinadas situações, este tipo de descrição pode ser não apenas cansativa, por tornar-se extremamente longa, caso se pretenda uma descrição detalhada, como facilmente pode desviar a atenção do leitor do que seja o aspecto mais importante da imagem que se descreve. Qualquer descrição verbal mais detalhada de uma imagem implica numa temporalização da apresentação de elementos da imagem que para a visão se apresentam sincronicamente, mas na descrição aparecem sucessivamente. Acrescente-se aqui uma outra ordem de problema, que é gerado pela interpretação que o analista fará da imagem descrita, gerando, por assim dizer, uma leitura simbólica sempre arriscada.

Aumont/Marie trazem ainda a possibilidade de uso de quadros, de gráfico e esquemas para ajudar a descrever aspectos da encenação ou da movimentação dos personagens dentro do espaço cênico. Lembremos que Eisenstein, que desenhava com a eficiência de um artista plástico, costumava desenhar os esquemas de composição dos planos de seus filmes. Vale a pena consultar a análise de uma sequência do *Encouraçado...* (AUMONT; MARIE, 2009, p. 18) Esquemas de movimentação cênica podem ser feitos usando a técnica da planta baixa em que setas e linhas pontilhadas situam a movimentação de personagens ou objetos.

3.1.3.1 Instrumentos citacionais

O segundo tipo de ferramenta para Aumont e Marie são os instrumentos citacionais. O primeiro tipo a que se refere é um trecho do próprio filme apresentado ao leitor da análise. Claro que isso não é possível na análise escrita, embora seja comum nas apresentações orais. Para a análise escrita pode-se apresentar uma reprodução de um fotograma do filme. É uma imagem parada e obviamente perde-se, além do movimento, a dimensão sonora do trecho que se está citando. Aí, começam os problemas. Alguns analistas imprimem séries de fotogramas, sem resolver o problema. Em nosso modo de entender a reprodução dos fotogramas serve de recurso mnemônico, que funcionará apenas se o leitor da análise já tiver visto o filme ou, excepcionalmente, nos caso em que analise apenas a composição e aspectos restritos da

visualidade. Por fim, há também o recurso a desenhos e esquemas para a citação de trechos da encenação, assim como, em relação à sonoridade, poderão ser transcritos diálogos e até partituras musicais, o que exigirá consideráveis competências do leitor.

3.1.3.2 Instrumentos documentais

Aumont e Marie se referem aqui a dados exteriores ao filme. Questiona-se a legitimidade do recurso a dados exteriores ao filme, já que ficou estabelecida a exigência do analista manter-se fiel ao filme em sua imanência. Mas, sob circunstâncias especiais, material histórico, bem como a *fortuna crítica*, poderão acrescentar ou chamar em pauta questões que podem conduzir ou redirecionar o olhar do analista. Os autores excluem a possibilidade do recurso a textos mais gerais, ligados à reflexão estética ou à história dos estilos, mais ligados à teoria do cinema que à análise de uma obra, mas não desconsideram a possibilidade do uso de documentos gerados durante a concepção e a realização do filme, anteriores à sua exibição, ou documentos posteriores, recolhendo dados sobre sua circulação, quantidade de espectadores atingidos e reação da crítica. No entanto, quando se trata de trabalhos acadêmicos, advertem os autores, o analista fica obrigado a incluir um corpus mais vasto, tomando conhecimento de análises anteriores e de outras questões levantadas pelo filme que esteja analisando. Observamos que tudo isto está sujeito também ao objetivo da análise e à forma como o analista constrói seu objeto de análise, caso a caso.

3.1.4 Texto, código e estrutura

Aumont e Marie (2009) prosseguem na sua revisão chegando à questão da análise textual, que ainda é um resíduo das heranças dos métodos da linguística. Enxergar o filme como *texto* não significa extrair o seu conteúdo verbal e analisá-lo a partir dai. A noção de texto é mais complexa. Trata-se do texto semiótico. Uma unidade de discurso audiovisual, completa, fechada e singular, constituída por elementos significantes de diversas naturezas, incluindo visuais, sonoras e textuais. A análise textual vem do estruturalismo, sobretudo dos estudos de Lévi-Strauss sobre narrativas míticas e de Vladimir Propp, sobre o conto

maravilhoso russo. Esses dois estudos apontam, na diversidade de obras narrativas muito diferentes entre si, a existência de estruturas profundas comuns, em que se manifestam regularidades e sistematicidades não completamente aparentes à primeira vista. Para Lévi-Strauss (apud AUMONT; MARIE, 2009, p. 61), "[...] produções significantes muito diversas na aparência podem na realidade partilhar a mesma estrutura". Os estruturalistas aplicaram os métodos da análise estrutural a diversos fenômenos de comunicação e de significação, relacionando as mensagens particulares a códigos gerais que regulam sua emissão e compreensão. Além de Strauss, Umberto Eco, Christian Metz e Roland Barthes deram contribuições decisivas para o desenvolvimento da *análise textual*. Metz publicou em 1971, *Langage et cinéma* (METZ, 1980), em que discutiu sobretudo com Umberto Eco e P.P. Pasolini a questão da existência ou não de uma língua cinematográfica, e explorou a questão dos códigos da linguagem - não língua - do cinema.

Aumont e Marie (2009, p. 64) apresentam os três conceitos que a análise filmológica vai buscar da semiologia estrutural. O *texto fílmico*: uma "unidade de discurso, efetivo se atualizado". O *sistema textual* fílmico: o modelo estrutural de um enunciado fílmico. E o *código:* um sistema geral de relações e diferenças reaproveitado em diversos textos, segundo lógicas e coerências próprias.

Embora a noção de código seja muito útil para a revelação do modo de construir a significação do discurso cinematográfico, os próprios Aumont/Marie admitem haver limitação ao seu uso. Primeiro, não há códigos universais, segundo, os códigos não aparecem em estado puro. O estudo de um filme segundo seus códigos depende da capacidade de escolha do analista na identificação dos códigos e, terceiro, quanto mais original ou inovador for um filme, como costumam ser os grandes filmes, menos importância a noção de código adquire, já que estes filmes constroem seus próprios códigos. Será interessante voltarmos a este ponto, mais adiante, quando abordarmos a questão das estratégias para a produção de efeitos. Certamente a noção de código estará embutida na descrição dos dispositivos e estratégias do material fílmico.

Por fim, Aumont e Marie se referem à extensão da análise. Pelos problemas já apresentados, se confirma que a possibilidade de analisar um filme de forma completa e definitiva é impossível. A multiplicidade e a simultaneidade de sistemas significativos ou expressivos acionados por qualquer filme, tornaria a sua análise completa uma tarefa insuportavelmente extensa. É recomendado ao analista que consiga apresentar um sentido geral da obra analisada, que traduza a sua intenção como obra e depois que ele vá a pequenos segmentos e busque nestes as evidências dos sentidos gerais que aparecem na obra e que

devem se repetir ao longo de seu “texto”.

Aumont e Marie chamam atenção para quatro aspectos da análise textual. Ela deve ser 1) aplicada a filmes narrativos, mais facilmente “redutíveis” a seus códigos. Corre-se o risco 2) de produzir uma excessiva “dissecação” do objeto analisado. A análise textual 3) estaria indiferente ao contexto e aspectos sociais e culturais da obra, vinculando-se apenas a seu interior. E, por último, ela 4) corre o risco de reduzir o filme. Bellour diria: “assassiná-lo”. Mas foi a análise textual que permitiu que os autores percebessem as cadeias e redes de significação de que se compõem os textos. Estas podem ser internas ou externas ao cinema. A análise não tem a ver exclusivamente com o fílmico ou com o cinematográfico, mas com o simbólico. Assim, os autores declaram que embora a análise textual não continue em uso, ela constituirá sempre o pano de fundo metodológico do material que apresentam em seu livro.

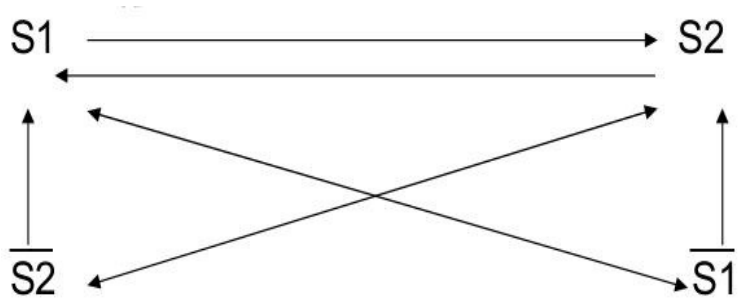
3.1.5 Análise da narrativa

A narrativa é o ponto crucial da apreciação e análise do filme de ficção. Os filmes contam histórias através da narração de um enunciado. A questão apresenta-se então com duas faces. O enunciado e a enunciação. Quando Aumont e Marie chegam a esse ponto, retornam à análise estrutural da narrativa, datada por volta dos anos 70, e podemos ver que há um peso excessivo das metodologias de análise literária se impondo sobre a análise fílmica. Num certo ponto, Aumont e Marie falam da dificuldade de transpor alguns conceitos que Gérard Genette aplica ao ato de narração, como modo e focalização, da narrativa literária para o cinema. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 96) Mas aqui vão aparecer alguns conceitos e noções relativos à composição do enredo que já vimos no primeiro capítulo, nas estruturas dramáticas, e que são, ainda agora, de grande utilidade para a compreensão de como se organizam as forças internas de uma história, estabelecendo a ponte entre os aspectos visíveis e imediatos que são dados à visão e à audição do apreciador com estruturas e sentidos mais abstratos, ou mais profundos, que permitem a compreensão de modos de produzir efeitos, cuja evidência só se oferece ao analista mais instrumentado.

Aumont e Marie também retomam o processo de elaboração teórica que começa com Propp e os contos russos e evolui com Etienne Souriau, chegando aos modelos de Greimas. Todos já citados no capítulo anterior, pela pertinência à área da dramaturgia. Um deles é o modelo actancial. O outro é o quadrado semiótico de Greimas, que estabelece um modelo

para as oposições conceituais que são a essência dos conflitos dramáticos, como sistemas de valores que se organizam por oposição e/ou negação mútua, estabelecendo um jogo de contrários. Para Aumont/Marie, "[...] o quadrado semiótico pode igualmente desempenhar um papel heurístico não desprezível; o simples fato de organizar a matéria narrativa de forma claramente visualizável, além de permitir verificar a coerência e sistematicidade de uma análise narrativa, pode também provar-se revelador, sugerir relações ainda não apercebidas, ou mostrar que o filme se presta a várias leituras paralelas [...]". (AUMONT; MARIE, 2009, p. 94)

O esquema é assim:



Nesse esquema, S1 e S2 são contrários semânticos (Bem e Mal, por exemplo). S1 e S2 são opostos respectivos dos primeiros, seria então não-Bem e não-Mal. Este sistema de oposições associado ao modelo actancial, para a análise da narrativa, pode funcionar eficientemente para tornar visíveis as relações entre os elementos dramáticos e dar a perceber relações ao nível das estruturas profundas do "texto" fílmico.

Deste ponto, em que a análise enveredou por aspectos do mundo narrado, voltamos para o modo de narrar, para a enunciação, e mais uma vez enfrentamos os problemas de transposição das tradições já formadas pela crítica e análise literária, na busca de seus equivalentes fílmicos. Ao que tudo indica o equívoco aconteceu ao se tentar buscar os equivalentes da frase, da oração ou de certos operadores gramaticais, no discurso audiovisual. Aumont e Marie, neste ponto, recorrem aos conceitos de *focalização* expostos por Francis Vanoye, em *Recit écrit, récit filmique,* assim como à *ocularização,* de François Jost. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 98)

O problema do olhar no cinema parece ser bem mais complexo do que o da voz narradora no romance, por exemplo. Não há uma forma direta de transpor um discurso indireto livre para um ponto de vista que vê através dos olhos de um outro. Num filme, um narrador "delegado", um personagem que tome a si a narração de um trecho da história, pode ou não ser o ponto de vista de onde se vê a cena. Quando dois personagens dialogam e o autor

do filme resolve mostrá-los através de campo e contra campo, as situações opostas dos olhares correspondem tanto ao olhar do narrador como também aos olhares dos personagens envolvidos na cena. Essa definição só poderá ser obtida através da análise minuciosa dos ângulos de visão e dos momentos de corte em sincronismo com os movimentos e a gestualidade dos personagens. Em síntese, cada filme estabelece sua forma de "delegar" o olhar, não há regra predefinida. Os conceitos de Jost acerca da *ocularização* serão utilíssimos para o entendimento da composição tanto do jogo visual dos filmes como das sonoridades, estas através da noção de *ponto de escuta,* correspondente sonoro do ponto de vista. (JOST, 2002)

Aumont e Marie (2009) chegam à questão da *voz narrativa.* Citando Gérad Genette, Marie-Claire Ropars e Jean-Paul Simon, Aumont e Marie situam a questão da voz "por trás" do filme, de forma semelhante ao que Gaudreault e Jost (1995) chamaram de grande imaginador, o lugar autoral de onde são tomadas as decisões criativas do filme. Em seguida passamos às vozes que efetivamente narram, como "lugares" dentro da diegese, ou narradores delegados pelo "grande imaginador", que é preciso não confundir com a voz do locutor da narração.

Sintetizando, as questões do ponto de vista e da focalização já vem sendo estudadas há muito tempo, tanto pela crítica literária como pela narratologia. O cerne da questão, quando este tema é repassado ao estudo do cinema e da análise de filmes, particularmente, é saber se usamos a base conceitual já estabelecida pela literatura ou se teremos que reorganizar a representação da experiência estética diante do filme, com bases novas, indutivamente, partindo da experiência concreta para chegar aos conceitos mais abstratos.

Se abolimos completamente as noções anteriores e fundamos uma ciência nova do filme, a partir exclusivamente do que se possa induzir da experiência, ficamos a mercê das capacidades analíticas e da sensibilidade mesma do apreciador e ainda corremos o risco de chegar a lugar algum, a nenhum conhecimento sobre as naturezas dos discursos audiovisuais, ficando com impressões e sobreimpressões. Por outro lado, se estabelecemos uma base extremamente rigorosa de pressupostos teóricos de onde deduziremos o funcionamento dos filmes a partir da teoria, podemos deixar escapar aspectos originais ou inovadores que porventura não tenham sido percebidos pela teoria anterior em que baseamos as análises. Parece razoável, para fugir tanto de um como do outro extremo, que se estabeleça, com base na teoria anterior, uma espécie de modelo analítico com o qual a obra em análise vá sendo comparada. A análise e o conhecimento da obra surgirão das diferenças estabelecidas como desvios do padrão em cada obra particular em relação ao seu modelo. Voltaremos a este tema

mais adiante, quando falarmos dos *schemata* de David Bordwell.

3.1.6 A imagem e o som

Para concluir a sua revisão do processo de análise fílmica, Aumont/Marie fazem passeios por três diferentes tipos de códigos, importantíssimos, sem dúvida, segundo os quais é possível esclarecer diversas questões, não só sobre o modo de produzir efeitos dos filmes, como sobre os estilos e o enquadramento em gêneros. Códigos da imagem, do som e a psicanálise

Primeiro, eles dedicam um capítulo à visualidade e à sonoridade. À análise do filme como imagem visual e como sonoridade, e advertem que a separação entre narrativa e visualidade funciona apenas para efeito de facilitar a exposição dos assuntos. Na prática as duas, ou três, coisas estão de tal modo imbricadas que funcionam em conjunto. Para efeito didático, apresentam um exemplo em que dividem a análise entre enquadramento e espaço narrativo, e entre plástica e retórica da imagem. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 105) Na análise da imagem como instrumento expressivo, investigam os códigos visuais já trabalhados na pintura, na fotografia e nas artes plásticas de forma geral. Quando analisam a imagem fílmica, propriamente dita, os autores trabalham com códigos específicos do cinema, como as noções dos enquadramentos, de campo e profundidade de campo, fora de campo, relação visual entre planos na montagem etc.

Um terreno extremamente importante, no que toca à análise da imagem e sua relação com a narrativa, é a questão do espaço e do tempo representados visual e sequencialmente. O corte e a mudança de ponto de vista criam tanto um espaço descontínuo do ponto de vista do enunciado como também um tempo com elipses, com rupturas e saltos costurados pela montagem. Assim como em termos narrativos, conforme Genette (1976) e outros, podemos falar de uma relação entre enunciado e enunciação (que em Bordwell, como veremos adiante, seria a relação entre fábula e narrativa), dentro de cada cena, aqui como sintagma, de Metz, há um tempo e um espaço representados, aos quais o espectador deve chegar em seu processo de interpretação ou de produção de sentido. O tempo e o espaço que o espectador recompõe mentalmente, ao "entender" a narrativa, não foram integralmente apresentados (excluídos os casos de planos sequências móveis). O espectador colabora, "completando" mentalmente o que não foi apresentado no "texto" fílmico. O que ele também fará com trechos da ação e com outros sentidos da narrativa, mas que não é o caso explorar aqui. Enfim, o tempo e o espaço

representados visualmente corresponderiam mais a uma "temporalidade" e a uma "espacialidade", representações mentais de tempo e espaço, que a rigorosas relações de tempo físico e de espaço geométrico. Não podemos afirmar com certeza, mas talvez esteja aqui, nesse poder de representar, a grande potência da arte do cinema ou da imaginação humana...

Na parte relativa à sonoridade, Aumont e Marie confiam na autoridade de Michel Chion para produzir os modelos de análise. Embora admitam o uso da noção canônica em relação à sonoridade, que divide a banda em falas, ruídos e música, Aumont e Marie citam *Le son au cinéma*, de Chion, para sustentar a ideia de que o som, como tal, dentro do texto fílmico, "não existe". Existem as falas e o resto. Por nosso lado, podemos lembrar que os registros das primeiras projeções cinematográficas, nos tempos do "cinema mudo", nada tinham de silenciosas. Eram acompanhadas de muita música e de comentários simultâneos às projeções. Mas o cinema, no registro histórico, só virou cinema sonoro, o "cinema falado", quando se agregaram as falas gravadas e sincronizadas com as imagens, possibilitando o uso expressivo e narrativo dos diálogos.

Isso dá razão ao argumento de Chion, sublinhando a importância expressiva e estética das falas dentro dos programas de efeitos dos filmes. Os ruídos, de certo modo, são muito mais agregados "indexicais" das imagens que recursos autonomamente expressivos. Funcionam corriqueiramente como testemunhos de verossimilhança, digamos, como atestados do realismo de certas imagens. Porém, ruídos podem ser usados expressivamente e têm sido assim usados diversas vezes. Cabe ao analista perceber e interpretar essa função. Lembremos do amolar de facão em *Deus e o diabo na terra do sol*, Brasil, 1964*,* de Glauber Rocha.

Já a musica será sempre um capítulo à parte. O caráter não representativo da matéria sonora da música faz com seu valor expressivo se construa tanto através de sensações como da convenção e da imersão em tradições históricas e culturais. Por um lado, a análise da música, num filme, deve atentar para os tipos de efeito que ela produz no apreciador, sobretudo os efeitos de ordem emocional e sensoriais. Por outro lado, a codificação da música em si, como linguagem artística, exige do analista um alto grau de competência em relação ao seu conhecimento da tradição e da história da música, assim como, capacidades, digamos, "fisiológicas", de reconhecimento e discernimento das formas musicais e suas linguagens próprias, como "ter ouvido", por exemplo: capacidade de reconhecer e associar timbres, tonalidades e harmonias sonoras.

Da leitura que Aumont e Marie fazem dos escritos de Chion e Kristin Thompson, em suas análises de músicas em filmes, fica a compreensão de que seria inútil tentar elaborar um código dos recursos musicais a serem aplicados aos filmes. Mas há duas constatações que são

importantes registrar: primeiro, como insiste Guilherme Maia (2007) em sua tese sobre a poética da música no cinema, a música tem um enorme poder sobre a emoção de seus ouvintes, segundo, não se pode pensar num efeito musical independente do resto do "texto fílmico". Podemos e devemos tentar investigar analiticamente qual tipo de efeito produz a associação da música com os outros elementos de um trecho de filme. Uma mesma cena, apresentada com duas trilhas musicais diferentes, obterá respostas emocionais diferentes, assim como uma mesma música, aplicada a cenas diferentes, da mesma forma, produzirá respostas diferentes. Isso faz com que o problema do analista se estabeleça como a identificação do modo de construir a resposta emocional (ou estética) desejada e não a verificação da presença de um determinado "código" musical.

Aumont/Marie seguem com a análise da sonoridade, pondo em questão as vozes e os ruídos. Podemos classificar os ruídos segundo diversas categorias e qualquer tentativa de fazer uma classificação exaustiva geraria uma enciclopédia interminável. Assim como a música, e toda a sonoridade de um filme, os ruídos podem desempenhar diferentes funções resultando em alterações da percepção e do estado de ânimo do espectador. Uma classificação mais elementar, porém, pode ser feita considerando a origem do som. Sons motivados pela imagem, como os ruídos produzidos pelos elementos da cena, ou sons externos, que apareceriam como comentários, uma função semelhante à dos *inserts* de imagem. Outro campo de análise são as vozes, as falas e os diálogos. Dependendo do modo de classificar e separar este elemento para análise, poderemos encontrar tanto funções narrativas essenciais, como informações verbais indispensáveis à compreensão da história, como timbres e tonalidades, de efeitos primordialmente sensoriais. Noutro viés, poderemos ter um aspecto mais psicanalítico da análise da fala, como discurso do personagem.

Aumont e Marie dedicam uma parte de seu livro à psicanálise como ferramenta de análise fílmica. Acreditamos que a psicanálise seja ferramenta para a análise de qualquer coisa e que a sua aplicação à análise dos filmes dificilmente poderia ficar voltada apenas para a materialidade da obra e para seus programas de efeitos. Ela teria que investir sobre o inconsciente dos autores e das condições de interpretação propiciadas aos apreciadores. No viés pelo qual investimos neste trabalho sobre a questão da análise dos filmes, parece que a psicanálise nos levaria para outro caminho, talvez empolgante, mas certamente fora das determinações postas pela forma do filme, em suas diversas dimensões.

3.1.7 O corpus expandido

Por fim, Aumont e Marie consideram as possibilidades geradas no processo de análise fílmica da deliberada saída do âmbito do texto fílmico para a verificação de suas referências intertextuais. Neste trabalho, em nenhum momento se considera que as obras expressivas sejam células fechadas em si mesmas. Todas as obras são parte de um grande discurso da cultura e há diversas referências implícitas ou explícitas. Aumont e Marie citam Roland Barthes (apud AUMONT; MARIE, 2009, p. 162):

> Todo texto é um intertexto; nele estão presentes outros textos, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis: os textos da cultura anterior e os da cultura circundante; qualquer texto é uma nova trama de citações passadas [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja qual for, não se reduz evidentemente a um problema de fontes e influências; o intertexto é um terreno geral de fórmulas anônimas de origem raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, fornecidas sem aspas.

Claro está que abordando desta forma saímos das questões estéticas e dos programas de efeitos e caímos na história, na sociologia, ainda que ligados à representação.

3.1.8 Verificação da validade da análise

Antes de fechar seu estudo e construir suas conclusões, Aumont e Marie se perguntam sobre a validade da análise. Como aferir a qualidade de um processo analítico? Claro que isto é uma pergunta que diz respeito ao método e a sua aplicação. Tem, portanto, uma segunda pergunta embutida na primeira, sobre a competência do analista. Isto lembra o trecho da *Poética* referente à crítica (1461a). Aristóteles estabelece a necessidade de imitar bem uma coisa imitável. Porque haveria a possibilidade de dois erros: essenciais ou acidentais. Um erro da arte, ou de criação, que seria escolher uma coisa impossível ou falsa para imitar. Seria um erro perdoável, se o poema resultasse mais impressionante. Outro, o erro de artista, imitar mal a coisa escolhida. Por analogia, também há a possibilidade de dois erros na análise. O erro da escolha do método e o erro na aplicação do método.

Aumont e Marie (2009) estabelecem dois níveis de critérios de validação das análises.

Os critérios internos variam de acordo com o método adotado, mas certos métodos estabelecem seus próprios critérios. É o caso dos métodos que propõem a construção de modelos ou de esquemas. Nesse caso, o modelo deve ser coerente, não conter contradições internas, e deve ser capaz de absorver informações novas no decorrer da análise, sem entrar em contradição consigo mesmo. Esse tipo de análise tem inspiração no estruturalismo e deve ter uma perspectiva sistemática. Deve conduzir a uma análise exaustiva e estabelecer as relações fortes entre os elementos. Os critérios aí servem mais para estabelecer limites à análise que para validá-la, evitando os passeios super interpretativos.

Por outro lado, ainda para esses autores, quanto mais uma análise fica próxima de descrição da obra, mais fácil e segura é sua verificação. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 172)

Como critério externo, o mais evidente é a comparação com outras análises do mesmo gênero e o confronto dos resultados. Aqui também, quanto mais formalizadas, mais fáceis de comparar são as análises. Outra via de discussão da validade da análise é a discussão das escolhas metodológicas e de quais áreas de conhecimento ou ciências serão convocadas a contribuir no processo analítico.

Antes de concluir seu livro, os autores percorrem os motivadores possíveis da análise. Vão desde a pesquisa na área da teoria, em que a análise seria parte do processo de busca, de invenção ou de comprovação de uma teoria do cinema. Outra possibilidade, que nos é bastante simpática, é a análise como busca de uma estilística e de uma poética do cinema. Nesse caso viria a dialogar com processos de criação e com valores poéticos mesmo. Outras possibilidades estão um pouco além do material fílmico, apontando para relações ideológicas, funcionando o material fílmico como uma espécie de testemunho social.

Mas os autores não se furtam ainda de apontar um certo ludismo no prazer de analisar e desentranhar aspectos ocultos da arte de fazer filmes. Depois apontam para as práticas didáticas, em que a análise tem um fim adiante de si mesma, que é o de gerar conhecimento da matéria audiovisual, de grande utilidade principalmente nas escolas onde se formam não apenas teóricos e estudiosos, mas técnicos e realizadores de filmes.

3.1.9 Conclusões provisórias

Verificamos que com Aumont e Marie, depois da entrada no campo pelo livro de

Raymond Bellour, pudemos formar uma visão ampla dos processos de análise fílmica dentro das vertentes "europeias". Pela respeitabilidade acadêmica desses autores e pela natureza de seus livros sobre a análise fílmica, acreditamos que há poucas possibilidades de algum aspecto essencial da análise fílmica ter deixado de ser contemplado ou citado.

Como neste estágio estamos levantando as possibilidades metodológicas e de modelos de análise que possamos cotejar com o método em desenvolvimento nas pesquisas do LAF, Laboratório de Análise Fílmica da FACOM/UFBA[30], fomos consultar dois outros trabalhos que investigaram o campo da análise, mas não na mesma dimensão do que fizeram Aumont e Marie ou mesmo Bellour. Agora faremos uma breve consideração sobre duas propostas ou dois guias de como analisar filmes. Um deles, *Cómo se comenta um texto fílmico,* de Ramon Carmona (1991), diz na primeira linha de sua introdução: "El presente libro tiene uma finalidad prática: ofrecer unas pautas que pueden servir de guía a la hora de comentar um film[31]." (CARMONA, 1991, p. 9) Ramón Carmona organiza seu livro do geral para o particular. Ele começa investigando a percepção humana desde seu aspecto físico até a construção de sentido, quando a experiência sensorial é esclarecida pela inserção do sujeito na cultura. O autor faz uma minuciosa revisão da questão dos reconhecimentos de imagens e conclui, sem grandes novidades, que a percepção é concebida como um processo ativo que implica a totalidade da pessoa e que não se pode esquecer das relações existentes entre as estruturas cognitivas do sujeito e as marcas nelas inscritas, já que todo ato perceptivo se dá num sujeito perceptor enquanto animal histórico e cultural. (CARMONA, 1991, p. 28) Mais adiante, ainda nas considerações genéricas, Carmona tenta definir a situação do espectador diante do filme. Para isso recorre a Metz e a Jean Louis Baudry. Para ele há um *duplo saber* do espectador. Este nunca perde a noção de que está diante de um espetáculo artificial e, ao mesmo tempo, passivamente, deixa que o objeto de sua percepção se apresente como um acontecimento real (contrário de artificial) para sua percepção (CARMONA, 1991, p. 38), chegando à conclusão de que a narratividade, no que toma empréstimos conceituais de Greimas, organiza o sentido do filme.

> Se todo relato se estructura como el trayecto que lleva de una situación de equilibrio a otra, a través de um processo de distanciamiento primero, y de reencontro posteriormente, la identificación del espectador encuentra su

[30] Para simplificar a citação, ao invés de a cada vez usarmos o nome Laboratório de Análise Fílmica do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da FACOM/UFBA, abreviaremos para LAF.

[31] "O presente livro tem uma finalidade prática: oferecer pautas que podem servir de guia na hora de comentar um filme". (Tradução nossa)

> base em essa búsqueda de colmar la ausencia constitutiva que articula toda narración.[32] (CARMONA, 1991, p. 39)

No segundo capítulo, Carmona apresenta o seu modelo de análise, com uma espécie de guia passo a passo. Começa definindo o que seja a análise, faz as necessárias distinções da teoria e da crítica, define o filme como objeto, situa a autoria e descreve as etapas da análise usando a forma já vista, de decomposição, estratificação e recomposição. Para o nosso interesse aqui aparece a noção de estratificação. Depois de segmentar o filme, Carmona recomenda que dentro de cada segmento se faça a distinção dos elementos ali presentes, que vem a ser o que ele chama de estratificação. (CARMONA, 1991, p. 75) Mais tarde essa noção será de certa maneira usada por nós quando apresentarmos a dramaturgia como ferramenta de análise e para isso tenhamos de "estratificar" o material para separar o conteúdo dramático (segundo a definição de dramático a que chegamos no final do primeiro capítulo).

No capítulo seguinte, Carmona apresenta definições dos elementos encontráveis no filme. No fundo ele está construindo um modelo de filme a ser comparado com a obra em análise, fala dos códigos, da fotografia, da planificação (decupagem), enquadramentos etc. O quarto capítulo define os elementos da encenação. Fala de cenografia, figurinos, maquiagens e do trabalho com os atores, e avalia tudo isso do ponto de vista da produção de significado. Ele separa o desenho de produção, ou direção de arte, do "componente humano", que vai desde a composição do elenco ao enquadramento e direção dos atores, e por fim a constituição de um espaço e um tempo determinados. (CARMONA, 1991, p. 129) O quinto capítulo trata da organização narrativa: ordem, duração e frequência temporais, chegando a estabelecer uma tipologia de narrativas.

Neste trabalho consideramos com certa reserva e até ceticismo estas tipologias. Primeiro porque dificilmente poderiam ser consideradas suficientemente abrangentes para serem universais. Segundo, e consequência da nossa primeira observação, por terem pouco a esclarecer sobre as estratégias dos filmes, concretamente, em boa parte das análises. Os tipos de narrativas de Carmona são: categórico, retórico, abstrato e associativo. O filme *categórico* tem como objetivo produzir entendimento sobre o mundo que nos rodeia. O *retórico* quer nos convencer de alguma coisa sobre o mundo ao redor. Os *abstratos* apenas justapõem elementos para comparar qualidades, tamanhos, cores ou ritmos. Os *associativos* expõem séries de objetos capazes de produzir impressões ou sensações semelhantes, aproximando-se do poético

[32] "Se todo relato se estrutura como o trajeto que leva de uma situação de equilíbrio a outra, através de um processo de *distanciamento* primeiro, e de *reencontro* posteriormente, a identificação do espectador encontra sua base nessa busca de preencher a ausência constitutiva que articula toda narração."

e do lírico. (CARMONA, 1991, p. 203)

No seu último capítulo, Carmona trabalha a produção de sentido. Ele constrói o objeto como produto comunicacional, elaborando as noções de gêneros de discursos e possibilidades de construção do olhar a partir de elementos externos ao texto fílmico porém de alguma forma a ele relacionados, como nos casos, já comentados, das intertextualidades.

Concluindo esta breve resenha, o final da leitura de *Cómo se comenta um texto fílmico* nos reforça a ideia de que estamos num terreno vasto em que pode haver ainda muito a explorar, mas os limites do já explorado ainda estão ao alcance das nossas visões.

Cómo analisar um film, de Francesco Casetti e Federico Di Chio, tem a primeira linha de sua introdução quase igual ao livro de Carmona. "Este libro tiene una finalidad práctica: es una introdución y una guia para el análisis del film." [33](CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 11) A semelhança não fica apenas na intenção declarada na primeira linha da introdução. Ele também tem uma estrutura de seis capítulos. No primeiro ele fala do percurso da análise, começando por definir a análise. Em resumo: "Em suma, se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna, y, por outra, cómo atua, cuál es su mecanismo."[34] (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 17) Ao tentar estabelecer a "distância ótima" entre o analista e seu objeto, os autores citam tanto Aumont como Bellour e reafirmam a noção deste último a respeito da intangibilidade do filme. No fundo a recomendação é óbvia, deve-se chegar perto o suficiente do filme para sofrer os seus efeitos estéticos integralmente. Aliás, no nosso entender, esta é uma condição indispensável a qualquer processo de análise. Acreditamos que tudo pode ser permitido ao analista, mesmo ser insensível aos efeitos programados na obra. Desta forma não haveria o que analisar, simplesmente. Mas Casetti e Di Chio usam até o humor para definir esta distância ideal. Seria aquela que permitisse uma visão crítica sem impedir uma investigação apaixonada da obra: "aquella que no está em contradicción com una <<distancia amorosa>>"[35] (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 21) O percurso da análise, pontuam, está marcado por reconhecer, compreender, descrever e interpretar. Ou seja, identificar o que aparece na tela, inserir cada coisa num contexto mais amplo, descrever e relacionar todos os elementos componentes da obra, um por um, e interpretá-los, para estes autores, vem a ser interatuar. Reativar, escutar e dialogar com o material de forma a captar com exatidão o sentido do texto.

Poderíamos aqui reiniciar a discussão sobre o problema da interpretação. Mas não seria

[33] "Este livro tem uma finalidade prática: é uma introdução e um guia para a análise do filme". (Tradução nossa)

[34]"Em suma, se monta e desmonta o brinquedo para saber, por uma parte, como é feito por dentro, qual a sua estrutura interna, e, por outra, como funciona, qual o seu mecanismo". (Tradução nossa)

[35] "aquela que não está em contradição com uma <<distância amorosa>>. (Tradução nossa)

o caso. Esta é uma questão comum a todos estes analistas e teóricos que consultamos até agora. Casetti e Di Chio (1991) terminam a introdução com um interessante pressuposto metodológico, num guia de análise que se pretende bem prático. Ao assinalar os cinco momentos dos procedimentos de análise, ou seja, a compreensão do texto, uma hipótese explorativa, a delimitação do campo, a eleição do método e a definição dos aspectos a estudar, os autores traçam a lógica da metodologia que recomendam. Absolutamente não afirmam, como os outros também não, a existência de um método universal de análise, mas traçam um modo de abordagem que configura o ferramental de análise e os conceitos básicos de abordagem a partir dos interesses objetivos que tenham na análise da obra em questão, ou, noutras palavras, quais perguntas dirijam a esta obra. A metodologia, então, se assemelharia a um jogo de armar. (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 31)

No segundo capítulo eles descrevem o modo de proceder, quase passo a passo, separando a decomposição da recomposição que, como temos visto, é um procedimento comum a todos os 'métodos' de análise que estudamos. Mas no final eles têm uma recomendação prática interessante. É o que eles chamam de modelização. Recomendam que o produto da análise seja uma representação do objeto que ao mesmo tempo sintetize e explique este objeto: "[...] en nuestro caso, se trata de la representación simplificada de um texto que permite situar em primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamento".[36] (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 52) A seguir, estabelecem uma tipologia dos modelos possíveis, dividindo-os entre modelos figurativos e modelos abstratos. Figurativos usam imagens para representar a estrutura. Os modelos abstratos reduzem a fórmulas conceituais, a relações formais expressáveis em linguagem lógico matemática. E também em modelos estáticos ou dinâmicos. O modelo estático capta as relações entre os elementos do filme de uma forma imobilizada, sincrônica. O modelo dinâmico organiza os elementos em sua serialidade, de acordo com o avanço do texto.

Os autores concluem a introdução à análise com os critérios de sua validação: coerência interna, fidelidade empírica e relevância cognitiva. Ou seja, não entrar em contradição consigo mesma, ser fiel ao objeto analisado, atendo-se a ele, e, por fim, revelar algo sobre ele. A estas exigências substantivas são acrescidas qualidades: profundidade, extensão, economia e elegância. Chegar à essência do objeto analisado, levar em consideração um número significativo de elementos, ser sintética e conter uma espécie de jogo expressivo que revele um certo prazer da expressividade. (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 60)

[36]"Em nosso caso, se trata da representação simplificada de um texto que permite situar em primeiro plano seus princípios de construção e seus princípios de funcionamento." (Tradução nossa)

Deste ponto em diante, o guia de Casetti e Di Chio se aproxima bastante do de Carmona. No terceiro capítulo ele constrói uma espécie de modelo dos elementos expressivos do filme. Discute a sua linguisticidade e trabalha com uma noção de código de visível herança estruturalista, que eles vão buscar em Metz, Eco e Roger Odin (CASETTI; DI CHIO, 1991, p. 71) Trabalham as noções de códigos visuais, abordando a iconicidade, a composição fotográfica e o movimento. Depois abordam os índices gráficos, os códigos sonoros e as articulações sintáticas. Concluem esta parte com a noção de regimes de escritura, que apresentam como *escritura clássica, escritura barroca e escritura moderna.*

A escritura clássica tem como características o equilíbrio expressivo, a funcionalidade comunicativa e a imperceptibilidade de mediação linguística, ou transparência. Isto define o cinema canônico, ao modo hollywoodiano.

A escritura barroca se caracteriza pela presença de efeitos bem marcados e pela oscilação entre extremos estilísticos. Isso põe em evidência o meio expressivo, que se torna opaco.

Por fim, a escritura moderna renuncia à sintaxe clássica, apresenta discurso fragmentado, intervenção de códigos linguísticos no discurso visual, heterogeneidade e sensível intervenção manipulativa. Esta escritura exige intensa cooperação do apreciador ou esforço de leitura. Como a tipologia de Carmona, esta também tem sua pertinência mas a utilidade será sempre restrita a certos tipos de obras.

No quarto capítulo é analisada a *representação*, que Carmona chamou de *encenação*. No quinto capítulo os autores tratam da organização e dos elementos da narrativa. Expõe os elementos componentes da ação. Os personagens, as ações e os sistemas de transformações. No sexto capítulo tratam da comunicação, analisando as relações entre emissor e receptor no processo do filme.

Enfim, trata-se da construção de um modelo que deverá funcionar em grande parte das análises porque consegue prever a maior parte dos fenômenos presentes nos discursos audiovisuais, sobretudo nos filmes de ficção, embora em nenhum momento declaradamente a eles se restrinja.

Damos por concluída a apreciação das vertentes a que chamamos de europeias, já descritas. É hora de passar à tradição anglo saxônica.

3.2 AMBIENTE ANGLÓFONO

No contexto deste trabalho, será chamado de ambiente anglófono o conjunto de teorias desenvolvidas basicamente em língua inglesa, com metodologias e fundamentos bem distintos dos empregados naquele que foi chamado antes de ambiente francófono. Esta distinção genérica foi tomada por empréstimo de Bordwell (2005).

3.2.1 Bordwell e a atividade do espectador

David Bordwell é crítico, teórico, analista de filmes, professor e um ensaísta de grande produtividade no campo da reflexão contemporânea sobre o cinema. Talvez ele seja o nome mais importante entre os pensadores anglo-saxônicos da atualidade a polarizar a discussão das 'grandes teorias do cinema', como ele chama. Em seu ensaio *Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria* (BORDWELL, 2005, p. 25) ele faz uma revisão da evolução das grandes teorias do cinema, debate com as correntes teóricas mais atuantes no panorama acadêmico norte americano e propõe uma outra atitude metodológica no campo da análise fílmica.

3.2.1.1 *As teorias anglófonas*

Para ele, no terreno anglófono, representado basicamente por ambientes acadêmicos dos Estados Unidos, Inglaterra e Austrália, a discussão da teoria do cinema sofreu descompassos muito graves com a discussão que se processava na Europa. Esses descompassos devem-se simplesmente à falta de pronto acesso pelo público acadêmico anglófono às teorias europeias, devido sobretudo ao atraso na realização das traduções. Algumas teorias historicamente importantes que já estavam superadas nas discussões

acadêmicas do ambiente europeu, quando finalmente foram traduzidas e difundidas com quinze ou mais anos de atraso, viraram moda intelectual nos EUA. Ele dá o exemplo dos estudos de Mikhail Bakhtin que foram publicados na França em 1966 e só começaram a influenciar os estudos de cinema anglo-americanos em 1980. "Enquanto os acadêmicos parisienses da área de cinema concentram seus esforços no que só pode ser denominado estética do cinema tradicional, os norte-americanos leem Baudrillard, Irigary, Bourdieu e outros pensadores dos anos 1970". (BORDWELL, 2005, p. 53)

Ao desenhar a situação da teoria de cinema anglo americana, Bordwell detecta duas principais correntes teóricas dominantes: uma delas ele chama de *teoria da posição-subjetiva*[37]. Essa teoria começou a se formar a partir dos anos 1970 quando a chamada "teoria contemporânea do cinema" chegou aos Estados Unidos. Produto de uma superposição de "ideários" do marxismo althusseriano, da psicanálise de Lacan, da semiótica de Metz e da análise textual, juntamente com a crescente influência de intelectuais como Barthes, Lacan, Derrida, Foucault e outros, como diz Bordwell, *maîtres à penser* franceses, sobre a vida intelectual anglo-americana. Essa teoria podia se resumir com a colocação de uma pergunta: "quais as funções sociais e psíquicas do cinema? A resposta, segundo Bordwell (2005, p. 31), era que

> [...] o sujeito não é nem pessoa individual nem um senso mais imediato de identidade ou de ego. É, em vez disso, uma categoria do conhecimento, definida por sua relação com objetos e com outros sujeitos. A subjetividade não é, portanto, a personalidade ou a identidade pessoal de um ser humano, mas é inevitavelmente social. Não é uma consciência preexistente, é adquirida. E é construída por meio de sistemas de representação.

Com essa base conceitual, chega-se a uma teoria da ideologia do cinema e/ou dos efeitos sociais do audiovisual, de forma ampla. O cinema é uma dessas formas de representação que têm como resultado a "constituição" do espectador como um sujeito aparentemente unitário. Por meio da tecnologia, das estruturas narrativas, dos processos "enunciativos" e de diversos tipos particulares de representação, o cinema "[...] constrói posições subjetivas que são definidas pela ideologia e pela formação social". (BORDWELL, 2005, p. 32)

Opondo-se a essa onda, cresceu a importância das teorias culturalistas. O conceito de cultura passou a dizer respeito a todas as esferas da vida social, especialmente para seus

[37]Particularmente tenho dúvida se a tradução mais adequada para o nome desta teoria não seria *posição do sujeito* ou *lugar do sujeito.*

aspectos simbólicos. Bordwell (2005) identifica diferentes linhas dentre as culturalistas, sendo a mais influente e atuante a dos *estudos culturais*.

Bordwell (2005) faz uma extensa análise dessas linhas teóricas, detectando fraquezas e incoerências, aqui e ali. Não é nosso objetivo aqui resenhar minuciosamente o raciocínio coerente e pertinente desenvolvido por Bordwell, mas extrair de sua crítica dois aspectos mais importantes para os nossos objetivos. O primeiro é que essas teorias, quando aplicadas à análise fílmica, trazem necessariamente o recurso a uma importante quantidade de material extra fílmico, seja pela via da análise da recepção e das posições do espectador enquanto *sujeito* da cultura, seja pela questão de fazer da análise uma espécie de verificação empírica de alguma tese maior e mais abstrata. Tanto o *culturalismo* como a *posição subjetiva* partem de premissas substantivas a respeito da sociedade, da história, da mente e do sentido.

Os procedimentos de análise orientados por essas teorias derivam e se articulam a partir de suas premissas. Assim, terminam se caracterizando por serem operações lógicas de dedução. Isto é, partem da teoria, de pressupostos gerais e conceitos abstratos, em busca de evidências a serem verificadas, empiricamente, na matéria fílmica. Isto faz do processo de análise uma espécie de jogo com cartas marcadas em que o analista encontra o que ele já sabia que estava lá ou o que ele mesmo colocou lá ao construir pela teoria seu objeto de análise.

Bordwell propõe então o que ele chama de *pesquisa de nível médio*. O ato de pesquisa voltado para problemas e não para doutrinas. A partir da observação dos fenômenos, chegar, não a uma teoria da subjetividade, da ideologia ou da cultura, mas a uma teoria do próprio fenômeno. Ele defende que "[...] uma reflexão pode ser, a um só tempo, vigorosa e fundamentada em evidência, sem o apelo a procedimentos como a bricolagem teórica ou a associação de ideias" (BORDWELL, 2005, p. 69), duas práticas que ele critica nas teorias que discute e condena como improdutivas do ponto de vista científico.

3.2.1.2 *Os modos de representar*

Não seria fácil fazer um apanhado geral do pensamento e da evolução das teorias de Bordwell num trabalho com as dimensões e objetivos desta tese. Mas, tomando como referências, além do ensaio já citado, três outras obras que nos mostram partes de suas atividades relacionadas com a análise fílmica, *Narration in the fiction film*, de 1985, *Making meaning, inference and rhetoric in the interpretation of cinema,* de 1991, e *Figuras traçadas*

na luz[38]*,* de 2008, podemos tentar seguir a lógica do seu raciocínio.

Nos dois primeiros capítulos de *Narration in the fiction film* (BORDWELL, 1985)*,* além de fazer uma síntese crítica das teorias do cinema, e por consequência dos fundamentos da análise fílmica, ele separa essas teorias em dois grandes grupos: as teorias *miméticas* e as teorias *diegéticas* da narração cinematográfica. No fundo, nesses capítulos, Bordwell apresenta as duas grandes correntes teóricas das narrativas e constrói a base sobre a qual erigirá a sua metodologia de análise.

No primeiro capítulo, ele parte das definições de Aristóteles, na *Poética*, acerca dos *modos* da imitação para chegar aos conceitos de *mostrar* e *contar*. Este capítulo é dedicado ás teorias miméticas. Partindo do modo dramático posto na *Poética*, aborda a questão da representação da ação através de sua apresentação visual ao espectador. Da situação da ação no espaço ele chega ao ponto de vista, o lugar de onde a ação é vista. Do ponto de vista ele vai à perspectiva renascentista. Bordwell (1985) estabelece aqui um curioso vínculo: interpreta a perspectiva como um artifício vinculador do olhar do espectador ao *espaço interno* da cena e depois relaciona a visualidade com a sua descrição verbal no romance, chegando, por fim, às teorias que associam o *ponto de vista* narrativo, que já era estudado anteriormente na teoria literária, com o ponto de vista *ocular*, lugar de onde se vê, da narrativa cinematográfica.

A visualização do espaço é central nessas teorias. Parte-se do espaço físico, literal, ao espaço ficcional, abstrato. Do ponto de vista, como lugar de onde se olha, chega-se a ao ponto de vista como lugar de onde se narra. Um lugar que corresponde à posição de um sujeito narrativo. É colocada a questão de *quem* olha, num filme, e quem governa o olhar de quem olha num filme etc.

No raciocínio de Bordwell (1985) essas teorias miméticas conduzirão àquilo que depois, analisando as narrativas, ele chamará de *fábula.* Mais adiante tentaremos chegar à definição mais precisa deste conceito de fábula. Por enquanto, é importante reter que a fábula é o mundo interno da história e os acontecimentos em sua ordem natural. Segundo Bordwell, a tarefa do espectador é reconstituir esse mundo, apesar dele entrar em contato apenas com partes ou fragmentos desse mundo. Voltaremos a isso.

No segundo capítulo, das *teorias diegéticas,* Bordwell recorre a Platão, a quem atribui a paternidade das teorias diegéticas (assim como atribuiu a Aristóteles a paternidade da teorias miméticas). Ele parte das definições de Platão de mimésis e diégésis, aquilo que na *Poética,* de Aristóteles, mais tarde apareceu como *modos* da imitação poética.

Sobre as maneiras de contar histórias, para Platão, a primeira, *diégésis,* seria a

[38] Obra publicada nos EUA em 2005.

narrativa, pura e simples. Nela o poeta fala por ele mesmo e não tenta sugerir que outro fale, senão ele mesmo. Já na *mimésis*, cujo exemplo maior é a forma dramática, o poeta fala através de seus personagens, como se ele fosse outra pessoa. O termo diegese foi 'recuperado' por Etienne Souriau, em 1953, para referir à história contada por um filme. A partir de então, o termo, própria ou impropriamente, tem sido usado para significar o universo ficcional de uma história. As teorias diegéticas com que Bordwell (1985) dialoga em seu segundo capítulo priorizam a função do texto narrador. Na literatura, seria o fato linguístico. Longa é a discussão reproduzida por Bordwell, em que procura distinguir e conceituar as diferenças entre o mundo narrado e o discurso que narra. Também não entraremos nas nuances desta discussão. Vamos nos concentrar num de seus resultados mais importantes para o modo como Bordwell enxerga o fenômeno cinematográfico.

Já na introdução ele distingue três modos de analisar e de lidar com as narrativas: como *representação*, como *estrutura* e como *atividade* (BORDWELL, 1985, xi). Como veremos a seguir, a chave para o tipo de análise fílmica proposta por Bordwell está na relação entre o mundo representado no filme e os recursos expressivos que o filme usa para representar esse mundo. O discurso fílmico. Não pretendemos entrar na discussão que ele traz no segundo capítulo, quando vai buscar na tradição literária os conceitos de discurso e de enunciação, nem se estes implicam ou não a presença de um emissor e de um receptor no ato de comunicação etc. O que nos interessa, e parece que a Bordwell também, é que existe um conjunto de sinais expressivos impressos no suporte da obra cinematográfica que, ao lhe serem apresentados em projeção, o espectador percebe fundamentalmente daquelas formas já descritas anteriormente por Christian Metz: como imagens fotográficas em movimento, como imagens de textos linguísticos, ou como sons que podem ser palavras faladas, podem ser música ou ruídos ambientes. E esses conjuntos de sinais expressivos são percebidos e "lidos" pelos espectadores, que os compreendem como representação de coisas que compõem o "universo" sobre o qual se conta e/ou mostra. Ele resume isso dizendo que assumiu "[...] a diference between the story that is represented and the actual representation of it, the form in which the perceiver actually encounters it".[39] (BORDWELL, 1985, p. 49)

Então, para Bordwell, das relações entre o mundo representado e os instrumentos de sua representação de fato, que poderíamos também chamar de fabula e narrativa, ou enunciado e enunciação, história e discurso, ou como ele, Bordwell, propõe mais adiante, tomando os termos emprestados dos Formalistas Russos, *fábula* e *syuzhet*, é que o analista vai

[39] Nossa tradução, meio ousada: "[...] a diferença entre a estória que é representada e que a representa de fato, a forma com que o apreciador entra, de fato, em contato".

poder classificar a obra em análise e também procurar entender o seu modo de funcionar.

É preciso advertir aqui que *syuzhet* não pode ser entendido literalmente como o discurso da narrativa. *Syuzhet* será o arranjo que o narrador em última instância, ou mega narrador, ou grande imaginador, ou autor, enfim, faz dos elementos da fábula dispostos como pistas para o apreciador recompor a fábula em sua própria imaginação. Assim, o *syuzhet* será idêntico mesmo quando transposto para diferentes suportes ou linguagens, como o romance, o filme, a história em quadrinhos. (BORDWELL, 1985, p. 50)

3.2.1.3 *A ação do espectador*

Quando Bordwell (1985) se refere a *representação* e *estrutura*, está falando de fábula e discurso. A *atividade*, para ele, é a ação necessária do apreciador para compreender o filme, reconstruindo a sua fábula. Longe de ser passivo, de apenas reagir automaticamente às estratégias textuais do filme ou de qualquer outra obra, o apreciador tem um papel ativo de intérprete que, acionando os seus mecanismos de cognição na apreciação do discurso fílmico, constrói a fábula.

Para explicar o modo como o espectador faz isso é que entra a psicologia cognitiva. Bordwell faz a descrição desse processo no quarto capítulo. Parafraseando e sintetizando sua explicação: dados dois eventos narrativos, o espectador estabelece ligações causais, especiais e temporais, entre eles. O construto imaginário resultante é o que os Formalistas Russos chamaram de fábula. A fábula é a ação como uma cadeia cronológica de eventos inter relacionados como causa e efeito, situados num espaço, num tempo e orientados para um objetivo ou desfecho a ser atingido. A fábula é um modelo mental criado pelo leitor de uma narrativa através de pressupostos e inferências. É uma construção a partir de pistas dadas pela narrativa. O espectador constrói a fábula com base em esquemas protótipos (identificando tipos de pessoas, de ações e lugares), modelos esquemáticos (história "canônica") e procedimentos esquemáticos (relacionando motivações, fluxos causais, relações de espaço e tempo). Bordwell (1985, p. 49): "A film fabula is never materially present on the screen or soundtrack".[40] Vemos que nesse momento estamos lidando com personagens, motivações, relações causais, organização de espaço e tempo. São materiais muito próximos daqueles que poderiam ser definidos como ferramentas dramatúrgicas.

[40] "A fábula de um filme nunca é materialmente apresentada na tela ou na trilha sonora"

Antes de investirmos sobre os modos de proceder de Bordwell, é preciso definir melhor sua noção de espectador e entender a sua justificativa de recurso à psicologia cognitiva. Para ele, o espectador não é uma pessoa em particular nem um leitor ideal. Ele não cita, mas parece que ele também lembra aí, o leitor modelo de Umberto Eco. Para ele, o leitor é "[...] a hipothetical entity executing the operations relevant to constructing a story out of the film's representation."[41] (BORDWELL, 1985, p. 30) Ou seja, aquele que faz o necessário para construir a história oferecida pelo filme. Se o espectador empírico consegue fazer o que é necessário, ele cumpre o seu papel e, pressupostamente, compartilha as competências e limitações de qualquer espectador real. Isso quer dizer que ele não é um especialista, nem é dotado de competências especiais. Ele não precisa dessas competências especiais, não precisa ter noção do fenômeno *phi*, por exemplo, e vai perceber o movimento da imagem fílmica como contínuo. Entendemos que essa entidade, o espectador, requerida pela teoria de Bordwell é aquela que reúne as competências médias de um leitor/espectador médio (por absurdo que este conceito possa parecer, cientificamente). Bordwell usa a expressão *espectador ingênuo*.

Essa teoria do espectador está baseada numa teoria geral da percepção e da cognição que Bordwell extrai da teoria Construtivista. De acordo com essa teoria, pensar e perceber são processos objetivos e ativos. Os estímulos sensoriais não produziriam percepções, sozinhos, pois seriam ambíguos e incompletos. O organismo constrói um juízo perceptual com base em inferências inconscientes. A *inferência* é uma noção central na psicologia Construtivista. Ela pode ocorrer tanto indutivamente como dedutivamente, ou seja, tanto partir da experiência sensorial para formar um juízo, como partir de juízos formadas em experiências anteriores, de regras internalizadas com base em conhecimento acumulado, para entender o fenômeno que aprecia.

A percepção, em suma, é um processo que se baseia em formular e testar hipóteses até, confirmando uma delas e rejeitando outras, compreender os estímulos externos. Já a cognição depende de inferências e serve para enquadrar e classificar a experiencia com base no cômputo das probabilidades e do conhecimento anterior. Tanto na percepção como na cognição, a formulação de hipóteses é guiada por conjuntos de conhecimentos agrupados anteriormente. Esses conjuntos são chamados *schematas*. Schematas é a expressão utilizada por Bordwell para representar os modelos com os quais o espectador vai testando as hipóteses que formula durante a apreciação de um filme qualquer.

---

[41] "[...] uma entidade hipotética executando as operações relevantes para construir uma história a partir da representação fílmica".

Diversas questões relativas aos *schematas* são levantadas por Bordwell até chegar a um schemata primário e fundamental, que vai permitir que ele se reencontre com a dramaturgia e com as tradições narrativas. Trata-se do schemata que representa a narrativa *canônica*. Aquela que conta uma história com princípio, meio e fim, construção de uma espacialidade lógica, desenvolvimento temporal linear e explícitas relações de causa e efeito, personagens definidos, motivações claras, conflito e resolução claros. Esta noção vai assumir um papel fundamental no edifício interpretativo que Bordwell constrói. A partir da narrativa canônica, e comparadas a ela, outras possibilidades narrativas serão classificadas, numa espécie de jogo de semelhanças e diferenças.

O que ele deseja saber é como a narrativa funciona para o seu espectador. Ele define esse espectador como alguém que se prepara e entra em atividade. Ele age, nunca é passivo. Ele age para compreender a narrativa. Seu objetivo é construir uma história compreensível a partir dos eventos que lhe são expostos pelo *syuzhet*. Ele vai aplicando os s*chematas* para tentar juntar os eventos de forma a produzir uma unidade baseada em princípios de causalidade e coerência de espaço e tempo. É aí que ele aplica os *schematas* canônicos para, a partir das pistas dadas pela narrativa, elaborar suposições, fazer inferências, construir e testar suas hipóteses capazes de reunir todos os eventos narrados num sistema coerente. Para Bordwell, o todo deste processo se dá em função de condições postas pela própria narrativa e do equipamento perceptual do espectador: de sua experiência anterior e das circunstâncias da recepção. (BORDWELL, 1985, p. 39)

3.2.1.4 *Os tipos de narrativas*

Dentro de sua teoria, Bordwell (1985) trabalha com três diferentes planos da obra analisada. O primeiro deles é a fábula, já descrita. Uma série de eventos organizados logicamente segundo critérios de coerência causal, temporal e espacial que não se encontrará escrita ou inscrita em suporte algum. A fábula é algo que somente o espectador terá oportunidade de construir em sua imaginação. Ele fará isso entrando em contato com o texto narrativo. Este sim, terá um suporte material e forma definida. Os outros dois planos da obra serão encontrados aí. Um será o *syuzhet*, de que já falamos, e o outro, o *estilo*. O estilo será o arranjo próprio da forma fílmica e um importantíssimo objeto de análise, já que será o único objeto real com que o analista entrará em contato diretamente. O estilo é que registra as

marcas autorais e contém as particularidades singulares e irrepetíveis de cada obra. E entre a fábula e o estilo, como uma espécie de meio caminho entra os dois, o *syuzhet*: a sequência de eventos aos quais o espectador é exposto, através da forma fílmica e com os quais ele trabalha para, da forma já descrita, para construir a "sua" fábula.

Estabelecendo os diferentes regimes de trabalho cognitivo que os espectadores costumam fazer para passar do *syuzhet* à "construção" da fábula, Bordwell estabelece quatro tipos básicos de narrativas, de acordo com grandes classes de narrativas a que ele chama de narrativa clássica ou canônica, narrativas do cinema de arte, narrativa materialista histórica e narrativa paramétrica.

A narrativa canônica, o primeiro tipo, que ele identifica nos filmes tipicamente hollywoodianos, apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam contra um problema definido ou para atingir um objetivo, entrando em conflito com outros personagens ou contra fatores externos. A história termina com a solução do problema, o personagem atingindo ou não seu objetivo. O centro da questão é sempre um personagem de caráter e comportamentos bem definidos e a causalidade é o princípio unificador da fábula. (BORDWELL, 1985, p. 57) Embora a construção deste tipo de narrativa fílmica seja, como os outros, elaborada em cima de decisões estilísticas, o espectador ingênuo não percebe este estilo, como se fosse transparente ou invisível.

A narrativa do cinema de arte, segundo tipo para Bordwell, não é tão redundante como a canônica e apresenta lacunas e elipses que podem não ser preenchidas, pode haver retardamento ou suspensão da exposição e a motivação pode ser vaga. Por isso convoca mais intensamente a cooperação do espectador. A realidade tratada pode não ser objetiva, mas a experiência emocional ou o fluxo de consciência de um personagem. O que mais frequentemente acontece, embora não seja regra, é o trânsito entre essas duas realidades: a realidade objetiva da fábula e a subjetiva do personagem. O objetivo geral, em vez de ser a resolução de um problema ou a superação de um conflito objetivo, pode ser apenas o conhecimento mais profundo do estado mental de um personagem, de seus sentimentos, emoções e pensamentos. Outro aspecto importante é a quebra do sentido de unidade pela relação de causa e efeito, passando a acaso a ter papel muito mais importante. O filme de arte pode também se tornar um filme de episódios e pode sugerir que o acaso e a coincidência sejam sintomas de uma causalidade impessoal e desconhecida porém efetiva. (BORDWELL, 1985, p. 206) A motivação neste tipo de filme pode continuar a ser psicológica, como nos filmes canônicos, mas os personagens são menos definidos, auto questionados, sem clareza de motivações e objetivos. Em geral, a investigação acerca do caráter íntimo do personagem

torna-se o principal tema e fonte de toda expectativa, curiosidade, suspense e surpresa. As ligações entre os eventos que aparecem no *syuzhet* não decorrem de sistemas lógicos e causalidades óbvias, o espectador pode ser levado a uma intensa atividade cognitiva além da mera compreensão, passando do plano denotativo ao conotativo e ao simbólico. Bordwell chega a caracterizar este tipo de narrativa como um *jogo com as formas*. O cinema de arte europeu dos anos 1960 é apontado como exemplo maior. Ele cita obras como *Hiroshima mon amour,* de Alain Resnais, *La Belle de jour*, de Luis Buñuel, *Julieta dos Espíritos*, de Federico Fellini, como típicos.

A narrativa materialista histórica, o terceiro tipo, é identificada com o filme político de esquerda em geral, sobretudo com a produção soviética, mas com variações ao longo do tempo. Apesar de usar os mesmos princípios e ferramentas narrativas, o efeito é produzido de modo oposto ao hollywoodiano. Tem caráter retórico, com intenções assumidamente didáticas e persuasivas. No discurso dos autores deste tipo de narrativa a "arte" é uma entidade que de certa forma vem justificar e dar valor de verdade aos argumentos retóricos. O estilo pode adquirir um caráter claramente experimental, apesar de manter as funções utilitárias. Ao lado do poder de convencimento é necessário que o efeito persuasivo venha acompanhado de uma "experiência estética" forte. É conferido à arte o poder de transformação social através da difusão de ideias, sentimentos e estados de espírito. O caráter experimental surge mais fortemente nas correntes que atribuem às novas experiências estéticas a capacidade de mudar a sensibilidade e o modo de percepção de mundo dos espectadores. Neste tipo de narrativa, a concepção de personagem é diferente tanto da canônica como da do cinema de arte. A causalidade não é mais determinada pela psicologia do indivíduo e sua vontade, mas de relações supra individuais, derivadas de forças sociais que atuam sobre os indivíduos. Os personagens são definidos por classe e posição social, trabalho e posição política. De maneira genérica, o filme retórico se baseia em motivação realística, com abertura para experimentação formal. Exemplo: um personagem imutável representa um grupo que luta contra seus adversários políticos e sociais. A mistura de estruturas didáticas com poéticas leva o espectador a procedimentos diferentes daqueles da norma canônica, criando padrões específicos para este tipo de narrativa. O *syuzhet* é construído com a consciência de que, por se tratar de conteúdo histórico e da natureza retórica, das quais os espectadores já são informados, nem todas as ligações lógicas e eventos precisam ser apresentados. Em decorrência, o *syuzhet* pode apresentar grandes elipses, às vezes apresentando apenas efeitos dos quais os espectadores já devem conhecer as causas. O grande exemplo deste tipo e narrativa está presente em filmes de Eisenstein, como *O Encouraçado Potemkin*

("Bronenosets Potyomkin", URSS, 1925*), Outubro ("Oktyabr",* URSS, 1928*)* e outros.

O quarto tipo de narrativa descrito por Bordwell talvez seja o menos óbvio, o mais fértil de todos e, em nosso entender, esteja contido em todos ou outros, em diversos graus. Ele chama esse tipo de *paramétrico*, admitindo que tomou o termo emprestado de Noel Burch, em *Theory of film practice*[42]. Burch usa o termo *parâmetros* para descrever o que ele, Bordwell, chama de *técnicas cinematográficas*. Mas ele reconhece que a nomenclatura é só o início dos problemas. Poderia chamar de narrativa *centrada no estilo*, de *dialética*, de *permutacional* ou até *poética.* (BORDWELL, 1985, p. 274) A questão central aqui é o *estilo* ou quando o elemento de estilo por si mesmo é o veículo das pistas que o *syuzhet* oferece ao espectador para que este chegue à fábula. Mais adiante desenvolveremos um pouco mais a questão do estilo. Aqui, nesta narrativa de tipo paramétrico, o elemento de estilo chama atenção sobre si mesmo e se estabelece, por si mesmo, como fator de unidade do discurso.

3.2.1.5 *Estilo*

Os *elementos de* estilo são todos os recursos expressivos que fazem parte do discurso audiovisual do filme. Enquadramento, movimento de câmera, montagem, fotografia, uso dos sons e da palavra falada, enfim, a forma fílmica singular de cada filme, produto de decisões e escolhas do diretor (como autoria) na filmagem e matéria concreta com que o espectador entra em contato ao apreciar um filme. A maneira particular de usar esses recursos é que constitui o estilo.

Bordwell mostra que na narrativa canônica o estilo é quase invisível, passa despercebido para o espectador. O estilo vai-se tornando mais evidente na medida em que *syuzhet* e fábula vão se tornando menos redundantes e as operações inferenciais vão ficando mais sofisticadas, como nas narrativas do cinema de arte e na materialista histórica. Se nos tipos de narrativas anteriores a unidade do todo era construída pela uniformidade do personagem e pela predominância do sistema de causalidade, como na narrativa canônica, ou pelo jogo estabelecido entre expressão e decifração estabelecido no *syuzhet* do filme de arte, ou pelo argumento estilizado apresentado na narrativa materialista histórica, na narrativa paramétrica o próprio estilo é o fator integrador que compõe a unidade da obra. São os traços

[42]Este livro é uma republicação em inglês, em 1981, do *Praxis du cinéma,* publicado na França pela Gallimard, em 1969. (BURCH, 1992)

estilísticos que constroem a unidade do todo.

Neste caso, a organização estilística vai influenciar e deformar a composição do syuzhet, tornando-se um elemento a mais para o trabalho cognitivo do espectador. O *schemata* a ser testado pelo espectador é o reconhecimento da unidade formal como condutor do sentido. Como acontece na poesia rimada, ou com a narrativa na ópera, que obedece à lógica musical e mesmo assim continua sendo um *syuzhet* e remetendo a uma fábula.

A junção do mundo "contido" na fábula, da construção do *syuzhet* e do estilo, são três dimensões de qualquer obra cinematográfica narrativa. O modo como a obra funciona, como nela opera o programa de produção de efeitos, só poderá ser conhecido pelo analista se este for capaz de perceber estas três dimensões e entender como os dispositivos que operam em cada uma das dimensões contribuem para o todo. Em termos práticos, perceber as formulações no nível da fábula e entender a relação dela com a articulação do *syuzhet*. Mas isso tudo só pode ser verificado no que se evidencia na forma do filme, na disposição do próprio material fílmico, ou estilo.

Bordwell (2008) escreveu um livro em que analisa a questão do estilo em quatro filmes e faz algumas proposições teóricas: *Figuras traçadas na luz*. Fora alguns artigos, sua única obra integralmente publicada em português. Para ele, o estilo cumpre quatro funções. Primeiro *denotar* o campo das ações, os agentes e as circunstâncias. Esta função denotativa do estilo seria a mais importante e a primeira função que ele recomenda analisar. Como parte desta função está o direcionamento da atenção do espectador até mesmo no sentido de apontar para onde olhar, dentro da tela. Podemos fazer uma relação aqui entre a função denotativa e aquela da compreensão, como uma etapa da interpretação, a que nos referimos no início deste capítulo. A função denotativa está ligada a *compreender,* as funções conotativas ou simbólicas se ligam ao deciframento mais profundo da obra, conforme Bordwell e o sentido de interpretação de Ricoeur, exposto no início do capítulo.

Depois, o estilo tem funções *expressivas*. As funções expressivas do estilo cinematográfico podem ser transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação dos atores, pela trilha musical, por movimentos de câmera etc. O resultado dessa função expressiva é provocar uma ampla gama de reações tanto na área da emoção e de sentimentos como dos estados de ânimo induzidos sensorialmente. Através do estilo pode-se apresentar uma qualidade de sentimento ou provocar esse sentimento. "O estilo determina nossa experiência de um filme em muitos níveis". (BORDWELL, 2008, p. 61)

A terceira é a função *simbólica*. Neste caso, através da frustração da realização do sentido denotativo do estilo, a busca do espectador pode ser dirigida para implicações

simbólicas através de associações com significados mais gerais e abstratos.

Por fim, Bordwell identifica também uma função *decorativa* no estilo. Os elementos expressivos, neste caso adquirem a função de ornamentos. "[...] em qualquer meio, o estilo pode operar por si mesmo. Cria climas discretos e padrões mais envolventes por seus próprios meios, levando-nos a descobrir uma ordem escondida ou anotar pequenas diferenças". É essa função ornamental que é maximizada na narrativa do tipo paramétrico, definida por Bordwell como "uma execução estilística altamente organizada". (BORDWELL, 2008, p. 60-61)

Mesmo sabendo que seria impossível dar conta de todas as contribuições de David Bordwell para a teoria e a crítica cinematográficas, encerramos este bloco a ele dedicado pretendendo ter recolhido o que há de mais importante entre as ferramentas conceituais e práticas que ele fornece ao analista de filmes.

Havemos, porém, de celebrar uma última frase de Bordwell (2008, p. 69): "O espírito do tempo não liga a câmera". Ele usa essa frase ao se opor aos "sistemas explicativos que dominaram a historiografia do filme". Refere-se a uma atitude muito comum entre analistas, tanto principiantes como experientes, que costumam atribuir as conformações estilísticas do filme a fatores socioculturais amplos, como os fatores ideológicos, os ambientes culturais ou aspectos do tipo o *espírito da modernidade* ou da pós modernidade. Neste aspecto, ele cobra do analista maior familiaridade com os processos produtivos do cinema, os aspectos concretos das condições de realização de filmes, que muitas vezes determinam opções poéticas estruturantes das obras. Ele fala do modo de produção, do tipo de recurso tecnológico disponível, orçamento, e até históricos pessoais das equipes. Há coisas que podem ter sido planejadas antes das filmagens, mas há outras que são decisões tomadas diante de um certo leque de possibilidades surgidas durante as filmagens ou na pós produção. A familiarização do analista com este campo pode ajudar e facilitar enormemente a condução da sua atenção para os papéis desempenhados pelos elementos de composição que configuram o estilo.

É claro que, de alguma forma, alguns traços do ambiente cultural, fatores ideológicos e o que se possa chamar de *espírito da época* estarão sempre presentes em qualquer obra de arte e nos filmes, como em qualquer outro texto da cultura. O que a fala de Bordwell combate é uma forma de prepotência e de arrogância acadêmica. Um tipo de tentativa de chegar à obra através de esquemas demasiadamente teóricos, geralmente inferências baseadas em pressupostos atribuídos mas não verificáveis nas obras, que dificultam o reconhecimento da dimensão e significado operativo de seus traços estilísticos.

3.3 LAF – EM BUSCA DO MÉTODO

Todo este trabalho se enquadra nos esforços de pesquisa do Laboratório de Análise Fílmica (Facom/UFBA), que usa como referência teórica o conjunto de textos do coordenador deste grupo de pesquisa, Prof. Wilson Gomes (1996, 2004a, 2004b), em que são expostos os pressupostos básicos a partir dos quais o grupo vem trabalhando.

Para ele, no horizonte teórico e metodológico do que propõe como poética do cinema,"[...] la atividade fundamental del analista es, por lo tanto, moverse entre la apreciación e el texto del filme, identificando los efectos que cada película realiza sobre el apreciador para, después, remontarse a los programas dispuestos en la composición de la obra".[43] (GOMES, 2004a, p. 106) Com estas palavras, Gomes conclui o seu artigo "La poética del cine y la questión del método en el análisis fílmico"[44],em que propõe o que ele chama de uma *poética do cinema*.

Sua proposta se constrói a partir de uma constatação semelhante à de diversos outros analistas já revistos aqui: da inexistência de uma disciplina metódica que consiga orientar a análise fílmica, apesar de reconhecer que no campo analítico costumam prevalecer competências oriundas: ou do campo da realização, constituído pelas técnicas de produção e distribuição; ou do campo da apreciação, conhecimentos de história e de gêneros; ou do campo acadêmico, conhecimentos de teoria do cinema. O seu objetivo é lançar as bases para a construção dessa disciplina metódica que possa alcançar profundidade argumentativa, a capacidade de explorar fontes de qualidade, objetividade e comprovação das posições apresentadas.

Esta disciplina deverá fornecer ao analista ferramentas para interpretar o filme. Ela começa pela construção de um problema hermenêutico em que se apresentam as questões da análise correta, da interpretação adequada e da compreensão precisa do filme. Isso põe em questão a possibilidade da cientificidade da análise. À luz de quê avaliar o correto, o adequado e o preciso na análise de um filme? Como, segundo Gomes, os métodos científicos

---

[43]"[...] a atividade fundamental do analista é, portanto, mover-se entre a apreciação e o texto do filme, identificando os efeitos que cada película realiza sobre o apreciador para, depois, reportar-se aos programas dispostos na composição da obra." (Tradução nossa)

[44] "A poética do cinema e a questão do método na análise fílmica". (Tradução nossa)

exigem que o conhecimento produzido por seus processos satisfaçam às características de verificabilidade, recondutibilidade e replicabilidade das proposições resultantes sobre seus objetos de estudo, tal metodologia tem por objetivo produzir conhecimento sobre as leis gerais que regem os fenômenos estudados de forma a tornar possível a identificação de uniformidades e regularidades e assim possibilitar a previsão de qualquer sucessão de fenômenos e processos.

Nós já vimos que todos os teóricos que abordaram a questão do método em análise fílmica abriram mão da possibilidade de estabelecer um método universal, que teria que se basear necessariamente numa teoria universal do cinema. A partir do texto de Gomes, consegue-se entender melhor esta questão. Pela natureza do filme como produto expressivo, pelo seu próprio caráter como obra, ele só pode ser compreendido e interpretado pelo que tem de singular, único, específico, contrariando as disposições do método científico que não se propõe a dar conta universalmente de singularidades, que estariam fora do campo de interesse da ciência. A ciência busca no particular a evidência de leis gerais.

Embora os filmes sejam obras singulares, há regularidades nos atos de apreciação e nas competências acionadas para sua compreensão e interpretação. É possível, então, colocar questões sobre procedimentos analíticos e interpretativos. Sobre como proceder a análise, como comprovar seus achados e o que produzir como análise. Responder a estas questões levaria ao desenvolvimento de um método. Neste processo, Gomes tenta propor uma perspectiva analítica que, apoiada numa teoria do funcionamento do filme, possa orientar a visão e o discurso sobre o filme.

Gomes toma emprestado de Aristóteles a noção de poética, que Luigi Pareyson vai definir como uma doutrina com caráter programático e operativo. Um programa de arte. Uma poética traduz um gosto e um ideal da arte na forma de regras, instruções, noções, princípios que regem a composição de uma obra de arte. (PAREYSON, 2001, p. 15) Gomes revisitará o próprio Aristóteles, Paul Valéry, Luigi Pareyson e Umberto Eco para adotar o conceito de poética que utiliza em sua proposta de disciplina metódica: “Por “poética”, portanto deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte [...]”. (GOMES, 1996, p. 105)

Seguindo esta linha de pensamento, propõe-se que a obra de arte seja um artefato que só atinge a sua finalidade quando é apreciado pelo destinatário. Ou seja, ela só se realiza quando finalmente produz seu efeito. Este efeito está contido potencialmente no programa poético que orientou a produção da obra. Vindo a obra portanto a se constituir num programa

para a produção de efeitos. Gomes toma de Aristóteles a noção de que os tipos de efeitos são adequados aos gêneros em que as obras se inserem. Daí o filme ser visto como "[...] un conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos sobre su espectador".[45] (GOMES, 2004a, p. 95)

Como resultado, a proposta metodológica poderia se resumir na concentração da atenção do analista sobre o filme enquanto assistido, ao invés de se concentrar sobre o realizador isoladamente ou as suas intenções de realização. Com isso, deve-se chegar ao filme através de sua experiência: "[...] la instancia de la obra, entendida como una pieza que se realiza cuando es experimentada, apreciada."[46] (GOMES, 2004a, p. 96)

Gomes define alguns termos que propõe como organizadores da metodologia. Deve-se ir do filme com *experiência* ao filme como *composição*. Da composição, que será o texto fílmico, vai-se à *estratégia* em que a apreciação é *programada*. Identificando *efeitos*, *estratégias* e *recursos* ou *meios*, entender-se-á como estes são organizados como *dispositivos* programadores dos efeitos. Daí se procurará entender...

> [...] el mecanismo **sobre la base del** qual funcionan, se procurará establecer leyes generales de la programacción de efectos em filmes, se intentará identificar los códigos internos de funcionamento de la composición del filme a partir de los géneros de efectos em que se especializan [...][47] (GOMES, 2004a, p. 98)

Estes efeitos são de três tipos: sensações, sentidos e emoções. Então, deverão ser buscados no texto fílmico aqueles dispositivos cujos efeitos sejam classificados e sensoriais, racionais ou emocionais. É claro que esses efeitos não são claramente e nitidamente separados, tornando por vezes extramente delicada a sua distinção, já que costumam ocorrer de forma superposta e entrelaçada ao longo do discurso fílmico.

Nesse ponto entra-se no que seria a zona de tensão tanto desta como de qualquer proposta de metodologia universal de análise fílmica. O problema da apreciação, da avaliação do efeito produzido durante a apreciação. Como não há um espectador padrão nem uma circunstância de apreciação uniforme, sempre terão que ser admitidas variações nos resultados de leitura derivadas da subjetividade e das condições de apreciação do filme. Para contornar este problema, deve-se buscar no próprio texto da obra as instruções para a sua leitura. Umberto Eco tem o conceito de *leitor modelo*, cuja definição dá pistas para entendermos o

[45] "[...] um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas à produção de efeitos sobre seu espectador".

[46] "A instância da obra, entendida como uma peça que se realiza quando é experimentada, apreciada."

[47] "[...] o mecanismo **sobre a base do** qual funcionam, se procurará estabelecer leis gerais da programação de efeitos em filmes, se tentará identificar os códigos internos de funcionamento da composição do filme a partir dos gêneros de efeitos em que se especializam [...]".

que seria buscar no próprio texto fílmico as instruções para sua leitura. (ECO, 1994) Uma estrutura textual que prevê sua leitura de alguma forma. Já vimos antes que Bordwell indica uma forma de agir através da análise do estilo confrontado com a fábula que está potencialmente contida no filme. A primeira tarefa do analista, enfim, será identificar estas estruturas na forma dos dispositivos propostos por Gomes.

Acreditamos que esta proposta abra um leque de certa forma amplo de perspectivas e possibilidades que terão que ser exploradas e percorridas pelos analistas que quiserem seguir suas recomendações, restando-lhes a tarefa de desenvolver ferramentas específicas para cada tipo e para cada etapa da análise. Devemos considerar também, além da singularidade das obras, a singularidade das propostas de análise. Neste sentido haverá sempre uma grande diversidade de objetos inscritos na forma singular de um filme, oferecendo-se como objetos múltiplos à escolha do analista, que deverá construí-lo como objeto da análise a partir de sua contextualização, da sua classificação prévia e do tipo de dispositivo que privilegiará no processo analítico.

4 A APLICAÇÃO PRÁTICA – AS ANÁLISES

Este é o momento de aplicar a proposta desta tese. Analisar filmes, juntando o ferramental reunido ao longo da pesquisa, com ênfase na aplicação dos princípios da dramaturgia à análise das estruturas dos enredos, dos personagens, suas funções dramatúrgicas, enfim, do desenvolvimento dos discursos narrativos destes filmes, e confrontá-los com as configurações estilísticas de cada obra, a cada momento, com o objetivo de revelar a configuração do seu programa de efeitos.

Para a eficiente leitura do que segue, seria recomendável assistir antes os três filmes analisados. Foram anexadas ao final da tese as desmontagens dos filmes, por cenas, com as indicações de tempo de ocorrência das mesmas ao longo deles. O leitor poderá consultá-las para rememorar a sequência dos eventos.

Antes de entrar de vez no corpus, é necessário traçar uma espécie de roteiro dos procedimentos.

4.1 A DESMONTAGEM

Para chegar à obra, como gesto básico de análise, antes mesmo de adotar uma ou outra metodologia específica, ou antes mesmo de determinar o objetivo da análise, que significa construir o objeto de pesquisa, é necessário encarar a "obra filme" em sua materialidade concreta. Claro, tudo começa com a fruição do filme. Sentar confortavelmente e deixar que o filme funcione em sua plenitude. O ideal é que isto seja feito nas condições mais semelhantes possíveis às de uma sala escura de projeção de cinema, onde há uma espécie de conforto da atenção, não havendo elementos que venham a perturbar a concentração do espectador. Se possível, deve-se esquecer nessa primeira apreciação a função de analista ou de observador com alguma espécie de privilégio na relação com a obra. O ideal seria adotar as mesmas atitudes daquele que David Bordwell chamou de *espectador ingênuo*. Devemos notar que embora este espectador ingênuo seja uma idealização muito genérica, ele tende a ser altamente vulnerável aos programas inscritos na obra, mesmo que, ao mesmo tempo, tenha uma atitude de vigilância sobre a eficiência desses programas no que diz respeito a sua capacidade de interessar, entreter e comover. Em outras palavras, se o filme não "funcionar",

capturando sua participação, ele se desinteressa rapidamente.

Com essa atitude, o filme deverá produzir seus efeitos plena e completamente, sem que haja qualquer tipo de fechamento ou condicionamento da percepção do analista em relação às atitudes do "espectador médio". Claro que com isso ele não abrirá mão de suas competências, provavelmente privilegiadas, e estará sempre receptivo e motivado, antecipadamente, para qualquer que seja o tipo de programa da obra, mesmo quando seja daquele tipo que o espectador médio pudesse vir a considerar enfadonho ou demasiadamente difícil de decifrar. Caberá ao analista, enquanto espectador, ser capaz de observar o seu processo de percepção do filme para identificar tanto os efeitos específicos que este produz, enquanto cognitivos, afetivos ou sensoriais, como os efeitos estéticos gerais, mais amplos, frutos de combinações, superposições e potencializações dos efeitos básicos. Pomposamente, chamaríamos a essa atitude de uma *reflexividade espectatorial*. Um espectador capaz de observar-se enquanto tal.

Aqui aparece uma questão teórica que deverá ser aprofundada em outros trabalhos e análises concretas. As relações entre o que há de singularidade e universalidade nos regimes estéticos das obras. Afirmar apenas a singularidade absoluta de cada obra, nos levaria a não ter parâmetros, nem de análise nem de validação das obras, a não ser o gosto pessoal. De outro lado, ao afirmar um sistema teórico imposto *a priori* para fazer a obra analisada "falar" em termos de um sistema de todas as obras, ou mesmo de um grupo importante de obras, certamente estaria apenas adotando como modelo geral o programa poético de um gosto particular, por mais predominante e generalizado que fosse.

Partimos então do princípio que a chave dessa questão está posta em alguma forma de combinação ou de trânsito entre singularidades e generalidades. Ou seja, dentro da particularidade estilística de uma obra, por mais original que seja, se encontrarão sempre traços de modelos gerais que podem estar presentes e caracterizar um conjunto de obras ou, pelo menos, uma classe de obras. Sem pretensão de resolver esta questão, voltaremos a ela nas conclusões deste trabalho.

O problema do analista é ir ao filme. Constatar do que o filme é feito, como ele é organizado e como funciona na produção de seus efeitos sobre os espectadores, aplicando um esquema teórico mais simples, capaz de estabelecer um modo de descrever qualquer sequência de imagens e sons que possam ser caracterizadas como "filme", independente de sua função, de sua linguagem, do seu meio de veiculação ou do programa de efeitos que pretenda operar. Adotamos aqui as noções mais básicas que, embora tenham sido elaboradas durante o período de predomínio dos métodos estruturalistas, foram acolhidas em trabalhos teóricos posteriores, tanto por Bellour (2000) e Aumont/Marie (2009) como por Bordwell

(1985). Quem nos ensina a usar estas ferramentas é Cristian Metz (1972): a noção de *sintagma* aplicada ao filme narrativo e a constatação de que são cinco os diferentes tipos de *materiais expressivos* que podem se combinar para formar materialmente o texto fílmico. Já vimos antes: imagens em movimento, textos apresentados visualmente, texto oral ou fala, ruído e música. Claro que isso nos remeteria às noções estruturalistas de paradigmática e sintagmática, mas devemos nos conter num estágio anterior a tais formulações, que já se trata da aplicação de esquemas teóricos visando a descrição da forma do filme. Uma rigorosa análise sintagmática poderia adquirir em seu desenvolvimento formas muito complexas e não é o que interessa agora.

Para simplificar, será feita uma desmontagem do filme aplicando a noção de *cena*, um dos sintagmas de Metz (1971). Cena é um trecho de filme que mantém as unidades de espaço e tempo. Tudo o que acontece num determinado lugar e num tempo continuado, é uma cena. Havendo mudança do espaço ou do tempo, começa outra cena. A palavra *continuado* foi usada em lugar de *contínuo,* porque numa cena pode haver elipses temporais, mas há uma unidade de ação. Certas ações podem ser mostradas parcialmente pelo texto fílmico, apresentando apenas suas etapas mais importantes, mas na fábula esse tempo deve ser entendido como contínuo[48]. Por outro lado, pode haver interrupções dentro de uma cena, como no caso de montagens alternadas entre duas situações (cenas). Diálogos telefônicos, em que ambos os interlocutores são mostrados alternadamente são exemplos usuais desta ocorrência. Cabe ao analista estar atento.

A desmontagem do filme em cenas é um critério adequado à maior parte das análises. Em certos casos talvez seja necessário desmontar o filme plano a plano, mais detalhadamente, quando a análise busque dar conta de particularidades estilísticas em que seja importante demonstrar o princípio de montagem como recurso ou como dispositivo específico para a produção de um determinado efeito. Em outros casos, quando o interesse analítico voltar-se apenas para aspectos mais ligados à dramaturgia ou à análise, na fábula, de representações de ordem social ou ideológica, pode ser que a desmontagem apenas no nível das sequências funcione plenamente. Devemos entender esses procedimentos como partes de um sistema flexível, que deve se adequar tanto ao objeto construído na investigação analítica como aos pressupostos metodológicos da análise.

Na desmontagem, é necessário elaborar uma lista das cenas, em sua ordem de projeção, com indicação de sua duração e descrição do que acontece, em termos da ação e

[48]Durante a filmagem, a noção de cena é usada também no plano de produção. Toda cena tem um conjunto de elementos a serem reunidos para sua filmagem, fazendo com que tanto o roteiro quanto o trabalho de produção do filme sejam divididos em unidades por esse critério.

indicação da sonoridade, quando for importante. Não se vai descrever minuciosamente todas as ocorrências visuais e sonoras no interior de cada cena, que fugiria completamente aos princípios de economia do processo analítico. Abaixo trouxemos o exemplo da desmontagem de um trecho do filme *Quero ser John Malkovich*:

07 49 – 08 35		Elevador. Graig procura pelo botão do andar. Uma negra gordinha percebe e diz que o levará ao 7 ½. Ela para o elevador na "emergência" e abre a porta com um pé de cabra. Craig estranha, agradece e sai.
08 36 – 09 49		Corredor e recepção. O andar tem o teto muito baixo. Craig, curvado, vai à recepção. Diálogo de surdos com recepcionista. Senta, espera até ser chamado como Mr. Juarez.
09 50 – 12 15		Sala da Direção. Entrevista com Lester. Teste de raciocínio, conversa e aprovação para o emprego. Pergunta sobre o teto baixo.
12 16 – 15 04		Corredor e sala de aula da Lester Corp. Vídeo sobre a origem do meio andar. A história de Martin, construtor do prédio, e da anã com quem se casou e para quem fez o meio andar. Maxine fica na sala e diz que é tudo mentira.
15 05 – 16 32		Casa. Craig e Lotte. Ele cozinha, ela cuida dos diversos bichos. Carinhosos. Ela fala em ter filho. Ele pondera sobre dinheiro.
16 33 – 17 04		Graig e Maxine tomam café. Ele pergunta sobre o filme didático que assistiram. Ela diz que há outros modos de levar uma mulher para a cama.

No modelo acima, a coluna da esquerda contém a indicação, com base no tempo de projeção, do início e do fim da cena. Este tempo deverá ser usado para eventuais referências ou citações de trechos do filme. É bom lembrar que Bellour (2000) e Aumont/Marie (2009) discutem essa possibilidade de citação. Hoje, com o recurso do DVD ou da fita gravada, fica fácil rever e buscar trechos do filme para discussão. Mas é bom lembrar que antes do advento da locadora de filmes, que se popularizou entre nós a partir dos anos 1980, isso era uma tarefa muito complicada. No exemplo acima foi mantida uma coluna de reserva para observações e indicações que porventura se fizerem necessárias.

Neste trabalho de desmontagem, que é também uma tradução do filme para a linguagem verbal, quando se faz a descrição da ação principal e indicação do local da ação, costumam aparecer coisas que a atenção do apreciador não percebe ou registra na primeira vez que assiste ao filme. Nesta etapa o analista entra em contato direto com o *syuzhet* do filme. Cria-se uma espécie de intimidade entre o analista e a obra, maior que a daquele espectador ingênuo. O trabalho é mais lento, detalhista e menos submetido emocionalmente aos efeitos do filme. O apreciador atento pode reviver os efeitos de forma distanciada.

Alguns aspectos do estilo se tornam mais claramente evidentes depois da desmontagem, como o modo de decupar a ação e o dispositivo produtor de unidade do segmento analisado. Outro aspecto que se evidencia é o olhar através do qual a ação é mostrada. Se pelo olhar de um observador externo à situação ou pelo ponto de vista de um

personagem, no interior do mundo narrado. O fio condutor da narrativa tanto pode ser conduzido pela causalidade lógica da ação como por um fluxo de memória, que tanto pode ser visual como um estado de consciência expresso por uma voz. Com a desmontagem do filme e descrição das cenas, o analista encontra facilmente o elemento expressivo que produz a unidade do conjunto expressivo constituído de falas, ruídos, música e imagens em movimento. Assim, transparece a lógica interna da construção do discurso, com a qual a autoria do filme compôs seu programa de efeitos.

4.2 ESTRUTURAS DRAMÁTICAS

Neste ponto se insere na análise aquilo que é objeto desta pesquisa e em que nos deteremos mais ao longo deste capítulo. De posse do conhecimento mais íntimo da materialidade do filme, o passo seguinte é analisar a composição do mundo representado, os agentes deste mundo e as ações nele praticadas. Isso é o que será propriamente a parte dramatúrgica da análise. Normalmente, no filme narrativo de ficção, há um mundo representado, há um sistema de valores e regras de mundo, há pessoas que agem no mundo em busca da realização de certos objetivos e há obstáculos interpostos à consecução dos objetivos. Há antagonismos, há valores morais e valores instituídos dentro desse mundo representado que podem ser uma moralidade interna incompatível com a moralidade externa, do mundo experimentado pelo apreciador. É dessa matéria que a dramaturgia vai extrair o material necessário ao analista para entender os sentidos do filme e o modo como atuam sobre o apreciador.

O analista vai recompor a fábula a partir do *syuzhet*. De como ela se acha inscrita na forma fílmica e dentro dos limites que essa forma lhe autorize. Nem sempre a ordem de exposição dos acontecimentos ao espectador corresponde à sequência imaginária de sua ocorrência na fábula. Esse será um dos mais importantes componentes do programa de efeitos do filme. A relação entre o fluir do tempo da fábula e o do discurso fílmico. Na fábula, em geral, pode-se construir a sequência de acontecimentos na ordem clássica da narrativa canônica, de princípio, meio e fim. O meio, como definiu Aristóteles, é aquilo que vem depois do início e antes do fim e será a parte mais densa e tensa da estrutura. O meio é situado entre o nó, momento de deflagração do motivo dramático, uma crise ou um conflito de vontades, como vimos no segundo capítulo, e a solução desse conflito ou crise, no clímax.

Poderá haver, dentro da fábula, mais de uma crise ou mais de um conflito, que poderão ser tratados como tramas secundárias. É raro um filme em que não haja uma trama principal, mais importante e visível para o espectador, mas é possível haver tramas equivalentes em importância. O efeito clássico é obtido quando há uma trama relacionada com um objetivo de ordem profissional ou de ordem moral muito grave para o personagem condutor da ação e uma trama secundária, cujo conteúdo é uma relação sentimental ou amorosa (ou vice versa). É o que acontece nas histórias policiais, na maioria dos faroestes e em filmes de aventura. Não há limites nem prescrições rígidas em relação a isso.

Cabe ao analista distinguir os fios tecidos das tramas, decifrá-las e verificar como funcionam. Tramas são conduzidas por personagens. Personagens são movidos por motivações e orientados por regras morais. Associando as virtudes dos personagens, com suas capacidades, temos o que Aristóteles chamou de caráter, o caráter e a motivação constituem uma força dramática dentro do enredo. Os personagens compõem um sistema de forças que interagem, por cooperação ou oposição, ao longo do tempo e dentro das circunstâncias momentâneas das situações da história contada/mostrada. O modelo actancial, também visto no capítulo dois, é uma ferramenta simples e prática para fazer uma análise sistemática da composição do sistema de forças internas do enredo. Ele nos permite entender essas forças como funções dentro do enredo.

A dramaturgia, no final, fornece ao analista um modelo completo da obra ficcional, prevendo seus principais elementos e suas possíveis relações. Caberá ao analista comparar competentemente a obra que analisa a este modelo, percebendo suas particularidades e, sobretudo, seus desvios e diferenças. Com o domínio desses sistemas, fica mais fácil fazer as passagens interpretativas ao modo proposto por Bordwell (2000), quando pretende passar de uma etapa denotativa da análise a outras etapas, em que o aspecto conotativo da composição do enredo poderá fornecer uma base para a passagem a outras etapas interpretativas, tanto no plano expressivo como no simbólico e em elaborações mais abstratas.

4.3 O ESTILO

Conhecido o universo ficcional construído pela obra e tendo a experiência dos efeitos por ela produzidos, o analista pode encarar a questão de como os programas se inscrevem na matéria fílmica, quais os meios e recursos agem sobre a percepção do espectador durante a

apreciação do filme. Este momento da análise é o que exigirá mais capacidade de reconhecimento e familiaridade do analista, tanto com os códigos especificamente cinematográficos, como com os outros códigos gerais da cultura. Quanto mais familiaridade, mais capaz será o analista de apreender as estratégias embutidas na obra que analisa. Aqui trata-se do problema crucial: como se faz a passagem da experiência sensorial à construção simbólica, em que se produz um sentido e a partir dele realiza-se um efeito da obra? Não há como fazer essa interpretação sem o uso explícito ou implícito, consciente ou não, de uma teoria do cinema.

Na análise do estilo são tratados os diversos assuntos que dizem respeito à encenação propriamente dita do filme. Aqui aparecem os dispositivos que são incluídos no filme na etapa da filmagem, pela *direção*. Estamos falando das configurações plásticas, da natureza mesma das figuras mostradas ao espectador na tela. A fotografia e suas diversas dimensões: brilho, contraste, cor, textura, definição, suavidade ou dureza, e composição. Cenários, figurinos, objetos de cena, os atores enquanto aparência e enquanto caracterização de seus personagens.

Depois virá a administração do olhar. Uma questão normalmente tratada como foco narrativo e traduzida em uma *linguagem de câmera*. O foco narrativo, no cinema, é mais complexo que na literatura. Diz respeito a quem vê o que nos é mostrado na tela. Nem sempre o olhar é o do narrador todo o tempo. François Jost (2002) trata disso como *ocularização*, que ele divide em interna e externa. Ocularização zero corresponde ao narrador onisciente que vê e descreve a ação de um ponto de vista neutro e externo em relação aos agentes. Ocularização interna corresponde ao narrador *delegado*, que nos conta a história participando da ação. Este ponto de vista, que é narrativo e é visual também, terá efeito importante sobre o modo como e espectador constrói os laços afetivos que estabelece com os personagens em cena. Vejo como Fulano e sou levado a sentir como ele ou baseado no que ele vê. Esta relação não é automática e depende de inúmeros outros fatores e precisa ser analisada caso a caso, momento a momento.

Outra questão do estilo é a construção das cenas e sequências em termos de quantidade de planos e critério de corte. As teorias formativistas e as teorias realistas, quando se traduzem em instruções poéticas, estabelecem uma espécie de norma tanto do corte como de critério para o posicionamento da câmera. Nas poéticas realistas, deixa-se o evento profílmico falar por si mesmo, não se cortando mais do que o estritamente necessário e sobretudo não falseando relações espaciais e temporais. Isso resulta em planos longos e nos chamados planos sequência. (BAZIN, 2004) Ou, pelo contrário, nas poéticas formativistas, considera-se o discurso fílmico como uma elaboração expressiva construída a partir de elementos visuais e

sonoros do mundo dito real. O discurso do filme deverá funcionar como uma reflexão e uma enunciação de conceitos abstratos a partir do material pictórico e sonoro. Então, corta-se de acordo com a necessidade de associar imagens e de compor sentidos complexos, elaborados bem além da simples amostragem do mundo como ele é, dando lugar a planos curtos, imagens conflitantes, elementos significantes acionados por afinidades conceituais e abstratas, ao invés de relações espaço temporais. (EISENSTEIN, 1977) Isto implica a adoção ou não do uso da profundidade de campo e disposição dos movimentos ao longo do eixo de profundidade da cena, "resolvendo" ações complexas em um único plano.

Outra questão importante para o analista será aqui o uso do som. Os papeis desempenhados pelas intervenções musicais, de que tipo, e quais as suas associações com os ruídos e com as falas, como interagem com a sequência das imagens visuais. Falas incluem o desempenho dos atores, sua busca de naturalidade ou de um padrão estilizado de representação, a musicalidade do texto. Todos estes são diversos aspectos a serem observados pelo analista para a detecção do modo de funcionar estético do filme. O modo como os dispositivos se articulam estrategicamente em programas para a produção de efeitos.

4.4 AUTORIA E CONTEXTO

Um aspecto importante da análise das obras cinematográficas é a sua localização no contexto de produção, ambiente cultural e autoria. Em geral isso pode ser alcançado através da situação do autor dentro do campo social em que atua e no movimento cultural ou artístico a que pertença. O grau de aprofundamento desse tipo de abordagem vai depender da forma como o objeto de análise é construído e, obviamente, obriga o analista a sair do texto do filme. Em geral, este é o aspecto motivador do interesse analítico e por isso costuma anteceder, nos procedimentos de análise, a investidura sobre o texto fílmico. Nos casos em que se analisam filmes pertencentes a movimentos culturais, como a *nouvelle vague*, o *dogma 95* ou o *cinema novo*, pode ser que a análise se volte especificamente para aspectos deste pertencimento, e aí será importante a caracterização geral do movimento para que se possa estabelecer em que aspectos as obras analisadas se enquadram no movimento e em quais aspectos se distinguem dele. Em outros casos, o foco pode recair sobre a trajetória e as disposições de um determinado autor dentro de um campo social, usando a terminologia de Pierre Bourdieu (2005).

A título de demonstração da aplicabilidade do que foi exposto até este ponto, serão analisados três filmes escritos pelo roteirista norte americano Charlie Kaufman. *Adaptação* (Adaptation, EUA, 2002), dirigido por Spike Jonze, *Quero ser John Malkovich* (Being John Malkovich, 1999) também dirigido por Spike Jonze e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, EUA, 2004), dirigido por Michel Gondry. Estes filmes têm duas particularidades que foram o motivo de serem escolhidos para "corpo de prova" desta tese. Primeiro, são filmes de enredos insólitos, cujas histórias têm um alto teor de originalidade, embora sejam filmes comerciais dirigidos ao "grande público", não sendo filmes de vanguarda nem dirigidos a segmentos de aficionados. Em segundo lugar, são filmes cujas mais importantes marcas de autoria estão impressas nas histórias que contam, na dramaturgia, portanto, e devem ser creditadas ao roteirista, mais que aos seus diretores. Comecemos pelo roteirista e autor.

4.5 CHARLIE KAUFMAN – AUTOR

Charles Stuart Kaufman é roteirista consagrado em Hollywood, *vencedor* de Oscar, descrito como um leitor ávido, que desde jovem escreveu peças de teatro e realizou filmes de curta metragem. Fez o curso colegial em West Hardford, Connecticut, onde teve as primeiras experiências teatrais, como ator. Começou os estudos universitários na Universidade de Boston e terminou em Nova York, na NYU, onde concluiu o curso de cinema no final dos anos 80.

Em 90, foi para Los Angeles escrever *Get a Life,* um seriado de TV do gênero comédia de situação (*sitcom)* e sobreviveu nos anos seguintes escrevendo roteiros de programas humorísticos e shows de variedades para a TV. Em 1999, concluiu o roteiro de *Quero ser John Malkovich* que, por sua originalidade, chamou sobre si a atenção do produtor Steve Golin e terminou por lançar o seu nome para toda Hollywood.

Desde então, escreveu os roteiros de seis longas metragem: *Quero ser John Malkovich*, dirigido por Spike Jonze (112', 1999), *A natureza quase humana*, dirigido por Michel Gondry (96', 2001), *Adaptação*, Spike Jonze (114', 2002), *Confissões de uma mente perigosa*, dirigido por George Cloney (113', 2002), *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, Michel Gondry (108', 2004) e *Sinédoque, Nova Iorque* (124', 2008), sua primeira experiência como roteirista e também diretor.

Charlie Kaufman, como ele assina seus roteiros, faz parte de uma lista das 100 pessoas mais influentes no meio cinematográfico de Hollywood. Como roteirista, ele assumiu um papel incomum numa atividade em que anteriormente os produtores comandavam o negócio de fazer filmes e que, na segunda metade do século passado, viu a ascensão dos diretores ao lugar de principais criadores. Os roteiristas sempre ficaram em segundo plano.

Kaufman é um caso raro. Um roteirista que é associado ao filme como seu autor. Consequência dele conseguir imprimir nos filmes que escreve uma marca autoral tão forte que termina dividindo com os diretores a assinatura das obras. Formalmente, nada muda. A questão é que os filmes passam a ser vistos pela crítica e pela parte mais cinéfila do público como *filmes de Charlie Kaufman.* Coisa rara, senão inédita, em relação a outros roteiristas.

Kaufman incorpora um modelo de roteirista relativamente novo dentro da paisagem hollywoodiana, por ter formação acadêmica. Ele vem de uma universidade com tradição nos estudos de teoria cinematográfica, enquanto a maior parte dos roteiristas tradicionalmente têm se formado ao sabor "da adversidade da vida". O modelo anterior de roteirista é um literato que por alguma razão entrou no "*desvio*" profissional do cinema e que junta sua supostamente densa experiência de vida pessoal com a literária, para transformar em roteiro. Normalmente, apesar de não ser uma peça anônima da linha de produção do filme, o roteirista é pouco percebido pelo público. Ele só ganha evidência quando ganha prêmios em festivais, como na festa do Oscar, ou quando já vem famoso de outro campo, do jornalismo ou da literatura.

Embora faça um trabalho tipicamente solitário, em Hollywood, o roteirista termina fazendo parte de uma equipe ou dividindo seu trabalho com outros escritores. O roteiro hollywoodiano padrão, depois de escrito, costuma passar pelas mãos de outros escritores, especializados em desenvolver diferentes aspectos do texto do roteiro. É comum os roteiros terem seus diálogos reescritos por especialistas em diálogos e serem revistos por *screenwriters docs*, consultores especialistas em revisão e crítica de roteiros. Em geral, cobram por página e caro.

É preciso notar aqui que há diversas formas de desenvolver o trabalho de criação de um filme de longa metragem, em Hollywood, como em toda parte. Só num aspecto essa coisa não muda muito: a concepção de um filme, em geral, é uma ideia transformada em projeto de filme pelo trabalho de um indivíduo, sozinho ou associado a um pequeno grupo, encampado por um captador de recursos que vai buscar investidores para bancar o projeto. Em geral, os investidores são grandes administradores de finanças ou de fundos de investimentos, interessados em auferir os lucros diretos e/ou indiretos da comercialização do projeto. Isso é o que torna o cinema nos EUA, o de Hollywood, particularmente, diferente do resto do mundo.

As grandes produtoras, na verdade grandes cartéis que controlam a cadeia mundial de exibição, tanto de salas de cinema como das emissoras de televisão, fazem do cinema um investimento altamente lucrativo. É um grande negócio, feito para ser distribuído em escala mundial e, se bem feito, rende milhões de dólares.

Na quase totalidade dos outros países, o cinema precisa de pesados subsídios estatais. No Brasil do século XXI, o Estado tem injetado recursos na produção através de mecanismos como os editais e de leis de incentivo. Através da renúncia fiscal o Estado atrai patrocinadores privados para fazerem uma pequena parte do investimento. O apoio e patrocínio as obras cinematográficas, e à produção cultural em geral, se faz com impostos dos quais o poder público abre mão e dirige para a produção cultural. O investidor privado ganha em prestígio, visibilidade e imagem, como um investimento publicitário. Mesmo assim não se perde de vista o aspecto comercial da produção nem a necessidade de aceitação dos produtos por parte do público. Mas esta é também outra e longa discussão.

Só uma coisa não deve ser esquecida. De uma forma ou de outra o investimento é feito numa etapa do projeto em que o filme é apenas papel escrito. Projeto. E a peça básica do projeto, ao lado do orçamento, é o roteiro.

Na prática hollywoodiana, ao assumir um projeto, o responsável perante os investidores costuma assumir o controle geral do empreendimento, delegando a especialistas, geralmente ao diretor e aos estrategistas de marketing do setor, a tarefa de ditar as normas e regras estratégicas que deverão ser seguidas a partir de então. O filme passa a ser visto como produto comercial e estas normas são, em geral, princípios de adequação ao mercado, procurando fazer com que o filme venha a satisfazer aquilo que interpretam como gosto médio do seu público alvo.

Como visto, o projeto é desenvolvido pelas mãos de escritores diversos que cuidam do argumento, do roteiro e dos diálogos, passando a seguir para outros especialistas que, sob regime de consultoria, fazem modificações e desenvolvem aspectos específicos de cada roteiro até que a equipe de direção desenvolva o roteiro técnico[49], de acordo com estratégias estabelecidas. Dificilmente, assim, um roteirista assumiria uma fatia importante da autoria de um desses grandes filmes produzidos sob o critério fundamental de que se comporte bem como mercadoria e venha a produzir alta renda de bilheteria.

Para assumir esta posição incomum no campo do cinema, em que as relações de poder costumam ser decisivas, a trajetória percorrida por Kaufman indica que ele conseguiu

[49] O *roteiro técnico* é completamente diferente do *roteiro literário.* Este último é tarefa do roteirista e olha o filme a partir das cenas. O roteiro técnico é tarefa da direção, é um plano de filmagem, na verdade, e olha o filme a partir de cada plano.

acumular os capitais simbólico e social necessários, tanto a partir da sua prática específica como de prováveis articulações políticas dentro do campo. Uma é a reputação adquirida com produção dos seus roteiros, da repercussão obtida com os filmes, outra coisa é o resultado de relações interpessoais e profissionais. Isto indica que ele também tem outras competências, a posse de capitais diversos, além do capital cultural de roteirista, como a capacidade de identificar parcerias equivalentes às suas disposições outros artistas como Spike Jonze, Michel Gondry e uma turma de novos profissionais cuja iniciação se deu em torno da produção de vídeo clipes.

Ou seja: além da competência e originalidade como roteirista, é bem provável que tenha havido um importante componente relativo à sua atuação política dentro do sistema de poder organizador do *habitus* neste campo ou no subcampo hollywoodiano, para que ele alcançasse a posição aqui descrita. Isto, certamente, será objeto de novas pesquisas e investigações, mais adiante, em outras disciplinas. Esta é a posição de Charlie Kaufman no campo do cinema.

4.6 ANÁLISE DE *ADAPTAÇÃO*

Ficha técnica:

Adaptação (Adaptation), 114', 2002, EUA.
Direção de Spike Jonze
Roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman[50]
Baseado no livro *The orchid thief* (O ladrão de orquídeas) de Susan Orlean.
Produção executiva de Charlie Kaufman
Direção de fotografia de Lance Acord
Montagem de Eric Zumbrunnen
Música de Carter Burwell
Elenco:
Nicholas Cage (Charlie e Donald)
Meryl Streep (Susan Orlean)
Chris Cooper (John Laroche)
Cara Seymour (Amélia)
Brian Cox (Robert McKee).
John Malkovich e Spike Jonze (eles mesmos).

[50] Donald Kaufman é personagem de ficção, mas aparece nos créditos como co-roteirista.

4.6.1 *Adaptação* – A fábula

Adaptação (Adaptation, USA, 2002) é um filme colorido, com duração de uma hora e cinquenta e quatro minutos, que conta uma história sobre um roteirista de cinema, Charlie, contratado para adaptar o livro reportagem, de Susan Orlean, *The orchid thief* (*O ladrão de orquídeas*). O livro a ser adaptado conta a história do processo judicial que John Laroche, um produtor de orquídeas de Miami, enfrentou por ter retirado mudas de orquídeas nativas de uma reserva florestal sob proteção do Estado. A crise, e principal motivo dramático do filme, é gerada pela incapacidade de Charlie de concluir o roteiro dentro do prazo e dos critérios estabelecidos no contrato que fez com o estúdio.

O primeiro aspecto interessante do programa de efeitos deste filme é a composição de um mundo imaginário como prolongamento do que se chama de mundo real, sem o estabelecimento de uma fronteira nítida para separar um do outro. Isso fica evidente na criação dos personagens, quase todos com nomes e ocupações de pessoas reais[51]. Não podemos dizer que são pessoas reais por duas razões: são representados por atores e os eventos em que estão envolvidos são, em grande parte, inteiramente inventados pelo autor. Charlie, o personagem roteirista, tem o mesmo nome do roteirista do filme que assistimos, Charlie Kaufman. No filme, Charlie tem um irmão gêmeo, Donald, que se torna roteirista ao longo da história. Mas Donald só existe na ficção. Charlie Kaufman na vida real não tem um irmão gêmeo chamado Donald. Os eventos da fábula deste filme são baseados, em parte, em fatos acontecidos no mundo real com as pessoas que inspiraram os personagens, mas também são, em parte, pura invenção do autor.

Isto faz com que o programa de efeitos do filme se divida em dois. Um deles, o da realização dos projetos profissionais e afetivos dos personagens centrais. Outro, metalinguístico, carregado de ironias, citações e referências às vezes cômicas, em que se aprecia uma visão nada subserviente do "mundo" do cinema e da indústria cinematográfica hollywoodiana. No metalinguístico, podemos identificar dois ramos principais. Um, de crítica aos valores e práticas da indústria cinematográfica aplicados aos filmes, e outro, em que o autor faz uma reflexão sobre estética cinematográfica, uma crítica sarcástica às poéticas predominantes no cinema comercial contemporâneo.

[51]Não vamos reabrir a discussão sobre realidade. Real deve ser tomado pragmeticamente como aquilo que também existe antes e independente do autor criar o filme. Neste contexto opõe-se a ficção, coisa ou aspecto de coisa que depende da invenção do autor para existir.

Mas, em síntese, o filme conta a história de um roteirista em dificuldades para adaptar um livro. Dificuldades pessoais e dificuldades poéticas. A história e o filme seriam simples, se o roteirista e a adaptação fossem contados e mostrados a uma certa distância, na terceira pessoa. Acontece que, para realizar seu programa de efeitos, o autor superpõe dois outros níveis de enunciação. O filme é narrado pela voz interior da consciência do personagem roteirista Charlie e, quando as coisas começam a ficar mais interessantes, o filme que assistimos é exatamente o roteiro que Charlie está escrevendo. Este filme se materializa num discurso de múltiplas faces que examinaremos um pouco mais adiante. Esse discurso constrói uma fábula em que se representa um segundo discurso, de caráter "documentário", porque supostamente o livro de Susan é uma reportagem, que aponta para uma segunda fábula supostamente independente da história que o filme conta. Ela seria o motivo do filme, mas continuaria existindo, independente dele ser realizado ou não. Cria-se aí uma espécie de imbróglio cognitivo que se superpõe com absoluta coerência ao estilo narrativo. Voltaremos a isso.

O que vemos?

Charlie é um roteirista de cinema chegando à meia idade. Cheio de inseguranças pessoais e solitário, vive uma crise de baixa autoestima que o leva a questionar-se e recriminar-se constantemente. Mas ele acabou de fazer o roteiro de um filme bem sucedido e por causa dele é contratado para fazer a adaptação do livro de Susan Orlean. No primeiro encontro com Valerie, a representante do estúdio, ela externa a admiração que todos têm por ele, por ter escrito o roteiro de *Quero ser John Malkovich.* Ele se sente desconfortável nesse tipo de situação e tenta dizer o que pensa sobre o filme que pretende fazer. Um filme original, sem a estrutura da narrativa canônica. Sem ações violentas, cenas de sexo, paixões incontidas, reversões de expectativa ou grandes epifanias. Um filme sobre flores, simplesmente. Valerie parece não entender bem o que isso significa, mas declara que "eles" têm confiança nele.

Susan, a autora do livro, é uma jornalista nova-iorquina, sofisticada, e Laroche, o "ladrão de orquídeas", é um homem estudioso, mas rude, bastante feio, aventureiro, que pratica uma estranha combinação de princípios morais com falta de escrúpulos. Tem ideias preservacionistas, é solidário a minorias étnicas, mas não vacila em burlar a lei e usar os amigos índios para atingir seus objetivos comerciais. Por causa disso, num episódio em que se apoiava no artifício legal de que os índios são considerados parte da natureza e têm direito a ela, ele foi preso e processado pelo Estado da Flórida. Retirou orquídeas selvagens de uma reserva ambiental usando índios Seminoles. Embora obtendo lucro comercial, sua justificativa era que multiplicando as orquídeas e vendendo-as em hortos, elas deixariam de ser extraídas

da natureza e seriam preservadas. O livro é sobre isso. Até aqui as coisas funcionam no nível cognitivo.

Charlie de certa maneira protege um irmão gêmeo, Donald, desempregado, que decide tornar-se roteirista também. Enquanto Charlie é rebuscado e até complicado, Donald, o irmão, simplifica as coisas e raciocina por chavões. Ele adota e assume todos os clichês de Hollywood. Charlie não acredita na postura do irmão, que ele consiga se tornar roteirista e, muito menos, que curso de roteiro funcione.

Charlie gosta de Amélia, uma concertista de violino, a quem não consegue se declarar por causa da própria timidez. Amélia se interessa por ele, mas não dão um passo definitivo um na direção do outro. Esta é a parte da vida pessoal de Charlie e constitui a parte sentimental dos programas de efeitos emocionais do filme.

Quando Charlie começa a adaptação do livro, o filme mostra a aproximação e início do envolvimento de Susan com Laroche e são descritos os modos de vida desses dois personagens. A vida de Susan, com o marido num apartamento elegante de Nova Iorque entre pessoas requintadas, e a vida de Laroche, sujo, desdentado e mal vestido, cheio de acidentes e perdas no passado: era dono de um horto que começava a prosperar quando, num acidente de carro, "mata" a mãe e um tio. A mulher, seriamente ferida no acidente, pede o divórcio ao se recuperar. Poucos meses depois, um furacão arrasa o que restou do horto.

Charlie começa a escrever o roteiro. Ele não tem segurança sobre como seguir em frente. Lê e relê o livro de Susan. Paralelamente, vive as dificuldades de estabelecer um relacionamento com Amélia. Ela até seria receptiva, mas ele não consegue vencer a própria timidez. Termina por perdê-la quando ela desiste dele e começa a sair com outro.

Charlie continua às voltas com o livro de Susan e o roteiro emperra. Enquanto isso, Donald relata estar indo bem no curso de roteiro que faz com Robert McKee, e que suas ideias estão sendo bem aceitas. Donald enturma-se com o pessoal de cinema e arranja namoradas com facilidade. Chega a dar conselhos ao Charlie, sobre como escrever o roteiro. Charlie rejeita os conselhos sem dar importância e, ao contrário do irmão, vai se enredando nas próprias dificuldades e tornando-se cada vez mais angustiado. Isola-se. Tem momentos de euforia, quando surgem boas ideias, que registra entusiasmadamente num gravador, alternados com períodos de desânimo, em que o trabalho não avança. O empresário dele e o estúdio cobram o roteiro.

Charlie desiste. Confessa ao empresário sua incompetência. Não consegue fazer a adaptação de um livro que a crítica não gostou e taxou de prolixo "ao estilo do New Yorker"... O que queria era amadurecer como autor... Mas é um filme sobre flores... O empresário

mostra-lhe que desistir depois de tanto tempo seria o fim da sua carreira de roteirista. Com a ameaça, Charlie fica numa situação sem saída. Ele faz mais uma tentativa quando descobre que a única coisa sobre a qual consegue escrever é sobre ele próprio.

Reescreve todo o roteiro, pondo-se como personagem central e tornando o seu fluxo de consciência o discurso central do filme que escreve (e que assistimos). A crise é grave. Donald irrompe um dia pelo quarto e apresenta o roteiro que acabou de escrever. Charlie aproveita para verbalizar seu fracasso e diz de si próprio: – "Me coloquei no roteiro, como personagem. Patético! É auto complacente. É narcisista, é solipsista. É patético. Patético e gordo. Sou gordo e patético! Sou um fracasso. Não sei escrever, nem como fazer flores ficarem fascinantes." Esta parte do filme aciona o efeito emocional de certa piedade por Charlie. Mas ao mesmo tempo ele próprio é seu algoz. Ele cria as dificuldades de obter sucesso. Também tememos por ele, em função disso.

Neste ponto ocorre a grande reviravolta. Charlie resolve ir a Nova Iorque, conversar com Susan. O irmão sugere que aproveite e vá ao curso de Robert McKee, que estará em NY ao mesmo tempo. Charlie se convence e vai ao curso. Leva uma bronca de McKee quando tenta apresentar suas posições em relação a enredos, personagens e à vida. Volta a trás e pede socorro a Donald. Convida-o para terminarem o roteiro juntos. A partir daí tudo muda nas fábulas. Tanto nesta, que trata de Charlie e da adaptação do livro, como na fábula de Susan e Laroche. As duas fábulas, antes aparentemente separadas, fundem-se numa só.

Laroche passa a ser um quase gangster. Mantém um site pornográfico, para ganhar dinheiro. Os índios, que pareciam puros e contemplativos, na verdade colhem orquídeas para fabricar uma droga alucinógena. Susan é uma nova iorquina entediada que não consegue se deslumbrar por nada. Laroche conta tudo a ela e lhe manda o pó verde dos índios. Ela cheira em Nova Iorque e se falam pro telefone. É uma viagem a estados mentais alterados. Entram em sintonia. Susan e ele começam um caso. Charlie e Donald começam a investigar tudo isso e vão descobrindo o lado secreto daquelas pessoas. Donald encontra uma foto de Susan, nua, no site pornográfico de Laroche. É como se a experiência alucinógena a tivesse mudado completamente. Charlie e Donald seguem Susan numa visita ao horto de Laroche. Charlie os espiona enquanto fazem amor e cheiram o pó. Charlie é flagrado e Susan, em nome da reputação que tem a zelar, pede a Laroche que o mate. Virou um filme de ação policial.

Charlie é levado para o pântano das orquídeas sob a mira de um revolver. Donald fica escondido no carro. Aproveita uma oportunidade, golpeia Susan com a porta do carro e os irmãos roteiristas fogem para o pântano, infestado de crocodilos. São caçados pelo casal até o amanhecer. Durante a noite, num interregno sentimental, Donald confessa pela primeira vez a

admiração que tem pelo irmão. No meio de uma cena em que é produzido o efeito emocional de medo, com a colaboração do efeito sensorial de escuridão e umidade, há um programa emocional, quase piegas.

Quando amanhece, eles quase conseguem escapar, aproveitando-se de um cochilo de Laroche, literal. Mas Susan acorda e grita. Laroche acorda e atira, atingindo Donald no braço. Correm. Charlie manobra o carro e parte em velocidade. Mas se bate com a caminhonete do guarda florestal. O carro é destruído. Donald é arremessado longe, mortalmente ferido. O programa de efeitos se aproxima do trágico. Charlie tenta reanimar o irmão. O programa de efeitos se reverte para sentimental e piegas, outra vez. Devia ser trágico. Mas não parece ser feito para ser levado a sério. Intromete-se um programa de exagero do recurso sentimental que resulta irônico, cruelmente humorístico. Charlie canta uma canção infantil para o irmão moribundo, enquanto implora que abra os olhos. Donald não dá sinal de vida. Charlie levanta e grita por socorro. Aparecem Susan e Laroche. Donald foge para o pântano com os perseguidores atrás. Segue-se uma sequência em que o efeito é medo e suspense. É um misto de cognitivo com emocional. Com um importante componente sensorial: a umidade e frio – os personagens estão com a água do pântano pela cintura. A perseguição se prolonga até seu clímax. Donald está cercado e seu perseguidor se aproxima. Um crocodilo ataca Laroche e o mata.

Há uma sessão de xingamentos mútuos entre Susan e Charlie. Depois do corte, um policial entrega um celular a Charlie e ele liga para a mãe. Prantos. Corte. Charlie come sozinho, em casa, olhando com tristeza para o espaço de trabalho que antes Donald ocupava.

Charlie pode terminar o roteiro. Finalmente. O enredo sentimental também vai ser fechado: Charlie encontra-se com Amélia. Beija-a e declara-se. Ela fica constrangida, porque "está com alguém". Antes de sair, diz que também o ama. Charlie se vai, dizendo que agora pode terminar o roteiro. A sequência final será a descrição desta última cena, com a voz *over* de Charlie dizendo que parte cheio de esperança, pela primeira vez.

4.6.2 *Adaptação* – Estruturas dramáticas

Além de compor planos diversos de representação, este enredo se divide em diversas subtramas. Para situar cada trama, podemos usar as funções do modelo actancial de Greimas (1973) e Ubersfeld (2005). Na trama principal, Charlie, personagem central, protagonista, é o

sujeito de uma ação cujo verbo é adaptar. Adaptar o livro tem duas ordens de motivações. Uma profissional, na dimensão de realizar um trabalho. Outra, mais simbólica, realizar um trabalho sem submeter-se a regras que considera banais e não artísticas. A palavra adaptação ganha novo sentido, numa outra brincadeira cognitiva de Charlie Kaufman, inscrita no título do filme. O autor dá uma pista neste trecho de diálogo entre Susan Orlean e John Laroche:

> Ele: – Sabe por que eu gosto de plantas?
>
> Ela: – Não.
>
> Ele: – Porque elas são tão mutáveis. A adaptação é um processo profundo. Temos de descobrir como sobreviver no mundo.
>
> Ela: – Mas é mais fácil para as plantas. Elas não têm memória.
>
> Apenas passam à fase seguinte. Mas para as pessoas adaptar-se é quase vergonhoso. É como fugir. (00:36:00)

A questão da trama central é de Charlie. Ser ou não ser. Adaptar (o livro) ou adaptar-se (a si próprio) ao sistema. Mas quem ganha com isso? O receptor, destinatário da ação bem sucedida de Charlie seria ele mesmo, mas, caso fracasse, adapte-se, o estúdio e o sistema do cinema ganham.

As relações de Charlie com o irmão e com Amélia são subtramas com desfechos próprios. A do irmão se encaixa na trama principal. A relação com Amélia é de uma trama separada que servirá para confirmar se Charlie mudou, no final ou não. Charlie é o grande oponente de Charlie. Na fábula do roteiro adaptado, os oponentes vão ser Susan e Laroche, ela como oponente e ele adjuvante. No plano pessoal o oponente é Donald, roteirista com os anti valores de Charlie, coadjuvado pelos ensinamentos de McKee. Podemos lembrar dos ensinamentos de Anne Ubersfeld (2005), citados no segundo capítulo. A oposição pode se dar tanto no nível do sujeito como no do objeto. O oponente de Charlie em relação ao objeto é ele mesmo. Mas em relação a ele, em termos de princípios e valores, o oponente é o irmão Donald. Uma espécie de anti Charlie. O sistema da indústria cinematográfica, representado por Valerie e pelo empresário de Charlie, funciona como fonte de formação de valores que servem de referências para Charlie, por negação. São esses os valores a serem assumidos, no final, quando ele se rende, para adaptar-se. Para o espectador há duas possibilidades. No plano cognitivo é um fracasso. Charlie cedeu e negou-se. No plano emocional, apesar das perdas afetivas, venceu, porque realizou o filme e readquiriu a confiança em si mesmo e fé na vida. Um programa de efeito para cada competência interpretativa.

Apesar da fusão entre o material “documental” e o material ficcional que ocorre na

resolução do filme, Susan e Laroche compõem duas tramas e fábulas separadas. Laroche se inspira na inteligência e em valores ligados a princípios práticos da vida. Seu verbo é sobreviver. Seu objeto são as orquídeas, a vida, a sobrevivência. Seu antagonista, o estado, as leis, o sistema coercitivo que impede que aja com liberdade absoluta. E tem como adjuvante do oponente a sorte contrária. É um azarado, também. Os índios são seus adjuvantes. O destinatário de seus esforços é ele próprio e a natureza.

Susan é um personagem distante. Ela não revela sua intimidade por suas próprias ações, mas é revelada pelas fantasias, até eróticas, de Charlie a seu respeito. O que fica manifesto sobre ela vem do texto do livro, que Charlie interpreta. É uma mulher triste, mas profissional competente, que busca um motivo forte na vida. Em suas próprias palavras: uma paixão. Seu verbo seria motivar-se. Faltam-lhe valores maiores, para dar sentido à vida. Isso cria espaço para a composição do final do filme, quando as regras hollywoodianas se impõem sobre o roteiro e ela vira uma mulher apaixonada, seduzida por um lado aventureiro e encantado, mas individualista e malvada. De certa maneira ela incorpora os valores do personagem Laroche. Também ela tem como opositora a si própria. No final, em termos da trama principal conduzida por Charlie, a função que se opõe à dela recai sobre a dupla Charlie e Donald. Aí temos a fábula na fábula.

O desenvolvimento da estrutura narrativa se dá em torno de uma crise. Podemos nos reportar aqui à discussão entre Archer (1912) e Brunetière (1914), vista no final do segundo capítulo desta tese. O que cria interesse sobre esta história não é um conflito principal, mas a crise em que o personagem entra por não conseguir realizar uma tarefa de que se encarregou. É claro que a crise é gerada por um conflito interno dele, contra ele mesmo. Ele é obstinado e é cabeça dura, e ainda enfrenta as dificuldades comuns dos tímidos e dos deprimidos. Esta crise vai se estabelecer de uma forma difusa. Não há um ponto de ataque demarcado, nítido. O espectador toma conhecimento da crise quando Charlie se despede de Amélia, ao levá-la de volta de uma festa. Ele usa as dificuldades como desculpa para não entrar e ficar com ela. Minutos depois se arrepende. Ele é assim. A crise vai crescer em intensidade até Charlie se confessar incapaz, diante do seu empresário. Haverá uma mudança de fortuna quando Donald se incorporar à criação do roteiro. Os motivadores das mudanças foram os conselhos de Donald e a conversa de Charlie com Robert Mckee, sobre dramaturgia.

A crise de Charlie, como motivo dramático esgota-se quando ele e o irmão descobrem como terminar o filme. Instala-se uma nova crise, desta vez configurada como conflito, mesmo, interior ao filme que escrevem (e assistimos). É um novo programa de efeitos para o filme. O conflito passa a ser entre os irmãos roteiristas e o casal Susan-Laroche. O desfecho é

o clímax. Quando Laroche localiza Charlie no pântano, aponta arma para ele. Pede desculpas por ter que matá-lo, não é assassino... Mas um crocodilo o ataca e mata. Pronto. Tudo resolvido. Charlie volta para casa, sofre as dores e perdas da mudança. Amarra os fios soltos com Amélia e termina tanto o roteiro como o filme.

Os fios narrativos das tramas secundárias são vários. O mais importante é Laroche, sua vida enquanto relato documentário. O filme constrói uma fábula à parte, que representa a vida dele, seus sucessos e fracassos. Susan termina o relato de seu livro com certa frieza, admirando suas motivações e confessando que nunca viu a orquídea Fantasma, espécie de motivo simbólico que atravessa a história do início ao fim. Mas, na fábula construída dentro da fábula, insere-se a "mão pesada" hollywoodiana que leva à aventura das sequências finais e introduz fatores novos e artificiais no todo da história. Há uma quebra de unidade de ação, no sentido aristotélico de unidade. Como um programa secundário de efeitos destinado a sensibilidades mais embrutecidas que precisam de emoções e sensações fortes para serem comovidas.

Donald, o irmão, tem uma trama própria, de desempregado a roteirista de sucesso. A interrupção desta trama é pesada, um *deus ex machina*, na batida final, quando ele morre. A trama secundária de Amélia começa com ela encantada por Charlie. Depois, desiste dele, arranja outro namorado e tem no desfecho uma pequena ambiguidade, parte positiva do programa de efeitos emocionais, que abre a possibilidade de uma volta entre os dois, no futuro. Um prolongamento da fábula para depois do fim. A função de Amélia se restringe ao programa de efeitos sentimentais. Ela serve de pretexto para a revelação da timidez de Charlie, acionando um mecanismo de piedade por ele. Profissionalmente é uma violinista que se considera medíocre.

Podemos ver que cada trama secundária é um fio da teia armada pelo autor e cada fio tem seu efeito próprio, somando-se para um efeito final esperado. Um dos aspectos passíveis de discussão posterior à análise será o grau de sinergia estabelecido entre essas diversas tramas e seus efeitos. Mas isso deveria estar nas conclusões.

4.6.3 Como contar a história

No seu modelo de representação do filme narrativo, David Bordwell, em *Narration of de fiction film,* usa os conceitos de fábula e narrativa (*syuzhet*) para construir o modo de

classificar uma tipologia básica de filmes. Em termos simplificados, a fábula seria a história, o universo ficcional completo, o conjunto dos acontecimentos de que a história trata, "os eventos narrativos em sequência cronológica causal". (BORDWELL, 2005, p. 278) E a narrativa é a apresentação dos eventos da fábula no texto.

Relembremos que o *syuzhet* constitui uma seleção de supostos trechos da fábula que formam o corpo da obra propriamente dito. Só esta narrativa é posta ao alcance do público. A fábula é uma reconstituição que o leitor/espectador fará, a seu modo, a partir do que apreendeu da narrativa a que foi exposto. O apreciador nunca entra em contato com a fábula, senão através da narrativa.

A narrativa é composta pela articulação de trechos do *syuzhet*, reorganizados no plano da forma de apresentar a história. No momento de compor o discurso com o qual o espectador entrará em contato, o autor configura o seu estilo, o estilo inscrito na obra como forma formada. (PAREYSON, 2001) Corresponde ao enunciado através do qual o enredo é dado ao conhecimento do espectador do filme. O modo de narrar atende, em geral a algumas demandas específicas: a primeira delas, a denotação. O aspecto denotativo do estilo, para Bordwell (2005), é que permite ao espectador compreender o que vê. Dirigida ao aparato cognitivo do apreciador, a configuração estilística poderá adquirir outras funções: conotativas, expressivas e simbólicas. Talvez haja outras. Aí aparecem as configurações poéticas e marcas pessoais de cada autor, no modo de dispor dos recursos técnicos e dos meios expressivos para compor a sua enunciação e programar os efeitos da apreciação.

Na literatura usa-se o conceito de foco narrativo para indicar aquele que produz o discurso narrador, o dono da voz que narra, inscrito no texto, mas interior ou exterior à ação narrada. Esta voz tanto pode ser do próprio autor, o *grande narrador.* (GAUDREAULT; JOST, 2001), como pode ser um narrador "delegado", que fala em lugar do autor. Esse narrador delegado, um personagem, por exemplo, pode, por sua vez, subdelegar a outro personagem o encargo de narrar. Esse jogo de delegações e subdelegações narrativas produz uma espécie de teia, às vezes um emaranhado, de vozes narradoras, configurando o corpo da narrativa, em si.

Na tradição contemporânea de análise fílmica, tratando do cinema e das narrativas audiovisuais, essa questão é mais complexa porque, além da questão do narrador central e de narradores delegados, há o ponto de vista do olhar momentâneo ou permanente de cada cena, a *ocularização*, que vem a ser o lugar de onde a câmera vê, ou o olhar através do qual o epsectador vê a imagem do filme. Este olhar também pode ser exterior ou interior ao universo narrado. Há, também, um correspondente sonoro do ponto de vista, o ponto de escuta ou lugar

físico de quem ouve tanto o que é dito como a sonoridade geral das cenas. A isso se chama *auricularização*.

A análise das narrativas vem a ser o acompanhamento dessas mudanças de ponto de vista, de foco de enunciação da narração e a percepção do princípio organizador dessas mudanças, ou seja, do que é narrado: como, por quem, quando e por que, em função da recomposição de uma fábula, a história. No filme *Adaptação* há um jogo extremamente ágil e complexo de ocularizações e auricularizações que caracterizam seu estilo e determinam o modo como os eventos narrados produzem seus efeitos no espectador.

4.6.4 *Adaptação* – Narrativa e estilo

Aparentemente o centro gerador do discurso narrativo do filme *Adaptação* é o fluxo de consciência de Charlie. O filme começa com esse discurso, com uma tela preta ao tempo em que se ouve a voz de Charlie fazendo uma série de auto-recriminações: por não ter ideias na cabeça, por ser careca, por estar engordando, por precisar tomar uma atitude na vida, arranjar uma namorada etc.

Mas, na verdade, há um grande organizador por trás de tudo, que vai tecendo a narrativa, expondo o que lhe interessa e, de certa forma "passando a palavra", delegando o papel de narrador a cada um dos dois personagens que recebem esta delegação. Charlie e Susan. São os dois personagens de quem ouvimos a voz interior ou a voz sobreposta à imagem a que se chama, no jargão cinematográfico, de *voice over*. Uma voz presente durante a exibição do filme mas que não é enunciada na situação mostrada pelo filme: *extra diegética*. Não é uma voz que os personagens do filme ouvem nos ambientes em que aparecem. Curiosamente, essas vozes condizem com os dois instrumentos de inscrição de narrativas presentes no contexto ficcional do filme; o livro de Susan Orlean e o roteiro que Charlie escreve. Por trás do livro, Susan Orlean, por trás do filme, Charlie. No entanto, e daí vem a graça desse tecido narrativo, tudo o que vemos e ouvimos está, simultaneamente, inscrito no texto do roteiro que está sendo escrito enquanto se desenrola o filme que é produto deste roteiro.

A questão desta voz em *Adaptação* se torna bastante interessante para o analista que vai fazer a desmontagem inicial da análise. Normalmente essa análise se baseia na noção de cena, um daqueles sintagmas de Metz (1972). Um dos problemas apontados na grande

sintagmática por diversos críticos, é que ela leva em consideração apenas a organização da visualidade dos filmes. Na análise de *Adaptação* torna-se-ia necessário conceber um sétimo sintagma a ser introduzido na lista de Metz[52]. Seria um *sintagma sonoro*, que seria definido como um trecho do filme cuja unidade é determinada pela presença de um elemento sonoro a partir do qual a montagem da cena é organizada. Em *Adaptação*, este fenômeno ocorre diversas vezes e chega a ser um elemento organizador da forma do filme, em geral. Trata-se da voz interna do fluxo de consciência do personagem. O espectador ouve a voz de Charlie e, por vezes, ouve a voz de Susan, mas esta, curiosamente, é ouvida por delegação de Charlie, é a voz de Charlie que cita a voz de Susan, que, por sua vez, seria uma voz oriunda do livro, não do pensamento ao vivo, dela. O trabalho técnico de adaptação que o Charlie personagem tenta fazer é revivificar essa voz "morta" do livro, para um personagem vivo.

Nos primeiros seis minutos do filme é feita a apresentação do personagem Charlie, de seu modo de sentir, seus princípios artísticos e suas intenções em relação ao filme que vai escrever. Primeiro, uma sequência somente de falas reflexivas sobre o fundo negro. O espectador é levado, portanto, ao interior da mente de Charlie. Ouvimos seu fluxo interno de pensamentos. São pensamentos auto depreciativos, denotam insegurança e baixa autoestima. Observamos que o efeito aí é preparatório. Constrói a recepção ao instituir a origem da voz, construindo também uma instância da autoria do filme.

Na sequência seguinte passamos a ver uma cena da filmagem de *Quero seu John Malkovich*, em que Charlie está presente no estúdio. Nesta segunda sequência o ponto de vista é de uma câmera de "making of", instável e pouco solene, que aponta para os acontecimentos em torno. A cena filmada se passa num restaurante cheio de gente. Todos os clientes e garçons são atores usando máscaras realistas de John Malkovich. Ele mesmo, o ator, dá uma bronca geral pedindo objetividade para evitar o desgaste físico da situação. É uma pessoa segura, agressiva e auto confiante. O contrário do que Charlie demonstrou ser na cena imediatamente anterior. Aparecem o câmera, o assistente e o roteirista, Charlie, num canto. O roteirista "vasa" na cena. Aparece no campo que será filmado, atrapalhando a filmagem. Pedem para que saia do estúdio. De certa forma confirmando o conteúdo auto depreciativo da sequência inicial. Não há lugar para "um Charlie" como ele, neste mundo.

A terceira sequência é continuação direta do que acabamos de ver. Charlie sai do estúdio e para, do lado de fora. Visualmente temos um ponto de vista externo, com imagem estável. Não se trata do olhar de um personagem. É o próprio olhar do grande enunciador. Ele vai gradativamente se aproximando de Charlie, sem encará-lo frontalmente. Voltamos a ouvir

[52] A primeira lista de Metz, publicada em 1966, tinha seis sintagmas. Depois ele revisou e aumentou o número.

a voz da consciência de Charlie. Desta vez se questiona o que faz ali e como chegou. Qual o sentido de seus 40 anos de existência. Como chegou até ali? Sua pergunta vai ser respondida. Este bloco constitui a apresentação inicial, física e psicológica do personagem ao espectador, compondo uma unidade de produção de efeito de ordem basicamente cognitivo com uma pitada de emoção. Como em todo o resto do filme estabelece-se aí um programa de efeitos duplo, carregado de ambiguidade, ou simultaneamente destinado a dois modelos diferentes de leitores. Um, mais crédulo, que tenderá a se compadecer de Charlie e suas fraquezas. Outro, mais crítico, talvez perceba logo quanto de intencionalmente ridículo e patético há nesta apresentação e no resto do filme.

Em a resposta à pergunta de Charlie, de como veio parar ali, uma sequência do tipo "filme didático de história natural" vai contar literalmente como ele chegou ali. Uma típica sequência didática ao estilo *National Geographic* ou *Diskovery Channel*. Imagens animadas da formação da terra, música instrumental dramática e letreiros esclarecedores. Começa com a superfície incandescente do planeta recém formado. Um letreiro escreve: "Hollywood, Califórnia". Outro letreiro: "4 milhões e quarenta anos antes." Ironia: observemos que 4 milhões de anos seriam a idade da Terra. Quarenta anos, a idade de Charlie. Assistimos a evolução da vida no planeta, a evolução das espécies, a formação de uma grande área urbana e imagens do parto de uma criança. O rosto do bebê recém nascido em primeiro plano. É Charlie, nascendo. Ele chora. Eis a resposta.

A inserção desta sequência no filme revela o seu modo de funcionar na produção dos efeitos. Como bloco isolado, é perfeita. Articulando-se com os restos do filme, ainda que pouco dele tenha sido mostrado ao espectador, exige mais que a decifração no plano denotativo. As primeiras inferências, de um filme didático (afinal não se trata de um filme sobre botânica?), não funcionam. Talvez funcione no plano expressivo, da ironia.

Na sequência seguinte, Charlie está num restaurante. O vemos de perto, há um pouco de ruído ambiente e voltamos a ouvir sua voz interna. Fala de uma dor na perna e pergunta-se como estará sendo visto pela pessoa que está diante dele, que ainda não vimos. Pergunta se ela já viu que está suando e se percebeu que é careca. Um contra plano mostra o rosto dela. É Valerie, uma mulher atraente, charmosa, o que, logo veremos, dificulta as coisas para Charlie, inibindo-o. Ela representa o estúdio que o contrata. Charlie continua sua autoflagelação mental. Quando entra o segundo contra plano, dela, há um corte na enunciação sonora, os ruídos ambientes se restabelecem e o diálogo prossegue em focalização externa. O plano seguinte, mais afastado, mostra o conjunto da mesa e parte do restaurante. Não se trata do olhar de um personagem. É um plano de situação. O *grande narrador* retomou a si o olhar da

cena. Estas passagens de interior para exterior, na focalização tanto da voz como da imagem, e as mudanças de regimes discursivos vão ser frequentes ao longo do filme. Cognitivamente, o enredo avança. Charlie está sendo contratado para adaptar um livro. No lado emocional, piedade por ele e sua timidez.

No diálogo que se segue, à mesa, temos uma exposição concisa do grande conflito do filme. O que John Howard Lawson (1949) chamaria de tradução concreta da premissa dramática (*root idea*). As expectativas, não propriamente harmônicas, de Valerie e de Charlie quanto ao filme a ser escrito por ele. Charlie antecipa suas posições quanto ao trabalho de adaptação do livro e declara seus princípios poéticos, deixando clara a existência de duas posições diferentes, a dele e a de Hollywood, representada pelo estúdio, via Valerie. Ele quer fazer um filme fiel à escrita do *New Yorker*, que gerou o livro, e o produto típico de Hollywood seria um filme guiado pelo enredo e pela espetacularidade. No final do filme, no seu terceiro ato, como já vimos, ele vai trair tudo quanto declarou nesta mesa e só assim viabilizará a conclusão de seu trabalho.

Nos quatro minutos seguintes, serão apresentados: Susan, John Laroche, os índios que trabalham com ele, o policial e a suposta grande estrela do livro, a Orquídea Fantasma. Charlie Kaufman, o roteirista mesmo[53], não o personagem, faz uma espécie de dissociação dos elementos narrativos ao tempo em que conduz a evolução de um assunto narrado. Começa com imagens de Nova Iorque, à noite, uma panorâmica lenta sobre edifícios iluminados. Ouvimos a voz de Susan e entra um letreiro: "Revista *New Yorker*, 3 anos antes". A voz descreve John Laroche e a câmera entra por uma janela avançando em direção a Susan que está em seu escritório, escrevendo diante de um computador. Há um passeio de câmera sobre livros, anotações e uma foto de um homem, John Laroche. A narração de Susan prossegue e a imagem passa à Flórida. Uma van sai de uma estrada principal e um letreiro faz a localização, identificando a estrada. Passamos a ouvir uma gravação de um texto de Charles Darwin sobre a evolução das espécies e vemos John Laroche com seus amigos índios entrarem pelo pântano, com água pela cintura, em meio a crocodilos, até encontrarem a orquídea fantasma. Há ruídos do ambiente e uma música suave vai crescendo em BG. Um close da orquídea e a voz de Laroche identificando-a cientificamente. Parece, mas não é voz sobreposta (over). Ele fala para seus amigos. Ele ordena a um dos índios que a corte.

Esta sequência contém todo artifício narrativo e o traço de estilo imposto pelo roteirista Charlie Kaufman a este filme. Nela também aparece o grande sintagma sonoro que as

[53]O roteirista real e o personagem têm o mesmo nome. Quando nos referirmos ao roteirista real usaremos Charlie Kaufman, com o sobrenome. Charlie, simplesmente, será o personagem.

reportagens de TV banalizaram, mas com que Kaufman brinca como um prestidigitador. O programa de efeitos funciona em relação à cognição e à sensorialidade. Como quem promete a intrusão do espectador num mundo de coisas e personagens novos, fora dos clichês. Os carros não são maravilhosos e do último tipo, o personagem é desdentado e feio. Darwin entra para dar densidade ao saber do personagem Laroche. Faz parte de sua caracterização para o espectador, portanto. O ambiente assemelha-se ao terceiro mundo. Em certos momentos a dimensão sensorial provoca uma certa repugnância pela sujeira e isso vai aparecer em vários momentos do filme.

A narrativa, conduzida pela voz de Charlie como um monólogo interior, passa à voz de Susan através da escrita do livro, e vai à encenação da situação, para apresentar Laroche, o pântano, a orquídea e os motivos dramáticos centrais do filme. Kaufman é um roteirista de cultura hollywoodiana, queira ou não. Ele insere logo o *ponto de ataque* da fábula do livro de Susan. O início do processo judicial contra Laroche pelo roubo das orquídeas.

Susan conta e o narrador visual passa à ocularização externa. Laroche e os índios estão na estrada, acabaram de sair do pantanal com as plantas, são abordados pelo guarda florestal e presos. Este o assunto principal e motivo dramático do eixo Laroche-Susan Orlean na intriga. Uma trama secundária porém importante na fábula. A narrativa mudou de foco enunciador e passou de interna a externa aos personagens. Termina o primeiro ato e começa o "conflito" de Charlie: transformar isto num filme sem ceder às regras impositivas do campo do cinema.

Beirando perigosamente a super interpretação, mas acreditando estar autorizado pelo conteúdo explícito do filme, podemos afirmar que estas mudanças de voz narrativa apontam na direção de uma preocupação meta discursiva de Charlie Kaufman, buscando, provavelmente, por esse meio, uma rota de escape para o beco sem saída artístico em que se embrenha o cinema comercial norte americano. Mudam os assuntos e os enredos, mas os temas e os modos de olhar continuam quase os mesmos, sempre. Esta meta discursividade é estabelecida tanto no nível dos discursos narrativos como no da natureza do que é narrado, no entrelaçamento entre ficção e não ficção. No plano da composição da obra, não se trata de um filme que está sendo feito, mas de uma criação que está sendo criada e em que se questiona o modo e a finalidade de criar. O tipo de efeito produzido aí é bem mais sofisticado do que apenas uma relação cognitiva ou emocional. Certamente há uma complicada elaboração de ordem cognitiva e que se abre, ao modo *eisensteiniano*, para a formulação de conceitos abstratos e com referências externas ao texto e contexto fílmicos.

Em *Adaptação*, Charlie Kaufman abre essa discussão ao longo do segundo ato, como pode ser visto nas duas ou três cenas em que Charlie dialoga com seu irmão ou no debate com

Robert McKee. Charlie não acredita em formatos, regras, princípios ou estruturas que precedam o processo de criação das (suas) obras. Porém, o "sistema" inteiro acredita e isso é contagiante. Esta questão talvez vá mais longe do que um simples *habitus* do campo, estabelecido pela tradição e pelas determinações econômicas, como um campo de poder que atua sobre as regras poéticas do campo do cinema. Se esta fosse uma questão circunscrita aos sistemas de poder de Hollywood e do cinema comercial, seria fácil entender sua prevalência. É preciso notar que estas regras, cada qual ao seu modo, prevalecem desde os tempos de Homero ao dias de hoje e são objeto de uma ciência relativamente nova, a narratologia. As poéticas já foram objetos de estudo de importantes pesquisadores, a começar por Aristóteles, e em campos diversos como a ficção literária, a dramaturgia teatral, o cinema, as histórias em quadrinhos, o jornalismo e os seriados de televisão. Seria uma simplificação precipitada reduzir a questão a um debate entre arte e comércio ou coisa equivalente.

O drama do personagem Charlie é o da submissão ao sistema de poder que ele recusa e do qual pretende declarar-se independente. O preço a pagar é a sobrevivência, tanto a material como a simbólica, como entidade no campo, reconhecida, dotada de capital simbólico, que tanto o Charlie Kaufman real como o personagem Charlie teriam adquirido através do inusitado e original conteúdo do roteiro de *Quero ser John Malkovich*. Este é o tema do segundo ato. Não podemos ter certeza de quanto um espectador *ingênuo* seja capaz de ler e de construir como interpretação deste aspecto do filme. Acreditando que este tipo de espectador descanse de suas especulações ao conformar denotativamente os sentidos das narrativas, somos levados a acreditar que o programa de efeitos resultante seja de ordem emocional, criando-se um laço de empatia com o esforço de Charlie. O elemento cômico insere-se em diversas oportunidades, quando podemos rir de nós mesmos através dele, personagem, o que nos leva a um tipo de complacência que beira a piedade.

Depois de inúmeras operações de transposição de planos narrativos e de sujeitos dos discursos, em que vale a pena ressaltar o momento em que a narrativa salta para *Inglaterra, 139 anos antes*, e aparece Charles Darwin falando sobre a evolução das espécies, ou quando, em meio a um telefonema entre Susan e Laroche o espectador é levado para imagens de 9 anos antes, vê o acidente em que a mãe de Laroche morreu e em que ele perdeu os dentes da frente, e depois volta-se ao telefonema, ouvimos o diálogo entre os dois e terminamos vendo o texto relativo a esse trecho, impresso, da revista *New Yorker*. Estilisticamente, esta é a marca mais evidente de Charlie Kaufman.

Outro momento de malabarismo. Focos, ocularizações e vozes se alternam e substituem na condução de uma sequência em que é difícil indicar qual o elemento condutor.

Num momento, Charlie acorda em desespero, às 3 e meia da manhã. Angustiado, pega o livro de Susan, lê um trecho sobre entregar-se a uma paixão e comenta. Vê sua foto e fala com ela. Vendo a foto dela, ouvimos sua voz respondendo a Charlie. Charlie está deitado e o vemos de cima para baixo, sob as cobertas, do peito para cima. Aparentemente seus movimentos são de quem se masturba. De repente, as mãos de uma mulher deslizam sobre seu corpo e entram em quadro os seus cabelos claros. No contra plano, de baixo para cima, vemos a figura de Susan. Obviamente, ele fantasia uma relação sexual. Aqui ocorre uma situação muito curiosa de ocularização com certa ambiguidade. No plano da história isso é pura imaginação de Charlie e o ponto de vista também se torna o de sua fantasia, mas apenas quando Susan está enquadrada. Quando temos o contra plano dele, tanto poderia ser uma transa a dois como uma solitária masturbação. Mas essa dúvida é apaziguada quando há um corte em continuidade para Charlie, sozinho, em sua cama.

Este regime narrativo caracterizado por encaixes, superposições e transposições de vozes, deve produzir no espectador uma angústia cognitiva equivalente à que vive Charlie em sua busca desesperada de uma forma para o filme. Acredito, como analista, que aí esteja a maior qualidade criativa deste filme. A homologia entre formas nos planos distintos de produção de sentido e de efeitos da obra.

O ponto de ruptura, como já vimos, é o momento em que, já derrotado em sua intenção primeira, Charlie entrega-se aos conselhos de McKee e de seu irmão Donald.

A cena da mudança. O protagonismo passa momentaneamente a Donald. Ele vai a Nova York, fingindo ser Charlie, entrevistar Susan, e volta de lá com a certeza de que ela mentiu e de que falta algo na história. É a deixa para que se encaixe o desenlace do nó criado até aí.

Os irmãos roteiristas agora trabalham juntos e parecem detetives seguindo sua presa. Susan tem um caso com Laroche, que é traficante. As orquídeas não eram mais que matéria prima para a fabricação de uma droga de tecnologia indígena e que Laroche passou a explorar "comercialmente". A descoberta de tudo leva ao desfecho que já foi narrado aqui, antes. E desde que os irmãos passam a investigar Susan, a narrativa passa a ter um foco externo, espectatorial, dirá Jost (2002), e as cenas são marcadas por acompanhamento musical de caráter emocional, reforçando a tensão dramática, ao modo dos *thrillers* de ação. O esquema estilístico de condução da narrativa retorna a uma composição clássica, de narrador externo e ocularização externa. Isso mantém a homologia das formas. O filme voltou ao clichê, por um longo trecho. É possível que até mesmo o *espectador ingênuo* rejeite esta passagem, esta mudança de regime poético. Mas talvez um espectador muito ingênuo mesmo "compre" o

programa de efeitos de filme policial.

Esse ato de desfecho funciona como um segundo filme dentro do filme e ao mesmo tempo é um desfecho para o problema criado antes. Mas um desfecho *deus ex machina*, já que são introduzidas aí, caindo do céu e não como consequência do enredo anterior, as variantes de trafico, paixão e adultério de Susan, com a finalidade de propiciar o final forte requerido por McKee. Para Charlie é uma vitória, por que conseguiu terminar o filme, e uma derrota por causa das óbvias perdas pelo caminho.

No "primeiro filme", dos dois atos iniciais, os personagens são simplórios, envolvidos com seus pequenos problemas interiores, suas limitações e suas incapacidades. Charlie é o que já vimos. Susan, uma mulher sofisticada e entediada, Donald, superficial e quase grotesco. Ninguém faz nada de grande ou maior. Não há grandes realizações, reversões ou epifanias. Essa percepção já poderia se constituir, por si mesma, numa epifania. Mas temos o terceiro ato, que enche o filme de movimento, de acontecimentos, ritmo e tensão. Tudo clichê e falso. Tudo hollywoodianamente real.

Nos parece que ficam colocadas pelo menos duas questões fundamentais para uma reflexão sobre arte contemporânea, nesse filme: a autonomia da autoria em relação a sua criação e a relação entre obra e mundo. Daí resultam questões que podem ser aprofundadas noutros trabalhos. Quais as funções da arte na contemporaneidade? Qual o significado da massa de desinformação das mercadorias da indústria cultural? Em decorrência, haverá algo como os direitos do público? E talvez a maior e mais importante pergunta que conseguimos perceber: como tornar este sistema mais justo para todos os seus componentes, impedindo que o interesse econômico e o predomínio dos monopólios da informação ditem não apenas as regras estéticas vigentes como construam a ideia de mundo que carregaremos na mente pela vida afora?

4.7 ANÁLISE DE *QUERO SER JOHN MALKOVICH*

Ficha técnica:

Quero ser John Malkovich (Being John Malkovich), 112', 1999, EUA.
Direção de Spike Jonze
Roteiro de Charlie Kaufman
Produção executiva de Charlie Kaufman
Direção de fotografia de Lance Acord
Montagem de Eric Zumbrunnen

Música de Carter Burwell Elenco: John Cusack (Craig) Cameron Diaz (Lotte) Catherine Keener (Maxine) John Malkovich (John Horatio Malkovich) Orson Bean (Dr. Lester) Mary Kay Place (Floris)

4.7.1 *John Malkovich* – A fábula

Quero ser John Malkovih é um filme estranho, no mínimo. É um filme que monta sua fábula a partir de regras de mundo irreais e impossíveis, tornadas verossímeis por uma narrativa que naturaliza o fantástico ao invés de espetacularizá-lo. Inclui-se naquela condição citada por Aristóteles, na *Poética,* que diz ser preferível um impossível crível do que um possível incrível. Este é um primeiro aspecto, genérico, de seu programa de efeitos. Não há como resolver a questão cognitiva. Ela dá-se por aceita, simplesmente. Como um paradoxo que se torna axioma. A relação entre filme e mundo só poderá ser resolvida em outro plano, por mais que o espectador consiga entender e aceitar o mundo que lhe é mostrado, não há solução lógica. A solução é mágica. O espectador dotado de agilidade mental e espírito investigador tentará compor um sentido simbólico, tomando o filme como alegoria de alguma outra coisa.

O filme conta uma história que começa com Craig, um jovem titereiro, manipulador de marionetes, desempregado, que vive de fazer apresentações nas ruas de Nova Yorque, casado com Lotte, uma bela mulher, doce, carinhosa e simples, que trabalha numa loja de animais. Pretendendo ter filhos, eles precisam reforçar o orçamento doméstico. Craig consegue emprego numa empresa de arquivos, Lestercorp, que funciona no sétimo andar e meio de um prédio comercial. É um meio andar, mesmo. As pessoas andam curvadas sob o teto baixo. A justificativa é econômica. Aí, ele conhece a bela e desinibida Maxine, por quem logo se sente atraído. Acidentalmente, ao afastar um arquivo da parede para recuperar uma pasta, descobre uma pequena porta que leva a um estranho túnel. Curioso, ele entra no túnel e é sugado por uma força estranha. Este túnel leva direto à cabeça de John Malkovich, o ator, assumindo seu ponto de vista, literalmente, visual. No filme, Malkovich é John Horatio Malkovich. Essa viagem de Craig por dentro da cabeça de Malkovich dura cerca de quinze minutos e no fim ele é arremessado num terreno vazio, ao lado de uma grande avenida.

Craig conta a novidade a Maxine e ela propõe que explorem comercialmente a descoberta, cobrando duzentos dólares por viagem. Anunciam num jornal e o negócio dá certo. Isso faz com que Maxine se aproxime de Lotte. Constitui-se um triângulo amoroso. Surge um caso de amor entre Maxine e Lotte. Craig apaixona-se por Maxine, mas esta o rejeita. Maxine experimenta o túnel e descobre que pode ter sensações eróticas, na mente de Malkovich, usando o corpo dele. Ela marca um encontro com Malkovich e o seduz. Combina um horário para Lotte experimentar o túnel e assim, transando com Malkovich, faz amor com Lotte. Craig descobre, prende Lotte na jaula de um macaco, em casa, e vai à mente de Malkovich, fingindo-se de Lotte e faz amor com Maxine. Maxine pensa que está com Lotte.

Craig descobre que pode, além de viajar na mente de Malkovich, dominá-lo e ocupá-lo permanentemente. Ele faz uma sociedade com Maxine, que mantém a relação com Lotte. Craig ocupa Malkovich e faz com que ele se torne titereiro. Usando o prestígio e o corpo de Malkovich, Craig alcança enorme sucesso com números de marionetes. Isso dura vários anos. Maxine tem uma filha com Malkovich, mas a filha é de Lotte, que o ocupava no momento da concepção. Tudo vai bem até que Lester descobre tudo e faz-se uma grande revelação.

Aquele portal foi uma descoberta do um capitão de navios, Martin, que, no século XIX, descobriu uma maneira de saltar de corpo em corpo, conseguindo assim viver eternamente. Naquele momento, o capitão ocupava o corpo de Lester, dono da Lestercorp, mas, por causa da sua idade, 104 anos, preparava-se para saltar para o corpo de Malkovich. Por alguma razão misteriosa isso teria que ocorrer à meia noite do dia que Malkovich completasse 44 anos. Lester e um grupo de amigos, nesse dia, invadem o corpo de Malkovich, via portal, e expulsam Craig.

Lester ocupa o corpo de Malkovich e revela aos amigos quem está sendo preparado para o próximo salto. É Emily, a filha de Lotte e Maxine, que compõem uma família feliz..

4.7.2 *John Malkovich* – Estrutura dramática

O personagem mais importante no início deste filme é o Craig. Ele é o condutor da ação. Durante o primeiro ato, em que o motivo dramático central do filme é estabelecido, a partir de Craig se desenvolvem duas tramas, uma profissional e outra sentimental. A trama profissional logo será dividida em mais duas. A carreira de titereiro e o emprego na Lestercorp/Exploração do portal. A trama sentimental envolverá suas relações com Lotte, a

esposa, e com Maxine, a pretendida e inalcançável amante.

Há duas tramas secundárias que terminam se interpenetrando. A trama de Lester (ou do Capitão Martin) e seu projeto de eternidade através da "ocupação" de John Malkovich, que termina sendo importante para o desfecho da história, e a trama de Maxine, que também é dupla: sua relação amorosa com Lotte e o empreendimento comercial: primeiro o portal e depois a carreira de titereiro de Craig/John Malkovich.

O personagem Malkovich, do ponto de vista dramático, é construído de uma maneira muito singular. Ele não é um personagem sujeito. Ele é objeto do todos os outros personagens, em todas as tramas, e um ponto de ligação com o lado mágico das regras de mundo. Então, entra na fábula com uma função semelhante à das fadas nos contos maravilhosos. O agente mágico. O fato de existir uma pessoa real com o nome e sobre nome John Malkovich, como foi visto de maneira mais intensa no filme *Adaptação*, alimenta ainda mais esse poder mágico. Curiosa e surpreendentemente, o mundo real alimenta o mundo mágico através da carga de capital simbólico introduzido por ele no enredo. Pode ser imaginada uma alternativa: que o filme se chamasse Quero ser John Smith. Que John Smith fosse como personagem um ator famoso e influente como Malkovich. Não teria o mesmo efeito. E, como o tema é conto de fadas, caberia ao Lester/Martin o papel do bruxo.

Os Objetos do personagem Craig são o sucesso e o amor de Maxine. O Objeto de Lester é a imortalidade e a manipulação do sistema do portal. O de Maxine é, sentimentalmente, Lotte e interesseiramente, o dinheiro e o sucesso. O Objeto de Lotte é o amor e a maternidade. Curiosamente, o personagem Craig, que parecia o condutor central da história, é esquecido do campo visual do espectador no desenlace da história. De alguma forma o seu ciclo se cumpre quando é bem sucedido como titereiro, embora o faça "através" de Malkovich. Como resultado, no final, Maxine, ao lado de Lotte e Emily, assume o primeiro plano na afetividade do espectador.

4.7.3 *John Malkovich* – Narrativa e estilo

Como sequência narrativa, a construção do discurso deste filme se alinha perfeitamente com a fábula, em termos da temporalidade. Do ponto de vista da estrutura temporal e da relação entre *syuzhet* e fábula, este é um filme de narrativa clássica. Princípio, meio e fim, nesta ordem. O seu programa de efeitos vai funcionando na ordem crescente dos

acontecimentos, sem omissões, sem esconder ou disfarçar nada do espectador. O primeiro ato vai do início até a descoberta do portal, que estabelece o conflito ou a crise dramática. A crise evolui até que Craig sai de Malkovich, quando este é invadido por Lester e seus amigos velhinhos. Esta invasão é o clímax nas tramas de Craig e Lester. A perseguição de Lotte a Maxine quando ambas percorrem o subconsciente de Malkovich resolve as tramas delas duas. Começa então o ato três, que vai até o final. Um professor de roteiros chato diria que o personagem Craig não foi resolvido, foi esquecido. Mas esse fato de alguma forma é escondido, como que ofuscado, pelo comovedor final de família feliz entre Lotte, Maxine e Emily, à beira da piscina.

Há dois momentos, apenas, em que a regra da representação contínua do tempo foge à linearidade absoluta. O primeiro, quando Craig ocupa o corpo de John Malkovich e faz com que ele se transforme num titereiro, há um trecho da narrativa organizado do modo que Cristian Metz (1971) chamaria de sintagma frequentativo. Um tempo de fábula longo é representado num tempo curto de narrativa através da amostragem dos momentos mais importantes ou representativos de um processo. Trata-se da carreira do Malkovich titereiro. Os autores do filme acomodam este trecho numa narrativa de reportagem de TV, tornando a tarefa do espectador mais simples ainda. O outro momento em que se quebra a continuidade linear só tempo é quando Lester e sua turma invadem o corpo de John e expulsam Craig. Um novo processo toma curso. Pouco antes, quase simultaneamente, há uma longa sequência em que Lotte e Maxine passam pelo portal de Malkovich e têm acesso ao seu subconsciente. A articulação narrativa também tem o caráter de sintagma frequentativo e o programa de efeitos é cômico. Terminada essa sequência, depois que Lester e seus amigos já se "acomodaram" no corpo de Malkovich, há uma elipse e a continuação da fábula é mostrada sete anos depois. A referência temporal é um letreiro: "Sete anos depois" e a idade de Emily.

O estilo deste filme, no sentido bordwelliano, é organizado em função da denotação, mesmo quando a composição dos eventos inclui regras de mundo incompreensíveis. A função do estilo aqui é tornar familiar o que é estranho. A narração é externa na quase totalidade do tempo, com exceção dos momentos em que alguém está "dentro" de John. Nestes momentos a ocularização é interna e o autor aplica uma máscara preta, oval, limitando o campo visual dentro da tela, para que não reste dúvida de que se trata do olhar de alguém. No resto do tempo a ocularização é externa, e os campos são compostos com base no esquema de campo e contra campo, mas sem abandonar a ocularização neutra. Observemos que "ser" John Malkovich não inclui experimentar o seu fluxo de consciência, mas seus pontos de vista e de escuta, apenas. Isso abriria uma curiosa discussão sobre a possibilidade de se "ser"

simultaneamente alguém que não o próprio eu.

No modelo de filme canônico hollywoodiano, já descrito por Bordwell inúmeras vezes, o estilo deste filme pode ser agrupado com aqueles em que o estilo não se torna evidente nem é percebido pelo espectador ingênuo. Desta constatação, da neutralidade do efeito, deduz-se que o programa de efeitos deste filme resultará muito mais da natureza dos eventos do que de artifício estilísticos ou narrativos, já que as articulações narrativas tendem à transparência, em relação à fábula.

Apesar disso, é preciso apontar alguns momentos em que a encenação dos eventos atinge um alto grau de expressividade e sofre algum desvio desses padrões aqui apontados.

Na abertura do filme, há uma cena dos marionetes que mobiliza o espectador para uma intensa comoção emocional aliada ao efeito sensorial da percepção visual dos bonecos. Seus movimentos produzem uma mimese quase perfeita dos movimentos humanos, a ponto do espectador poder suspeitar que seja uma pessoa vestida de boneco, atuando. A cena, do ponto de vista denotativo, é um ensaio de Craig com seu boneco. O boneco dança ao som de uma música instrumental, clássica. Há cortes rápidos para Craig manejando os fios. O boneco é uma imagem dele próprio. Há um lado cognitivo no programa de efeitos e outro afetivo. Criam-se os primeiros laços de empatia com Craig quando é percebida a sua sensibilidade e sua dedicação – ensaia até mais tarde. Os movimentos do boneco são suaves e bem coordenados.

Esta cena da dança de Craig será repetida mais tarde por John Malkovich. Ele está num dos encontros carnais com Maxine, mas Craig está no controle. Ele então faz John Malkovich dançar este mesmo número, só que com seu próprio corpo. Esta relação de controlar as pessoas através de fios, a relação do marionete com o titereiro, é uma espécie de refrão temático que se repete ao longo do filme. Haverá outra experiência semelhante próximo ao clímax do filme, quando Malkovich se apresenta num teatro, numa sessão de gala, ele maneja o boneco Craig. No teatro, a cena adquire um caráter imponente. Malkovich, manipulando os fios, parece um deus governando o mundo. Com os fios, ele tem o poder em suas mãos. Os bonecos dançam em meio a bailarinos de verdade, humanos.

Outro momento estilístico marcante é quando John Malkovich fica sabendo do que se passa com sua cabeça, enfim, e ele mesmo entra no túnel/portal. Ele chega ao seu próprio eu, e entra em seu inconsciente. Está na mesa de um restaurante bastante cheio. Há uma mulher de seios grandes e vestido decotado, diante dele. O seu olhar sobe para o rosto da mulher, num dos momentos de ocularização interna, e a mulher tem o rosto de John Malkovich. Todos ao redor têm os rostos de Malkovich. Homens mulheres, anões, travestis, todos Malkovichs, e

todos só falam a palavra Malkovich, Malkovich, Malkovich. No cardápio não há pratos nem preços, só Malkovich Malkovich Malkovich Malkovich... Suprema experiência narcísica.

Obviamente produz-se um choque cognitivo que, como não se resolve em nenhum plano lógico possível nem leva para o lado místico, leva ao riso. Configurando-se como um efeito humorístico, dentro de um filme que poderia ser classificado de comédia romântica surreal (o site IMDB classifica como comédia, drama, fantasia). Outro aspecto intrigante da encenação, que pode levar a "passeios pelos bosques" super interpretativos, é o túnel ou portal que dá acesso à mente de Malkovich. Por fora é uma portinha, baixa, que um homem adulto só pode entrar engatinhando. Visto por dentro, o túnel é escuro, estreito e úmido. As pessoas sempre reagem com nojo quando põem as mãos, sem ver, em algo molhado. Há uma reação sensorial de repugnância, que atinge o espectador. Mas a visão interna do túnel se parece com a de uma gastroscopia, um exame visual do aparelho digestivo, como se a câmera estivesse percorrendo um esôfago, um longo canal anal ou vaginal, literalmente "por dentro" de Malkovich.

A construção do caráter de Craig para o espectador demonstra de modo preciso como funciona o programa de efeitos deste filme. Ele trabalha até tarde. Ele se emociona com o que faz. Perde a noção da hora, porque é preciso ser chamado por Lotte, para ir dormir. Acorda tarde com um pássaro dizendo as falas de Lotte, chamando-o carinhosamente de "amor". Esta apresentação provoca um efeito comovente de piedade por ele: virtuoso, porém incapaz de sobreviver bem num mundo em que os artistas não são facilmente reconhecidos ou recompensados pelo seu talento. Isso faz dele um sofredor calado, que fala pela expressão dos seus bonecos. Nem a mulher por quem se apaixona, Maxine, dá importância ou valoriza um homem que brinca de bonecos.

Para concluir, também neste filme os efeitos atingidos são produtos de dispositivos que isoladamente são simples, mas ao se combinarem acumulativamente, e por sua natureza de origens diversas, ou seja, havendo efeitos sentimentais bem semelhantes ao dos melodramas televisivos, efeitos cômicos mesclados a surrealistas, no final, o filme se constitui como uma obra não inteiramente inocente em relação aos programas de efeito que mobiliza, adquirindo um tom irônico em relação ao ambiente cultural no qual é produzido e apreciado.

4.8 ANÁLISE DE *BRILHO ETERNO DE UMA MENTE SEM LEMBRANÇAS*

Ficha técnica:

Brilho eterno de uma mente sem lembranças (Eternal Sunshine of the Spotlerss Mind), 108', 2004, EUA.
Direção de Michel Gondry
Roteiro de Charlie Kaufman
Produção executiva de David Bushell
Direção de fotografia de Ellen Kuras
Montagem de Valdis Oskarsdottir
Música de Jon Brion
Elenco:
Jim Carey (Joel),
Kate Winslet (Clemntine),
Kirsten Dunst, (Mary)
Elijah Wood, (Patrick)
Mark Ruffalo, (Stan)
Tom Wilkinson (Howard)

4.8.1 *Brilho eterno...* – A fábula

Brilho eterno de uma mente sem lembranças conta a história de um casal ainda jovem, Joel e Clementine, que depois de uns poucos anos juntos chegam ao ponto de "parecerem estes casais de quem temos pena nos restaurantes: mortos que jantam" (00:46:40). Não conversam, não têm alegria, irritam-se facilmente com as coisas do outro. Depois de um comentário grosseiro de Joel sobre o comportamento sexual dela, Clementine vai-se embora. Quando ele, arrependido do que disse, vai procurá-la, ela o trata como a um desconhecido e já está namorando outro. Ao desabafar as mágoas a um casal amigo, este revela que recebeu um comunicado de uma clínica para não mencionar a ela nada a respeito de Joel. Clementine tinha ido a uma Clínica e, através de um procedimento novo, apagado de sua mente todas as lembranças relativas a ele, ao namoro, aos seus sentimentos por ele. Varreu de sua mente tudo que a fizesse lembrar dele e descartou fisicamente todos os objetos que pudessem trazer suas recordações.

Ele vai à clínica e se submete ao mesmo procedimento. Mas, durante o processo de apagamento da memória, ocorre uma reação de seu inconsciente ao apagamento. Ele luta para salvar as lembranças dela, querendo conservar seu sentimento por ela. No fim do processo,

apesar de ocorrerem perturbações, suas lembranças são apagadas.

Na primeira manhã de "apagado", Joel dá uma desculpa e em vez de ir trabalhar, vai passear numa praia, em pleno inverno. É o lugar em que viu Clementine pela primeira vez. Num trem, voltando desse lugar, ele é visto por Clementine, que não o reconhece mas se aproxima dele e puxa conversa. Essa é a repetição da cena do primeiro encontro. Tudo se repete. Eles recomeçam tudo.

Como uma contribuição de espectador ingênuo, é possível pensar que tudo se repita diversas vezes, até infinitamente, em ciclos de alguns anos. Se juntam, namoram, convivem, se entediam, apagam suas memórias, se reencontram, ela se aproxima...

4.8.2 *Brilho eterno...* – As estruturas dramáticas

Os adjetivos da contracapa do DVD deste filme são: cômico e comovente. Como é um filme sobre uma relação amorosa, então, é uma comédia romântica. Esta comédia romântica tem como motivo dramático o apagamento intencional de uma parte incômoda, digamos, da memória de uma pessoa, mediante um procedimento técnico da área da neuropsiquiatria. Esse seria um processo científico. Um processo científico ainda inexistente no mundo real, inventado por um ficcionista para fazer parte de uma história. Logo, o filme pode ser caracterizado como uma comédia romântica de ficção científica.

A trama central e motivo condutor da história é o amor de Joel por Clementine. Clementine apagou suas lembranças de Joel. Joel começou a apagar as suas lembranças dela, mas no meio do processo resolveu desistir ou resistir. Sem condições de reagir fisicamente, já que o processo se dá com o paciente sedado e sob a ação de máquinas que atuam sobre seu cérebro, só tem como recurso reagir mentalmente, com a imaginação e a memória. O motivador dramático de Joel é seu desejo de salvar as lembranças e portanto seu sentimento. As estratégias do filme devem levar à criação de empatia entre o espectador e Joel, para que o espectador possa sentir piedade pelo sofrimento de Joel, e partilhar seu sentimento, ou seu ressentimento, por Clementine.

A crise começa quando, depois de ir-se embora ofendida pelas palavras impensadas de Joel, Clementine o apaga de suas lembranças. Joel, em contrapartida, para evitar o sofrimento, resolve apagar suas memórias também. Mas no meio do processo desiste e passa a resistir. Esse é o ponto de início de segundo ato, chamado ponto de ataque da história. Dentro do

velho esquema de rapaz conhece moça, rapaz perde moça, rapaz recupera moça, o arco dramático terá sua outra extremidade no momento da recuperação do amor de Clementine por Joel. A arte do dramaturgo e roteirista consistirá em sustentar o programa de efeitos em funcionamento e o espectador motivado a se comover com as ações dos heróis da história ao longo dessa trajetória. Não há tramas secundárias envolvendo os personagens centrais em relação a trabalho ou outras realizações que não as amorosas. O espectador fica sabendo que Clementine trabalha como vendedora numa livraria. Joel não é visto em qualquer situação de trabalho.

Há um conjunto de tramas secundárias, envolvendo o médico que lidera o processo de apagamento das lembranças, Howard, que teve uma relação extraconjugal com a sua bela secretária, Mary. Mary apagou-o de suas lembranças, mas tem uma recaída durante a acidentada noite em que fazem o procedimento em Joel. Stan, o técnico que aplica o procedimento se sente atraído por Mary. Embora interajam, a relação deles não se desenvolve dramaticamente, a não ser para criar as necessárias complicações para manter o programa de efeitos em funcionamento durante o "processo" de Joel. Mary aceita o convite para "ajudar" Stan durante a noite no apartamento de Joel. Eles bebem, fumam maconha, ficando doidões, e transam. Por causa da desatenção de Stan, ocorre um acidente no que permite a Joel resistir ao apagamento da memória, dando curso ao principal efeito dramático, a empatia do espectador com Joel enquanto ele tenta manter acesa a chama de seu amor por Clementine.

Outra subtrama envolve Patrick, o assistente de Stan e Clementine. Ele se apaixona por ela durante o apagamento da memória dela e passa a roubar as coisas, as palavras e os procedimentos de Joel, com o objetivo de conquistar o amor de Clementine. Nessa disputa é produzido um antagonismo entre Patrick e Joel. Naquele esquema do modelo actancial de Anne Ubersfeld (2005), a oposição se daria na relação com o objeto em disputa, não necessariamente uma oposição entre sujeitos. Mas, no amor nunca se sabe. O que não faz de Patrick o principal antagonista da história, supondo-se que Joel seja o protagonista, é que Clementine corresponde de forma fraca ao sentimento de Patrick.

4.8.3 *Brilho eterno...* – Narrativa e estilo

A fábula deste filme termina com um recomeço. Ela estabelece um ciclo que pode condenar os seus agentes a repetir infinitamente as mesmas coisas. Em termos da história que

é contada, assim como na fábula, a entrada do conflito é marcada pela chegada de Joel à clínica para começar a apagar suas lembranças de Clementine. Deste momento em diante, o autor da história, enquanto mega narrador, delega à memória de Charlie uma importante parte da tarefa de conduzir a narração. Estabelecem-se dois centros narrativos. Um, na voz da consciência semi adormecida de Joel, que passa a funcionar como um fluxo de recuperação de lembranças. Memórias e imagens compostas de combinações de lembranças com desejos. Desta forma assistimos ao desespero de Joel tentando evitar a perda de sua memória. O outro, é um narrador externo, que situa os acontecimentos objetivos, indispensáveis à compreensão do que acontece. É o olhar que mostra os operadores do aparelho durante a noite no apartamento de Joel, os movimentos de Mary, de Howard, de Stan e de Patrick quando atuando como assistente de Stan.

A chave para a compreensão da composição do estilo neste filme está no foco narrativo e na ocularização, em conjunto. O único componente da história que foge aos rigores de um realismo sem adjetivos, é a possibilidade do procedimento, que, como foi dito, se enquadra no plano da ficção científica. Para isso é necessário que o autor desenvolva uma estratégia de efeitos para justificar ao espectador, cognitivamente, a exequibilidade daqueles processos. Isto é construído através das explicações do médico e das situações em que são mostradas etapas dos procedimentos. Não se trata de magia, nem de efeito de sugestão, é a ciência. Deve ser aceita mesmo sem que se compreenda exatamente como aquilo se processa.

A composição das imagens do filme obedece a uma lógica descritiva comum, sem maiores efeitos, quando a ocularização é externa. O enquadramento aproxima os personagens, facilitando a percepção de seus sentimentos, de suas intenções, de seus estados de ânimo. Quando, porém, a ocularização é interna e o narrador é o fluxo de atividade mental de Joel, a composição da imagem abandona qualquer referência realista e passa a sofrer uma espécie de elaboração simbólica à luz da interpretação subjetiva de Joel. Isto não só produz o efeito de aproximação emocional do espectador com o personagem, como transforma a mente do personagem no cenário onde se dá a ação. Esta relação simbólica, à luz da interpretação subjetiva de Joel ocorre, por exemplo, quando ele, na sua mente, claro, tenta correr do apagamento puxando Clementine pela mão e o cenário atrás deles vai se apagando, literalmente, sendo apagado ou desmoronando.

Noutras vezes, a pista cognitiva é dada ao espectador através de manchas transparentes de cor avermelhada que surgem sobre a imagem. Em outros momentos há acelerações do tempo da ação, como se através da montagem e do tratamento da imagem ao nível da velocidade, como uma câmera rápida, se produzisse o lado sensorial do efeito da angustia que

o personagem vive.

Nos momentos felizes de Joel e Clementine, em geral mostrados no inverno, na praia fria ou num lago gelado, produz-se um efeito emocional de encantamento pelo que os dois estão vivendo através do contraste entre ele, Joel, que é solitário, tímido e introspectivo e ela, que é impulsiva, extrovertida, falastrona e, além disso, anda com um casaco laranja e pinta os cabelos de cores berrantes, como azul ou laranja, uma cor de cada vez. Ela ganha o apelido de *Tangerine* (tangerina), numa referência a essas cores.

Neste filme, fica bastante evidente como se dá o processo de construção dos efeitos sob o viés analítico de Bordwell (1985). A relação entre a fábula e o *syuzhet* constitui um emaranhado de percepções, de idas e vindas, que o espectador vai tendo que desmontar e alinhar em sua mente, para chegar à correta interpretação dos eventos. Deixar o espectador desnorteado quanto à situação temporal de um novo evento, é uma parte importante das estratégias de efeitos de *Brilho Eterno*. Nesse caso, o efeito é programado de tal forma que, primeiro, o espectador deve perder-se em termos de situação no tempo da fábula. Mas por pouco tempo. Logo ele é situado e pelo comportamento dos dois personagens, saberá se o evento que assiste através da memória de Joel ocorreu quando estavam se namorando, se foi quando viviam juntos felizes, se na fase de desânimo e tédio ou se foi depois da separação, na fase de tentativa de recuperação.

Este filme poderia ser situado numa região fronteiriça entre a narrativa de modelo canônico e a narrativa paramétrica, aquelas descritas por Bordwell (1985) como a narrativa cujo tom e, na linguagem do LAF, programa de efeitos, repousaria sobre o estilo, sobre a forma material de compor as sequências de imagens e sons.

5 CONCLUSÕES

A função de contar histórias, exercida pelo filme narrativo de ficção, remonta às mais antigas tradições da cultura humana. Seria um equívoco acreditar que a cultura cinematográfica se estabelecesse a partir de um ponto inicial sem qualquer vínculo com práticas culturais anteriores. Os filmes narrativos contam histórias, como histórias são contadas há milênios. Esse processo dá continuidade ao registro da evolução da cultura humana nas mitologias. Através da transmissão dos mitos de geração em geração, as tradições se estabelecem, se constroem identidades e é partilhado o conhecimento do mundo. Ao transmitir conhecimento, os mitos exercem funções basicamente afeitas à cognição.

Superpostas às funções cognitivas, os mitos têm também funções estéticas. Na sua comunicação, através de narrativas construídas com arte e engenho, é exercido o poder de entreter e gerar prazer nos seus receptores. A palavra e a representação foram os primeiros meios de comunicação usados para narrar os mitos: oralmente ou por encenação, depois também por escrito. O prazer estético das narrativas foi produzido e apreciado ao longo de toda história da humanidade. Com o avanço das técnicas foram criados suportes novos para as representações por palavras e por imagens. O século XIX nos legou a tecnologia inicial do cinema. No século XX foram desenvolvidas as técnicas de contar histórias através de filmes.

Constantemente voltamos a Aristóteles para recuperar a ideia da mímese, como função básica da poesia. Imitar a ação humana, representar a ação humana. A ação humana muda de acordo com a situação histórica e de acordo com certos fatores básicos que fazem com que os homens ajam. A ação humana é produto da cultura e de diversos fatores socioculturais, mas é administrada por uma vontade individual que, no final das contas, na perspectiva do indivíduo, deve ser o fator decisivo sobre o agir.

A graça e o sentido mais profundo das histórias se constróem no confronto entre as condições oferecidas ou impostas aos indivíduos pelo ambiente social e as suas determinações particulares para agir. Algo como: o que fará Fulano diante de tais circunstâncias? Quero ver...

Neste sentido, histórias não só representam ações humanas como reproduzem todos os condicionamentos e motivos que os homens têm para agir no mundo real, as opções e as não opções que se oferecem em cada situação. Quando somos espectadores de uma ação humana cujos motivos reconhecemos não só como justos, mas também como necessários, entramos em concordância com quem age, mas, para além da adesão cognitiva, que é o reconhecimento da justiça da ação, podemos aderir também emocionalmente ao projeto do homem que age.

Nessa adesão ocorre uma espécie de congenialidade entre o apreciador e o agente. Daí nascem os efeitos mais elaborados da apreciação de mitos. Efeitos sobre a razão e sobre a emoção de quem aprecia. É disso que cuida a dramaturgia, da forma como se estruturam as representações das ações e como se mobilizam emocionalmente os espectadores diante das ações representadas.

No mundo real não podemos controlar as decisões dos seres que agem, nem controlamos os resultados das ações. Na ficção, o poeta tem esse controle. Através do exercício desse controle ele consegue articular motivos e impedimentos, impulsos e contrariedades, para compor as estratégias segundo as quais os espectadores desenvolverão formas de envolvimento com as ações e com aqueles que agem. Do envolvimento e dos resultados das ações produzem-se os efeitos das narrativas.

Além dos efeitos sobre a razão e sobre as emoções do espectador, podemos também admirar a musicalidade do som das palavras, o timbre da voz do narrador ou a beleza das imagens, dos sons e dos movimentos da encenação. Estes são outros efeitos, que são dirigidos e apreciados pelos sentidos. São efeitos sensoriais. Podem ser prazerosos ou repugnantes e, embora devam ser previstos pelo dramaturgo na composição de seu mito, são matéria a ser cuidada pelos encenadores ou pelos narradores.

Todos os efeitos são programados segundo estratégias que inscrevem recursos e dispositivos na forma das obras narrativas. Assim diz a teoria que orienta os trabalhos do Laboratório de Análise Fílmica. O efeito se manifesta na comoção do espectador. Comover é mover junto, no sentido de mudar algum estado de ânimo interno do apreciador, movendo-o para outra atitude diante do que aprecia. Essa comoção será resultado de um programa de dupla face. De um lado, o aspecto imediato e singular da experiência sensorial que é oferecida pela obra filme, da qual o espectador extrairá sentido e entenderá o que se passa enquanto experimenta o prazer das sensações de ver e ouvir. Depois de elaborar um primeiro nível de interpretação do que experimenta sensorialmente, chegará a entender as ações que lhe são mostradas. O espectador julga o que vê, aplicando modelos de comportamento e ação como termos de comparação para efetuar os juízos necessários para chegar à sua comoção. Nesta sequência está contido o programa de efeitos. Cabe ao analista decifrá-lo e pô-lo à mostra.

Pode-se concluir que a dramaturgia, com os recursos que tem para orientar o poeta na criação de enredos, cujos conteúdos, em síntese, são ações humanas, servirá também para ajudar o analista a identificar as estratégias do autor ao construir a história que o filme conta.

Se no campo da criação os métodos da dramaturgia facilitam e simplificam o trabalho do poeta, para a análise fílmica ela é apenas uma ferramenta que fornece ao analista um

modelo da história pronta, situando seus principais elementos, sua construção como fluxo linear, contínuo ou descontínuo, e como se dispõem, uns diante dos outros, os agentes internos da história.

Como ferramenta de análise, e não como método, os conceitos da dramaturgia servem para revelar como se dispõem dentro das histórias os seus elementos permanentes, a parte invariante de suas estruturas.

Por si só, isto já revela e esclarece grande parte das estratégias para a produção de efeitos embutidas numa obra narrativa, mas isto é apenas uma parte do processo de análise. A natureza singular de cada obra, o que ela tem de irrepetível e que faz com que a sua apreciação se constitua numa experiência única, é algo que nasce de uma relação particular estabelecida entre estes elementos e aquilo que Bordwell chamou de seus elementos de estilo, singulares e únicos, que poderíamos chamar de estruturas de superfície.

Grande parte do interesse despertado pelas obras narrativas audiovisuais pode derivar do encanto como suas imagens são compostas e apresentadas, ou de uma forma particular de encadear sequencialmente as imagens. De seu ritmo ou de sua harmonia cromática. Ou esse interesse pode derivar da forma como são construídos os valores a que seus personagens se apegam ou à natureza das adversidades com que se confrontam. Porém, a verdadeira forma de operar de uma obra só se revelará integralmente se estes aspectos forem confrontados e se for compreendida a forma como atuam uns sobre os outros. Esta é a nossa tese, ou seu cerne. Da relação entre estruturas de superfície e estruturas profundas se obtém uma noção precisa do modo como a forma formada de uma obra oferece-se à execução e interpretação de um apreciador razoavelmente competente para tal.

Nos três filmes analisados, viu-se que a percepção analítica do modo de construir seus efeitos foi potencializada pela inclusão de uma análise da construção dramática de cada um deles, em paralelo com a descrição de seus estilos. Curiosamente, este três filmes contêm poderosos sistemas de forças e valores organizando as regras dentro das quais os personagens agem. Em *Adaptação*, o sentido das coisas se organizava pela arte. Em *John Malkovich*, pela magia. *Em brilho eterno*, pela ciência. Mas em todos três a ação humana era organizada de formas análogas. Os agentes movidos pela suas vontades, dentro desses campos de forças e valores, em confronto com dificuldades opostas. Pelo estilo, pelas formas aparentes dos filmes, o espectador obtém o acesso ao universo dessas fábulas. Pela sua expressividade, distingue a importância e o peso dos elementos desses universos. Qualquer comoção será sempre decorrente da interação entre essas instâncias. Qualquer estratégia de efeito será resultado dos recursos e dispositivos de diferentes dimensões e naturezas dispersos em todos

os níveis da obra e que será preciso entender.

A conclusão final a que chegamos é que, independentemente da metodologia assumida para a análise, ou do modo como seja construído o objeto de análise e independente da base teórica que se adote para explicar o funcionamento do cinema em geral, o analista terá que buscar encontrar em cada obra a relação entre o que ela traz de novo e único, com o que ela repete de outras obras, não só fazendo-a pertencer a um gênero ou a uma classe, mas esclarecendo seu modo único e particular de operar.

E, por fim, não devemos perder nunca de vista, que diante do desafio de fazer o filme falar através de sua materialidade, de seu "texto" particular, caberá ao analista ser possuidor tanto da sabedoria necessária para respeitar aquilo que o filme lhe autorize a construir como interpretação, como, por outro lado, ser capaz de deixar expandir-se sua imaginação desafiando o que o filme contém em sua forma material, para que revele o que traz de característico de seu tempo e de seu lugar na cultura – aquilo a que Carlos Drummond de Andrade tantas vezes chamou de sentimento do mundo.

REFERÊNCIAS

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Traduzido por. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1989.

ARCHER, William. *Play-makin,a manual of craftsmanship.* London: Chapman & Hall, 1912.

ARISTÓTELES. *Poética.* Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

ARISTOTLE. *Poetics I.* Translated with notes by Richard Janko. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1987.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. In: WILLER, Cláudio (Org.). *Escritos de Antonin Artaud.*Traduzido por Cláudio Willer. Porto Alegre: LPM, 1983.

AUMONT, Jacques et al. *L'esthéitique du film.* Paris: Editions F. Nathan, 1983.

_____; MARIE, Michel. *A análise do filme.* Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

BAZIN, André. *Que és el cine.* Tradução de José Luis López Muñoz. Madrid: Rialp, 2004.

BELLOUR, Raymond. *The analysis of film.* Edited by Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: _____. *Textos escolhidos*. Traduzido por José Lino Grunnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BORDWELL, David. Estudos de cinema hoje e as vicissitudes da grande teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema.* São Paulo: SENAC, 2005. v. 1, p. 25-70

_____. *Figuras traçadas na luz.* Tradução de Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. *Making meaning*: inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film.* Madison: University of Wisconsin Press,

1985.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte.* Traduzido por Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro.* Traduzido por Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *O teatro dialético.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'evolution des genres dans l'histoire de la litérature.* Paris: Hachette, 1890.

_____. *The law of the drama.* New York: Dramatic Museum of Columbia University, 1914.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema.* Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental.* Tradução de Lourival G. Machado, Lourdes S. Machado e Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1981.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Traduzido por Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1993.

CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem.* Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 163-186

CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro*: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARMONA, Ramon. *Cómo se comenta un texto fílmico.* Madrid: Cátedra, 1991.

CARRIERE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução de Fernando Albagli e Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1994.

_____; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Ed., 1996.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Tradução Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1991.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha.* Tradução e notas de Eugênio Amado. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: INL, 1984.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema.* Traduzido por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CLARK, Barrett H. *Europeans theories of the drama*. Cincinnati: Stewart & Kidd Co., 1918.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*: teoria e prática. Traduzido por Gabriela Alves Neves. Lisboa: Pergaminho, 1993.

COMPARATO, Doc. *Roteiro*: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*: da narrativa mítica à telenovela: análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

DE TORO, Fernando. Texto dramático, texto espetacular. In: _____. *Semiótica del teatro*: del texto a la puesta em scena. 3. ed. Buenos Ayres: Editorial Galerna, 1992.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática.* Traduzido por L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DOLOŽEL, Lubomír. *A poética ocidental*: tradição e inovação. Traduzido por Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente.* Traduzido por Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____. *Kant e o ornitorrinco.* Traduzido por Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *Obra aberta.* São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Traduzido por Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Semiótica e filosofia da linguagem*. Traduzido por Mariarosaria Fabris e José Luiz Fiorin. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Tratado geral de semiótica.* Traduzido por Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1980.

EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing*. New York: Touchstone Books, 1960.

EISENSTEIN, Serguei. *Cinematismo.* Traduzido por Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982.

_____. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (Org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem.* Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 163-186

_____. *El princípio cinematografico y el ideograma*. Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, [19--]

_____. *Problemas de la composicion cinematografica*. Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, [19--]

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FIELD, Syd. *Os exercícios do roteirista.* Traduzido por Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

_____. *Como resolver problemas de roteiro.* Traduzido por Ângela Alvarez Matheus. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

_____. *Manual do roteiro.* Traduzido por Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *El relato cinematográfico.* Tradução de Núria Pujol. Barcelona: Paidós, 1995.

GEISENHEYNER, Max. *História da cultura teatral*. Traduzido por Gudrum Hamrol. Lisboa: Aster, 1961.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. Traduzido por Maria Zélia Barbosa Pinto. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

GOMES, Wilson. Estratégias da produção do encanto: o alcance contemporâneo da poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*, Salvador, n. 35, 1996.

_____. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. *Significação - Revista Brasileira de Semiótica*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106, 2004a.

_____. Princípios de poética (com ênfase na poética do cinema). In: PEREIRA, Miguel; GOMES, Renato Cordeiro; FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. de (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: PUC; Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004b.

GOODMAN, Evelyn. *Writing television & motion picture scripts that sell*. Chicago: Contemporary Books, 1982.

GREBANIER, Bernard. *Playwriting*. New York: Crowell, 1961.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural.* Tradução de Maquira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. *A graça das histórias*: da arte poética ao manual do roteiro. 2003. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2003.

_____. *Primeiro traço*: manual descomplicado de roteiro. Salvador: EDUFBA, 2009.

HAUSER, Arnold. *Historia social da arte e da literatura.* Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Historia social de la literatura y del arte.* 13. ed. Tradução de A. Tovar e F. P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama, 1976. 3 v.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética.* Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes & C. Editores, 1980.

HERMAN, Lewis. *A practical manual of screen playwriting for theater and television films.* New York: Meridian Books, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. Traduzido por J. Guinsburg, Cláudia Lemos, George Bernard Sperber e Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOJA, Ath. *A lógica dialética.* Tradução de Eduardo Sucupira Filho. São Paulo: Fulgor, 1965.

JOST, François. *El ojo-cámara*: entre film y novela. Buenos Aires: Catálogos, 2002.

KANT, Immanuel. *A crítica da faculdade do juízo.* Tradução de António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional, 1992.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema.* Traduzido por Anna Maria Capovilla. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *Theory and technique of playwriting and screenwriting.* New York: G. P. Puntnam's, 1949.

MCKEE, Robert. *Story*: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de um roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas.* Campinas, SP: Papirus, 1997.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clima*: fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MAIA, Guilherme de Jesus. *Elementos para uma poética da música no cinema.* 2007. Tese (Doutorado) - Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, 2007.

MALDONADO, Tomás. *Lo real y lo virtual.* Traducción Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 1994.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Gabriel García Márquez conta como contar um conto*. Traduzido por Eric Nepomuceno. Niterói, RJ: Casa Jorge, 1995.

_____. *Me alugo para sonhar.* Traduzido por Eric Nepomuceno e Carmo Brito. 2. ed. Niterói, RJ: Casa Jorge, 1997.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica.* Traduzido por Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MENDES, Cleise Furtado. *As estratégias do drama*. Salvador. Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

METZ, Christian. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971. p. 201-208

_____. *Linguagem e cinema.* Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *A significação no cinema.* Traduzido por Jean Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia.* Traduzido por Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário.* Traduzido por António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes, 1970.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia*: construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Dramaturgia de televisão.* São Paulo: Moderna, 1998.

_____. *Introdução à dramaturgia.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto; MELLO, Celina Maria Moreira de. *Estrutura e mito*: introdução e posições de Levi-Strauss. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro; Fortaleza: UFC, 1983.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*: os cinemas não narrativos do pós-guerra. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética.* Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. A língua escrita da realidade. In: _____. *Empirismo herege.* Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Traduzido por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Traduzido por Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1968.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* Traduzido por José Teixeira Coelho Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PESSANHA, José Américo Motta. *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

PLATÃO. *A república.* Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

A POÉTICA clássica: Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão e tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

POLTI, George. *36 situaciones dramaticas.* Havana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso.* 2. ed. Traduzido por Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega, 1983.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento y montage*: bases de un film. Traduzido por Pablo Tabernero. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1956.

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema.* São Paulo: SENAC, 2005. 2 v.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa.* Traduzido por Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1994. v. 1.

_____. *Tempo e narrativa.* Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995. v. 2.

_____. *Tempo e narrativa.* Traduzido por Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997. v. 3.

ROOT, Wells. *Writing the script*: a practical guide for filme and television. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

SADOUL, George. *História do cinema mundial*: das origens aos nossos dias. Traduzido por Sônia Sales Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1963. 2 v.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral.* Traduzido por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1999.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem.* São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SHARFF, Stefan. *The elements of cinema*: toward a theory of cinesthetic impact. New York: Columbia University Press, 1982.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso*: televisão, indivíduo e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas.* Traduzido por Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ática, 1993.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A construção da personagem.* Traduzido por Pontes de Paula Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Schopenhauer:* vida e obra. São Paulo: Abril, 2000. (Os Pensadores).

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro.* Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALE, Eugene. *The technique of screen & television writing*. New York: Touchstone, 1986.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: _____. *Variedades*. Traduzido por Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VALVERDE, Monclar Eduardo. *Sentido e plasticidade*: uma introdução à estética da comunicação. Salvador: Ed. do autor, 2000.

VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión*: argumentos clásicos y modernos en el cine. Traducción Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1996.

_____; GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica.* Traduzido por Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas. Traduzido por Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Ampersand, 1997.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____ (Org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1991.

Filmes

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Direção de Michel Gondry. Produção de Anthony Bregman e Steve Golin. New York: Focus Features / UIP / TriStar Pictures, 2004.

OS CAÇADORES da arca perdida. Direção de Steven Spielberg. Produção de Frank Marshall. New York: Paramount Pictures, 1981.

O ENCOURAÇADO Potemkin. Direção de Sergei Eisenstein. Produção de Jacob Bliokh. Moscou: Amkino Corporation, 1925.

GUERRA nas estrelas. Direção de George Lucas. Produção de Gary Kurtz. New York: Fox Film Corporation, 1977.

HIROSHIMA mon amour. Direção de Alain Resnais. Produção de Anatole Dauman e Samy Halfon. Paris: Reel Media International, 1959.

JULES et Jim. Direção de François Truffaut. Produção de Marcel Berbert. Paris: Janus Films, 1964.

MATRIX. Direção de Andy Wachowski, Larry Wachowski. Produção de Joel Silver. New York: Warner Bros, 1999.

OITO milímetros. Direção de Joel Schumacher. Produção de Judy Hofflund, Gavin Polone e Joel Schumacher. New York: Columbia Pictures / Sony Pictures Entertainment, 1999.

OUTUBRO. Direção de Serguei Eisenstein e Grigori Alexsandrov. Moscou, Sovkino, 1928.

QUERO ser John Malkovich. Direção de Spike Jonze. Produção de Steve Golin, Vincent Landay, Sandy Stern e Michael Stipe. New York: USA Films, 1999.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Desmontagem cena a cena de *Adaptação*

Ficha técnica:

Adaptação (Adaptation), 114', 2002, EUA.
Direção de Spike Jonze
Roteiro de Charlie Kaufman e Donald Kaufman[54]
Baseado no livro "The Orchid Thief" *(O ladrão de orquídeas)* de Susan Orlean.
Produção executiva de Charlie Kaufman
Direção de fotografia de Lance Acord
Montagem de Eric Zumbrunnen
Música de Carter Burwell
Com Nicholas Cage, (Charlie e Donald)
Meryl Streep (Susan Orlean)
Chris Cooper (John Laroche)
Cara Seymour (Amelia)
e Brian Cox (Robert McKee).
John Malkovich e Spike Jonze (eles mesmos).

0:00:40		Reflexões íntimas com tela preta.
0:02:09		Filmagem. John Malkovich impõe regras. Charlie é posto para fora.
0:03:19		Lado de fora do estúdio. Mais pensamentos de Charlie.
0:03:40		Formação do planeta Terra. Das origens de tudo ao nascimento de Charlie.
0:04:57		Conversa com agente do estúdio, Valerie Thomas, sobre encomenda roteiro adaptado de livro sobre roubo de orquídeas. Focalização interna passa a espectatorial. Motivação e objetivos de Charlie são apresentados.
0:07:07		3 anos antes: Susan, autora do livro, escrevendo. Voz diz o texto que ela escreve.
0:07:36		Imagens ilustram o texto do livro: Letreiro: "2 anos antes": Laroche e o índios no pântano. Voz de Laroche depois diálogos da situação. Conversa com guarda florestal.
0:11:52		Charlie conversa com irmão, Donald. Motivação e objetivos de Donald são apresentados. Focalização externa.
0:13:52		Charlie encontra Amélia. Início com focalização interna. Depois, diálogo. Enquadramentos próximos. PCP. A timidez de Charlie.
0:15:19		Charlie diante da máquina de escrever. O papel em branco. Voz interior. Dificuldade de concentração.
0:15:47		Susan escrevendo. Voz interior. Narra o conteúdo do livro.
0:15:52		Imagens dos orquidólogos que morreram na selva tentando capturar orquídeas. Depois, imagens de Laroche. Narração off de Susan.
0:16:50		Laroche no tribunal, processado. Apresenta sua visão se si mesmo.

[54] Donald Kaufman é personagem de ficção, mas aparece nos créditos como co-roteirista.

O:17:30		Susan entrevista Laroche.
0:18:19		Charlie escrevendo roteiro. Voz de Charlie “pensa” o texto do roteiro.
0:18:42		Charlie saindo com Amélia. Um convite recusado. Cena evolui com focalização externa. Termina com voz de Charlie se perguntando por que é tímido.
0:20:51		Conteúdo do livro: 3 anos antes. Susan entrevista Laroche numa van. Focalização externa. Focalização interna através de imagens das anotações de Susan, num caderno.
0:22:33		Charlie escreve enquanto lê o livro de Susan (ouve-se a voz dela) e conversa com Donald.
0:23:05		No horto de Laroche. Susan conversa (desconsertante) com índio, orquídeas e imagens dos insetos.
0:25:00		Susan segue Laroche numa exposição de flores. Ele faz exposição sobre a forma das flores ser uma estratégia de atração dos isentos que as polinizam.
0:26:55		Jantar: Susan, marido e amigos. Papo sobre Laroche. Amigos nova-iorquinos o ridicularizam. Até aqui, focalização externa. Agora, interna: Susan faz reflexões sobre ter uma paixão e sobre o encantamento (com orquídeas)
0:29:30		Charlie lendo Susan. Cena rápida que pontua que tudo o que vemos e ouvimos vem da mente de Charlie, lendo o livro de Susan.
0:29:38		Susan com Laroche na van. A entrevista continua. Laroche conta a história de suas paixões. Focalização externa. A cena termina com a voz de Susan refletindo sobre as paixões e a imagem do texto do livro, nas mãos de Charlie, com marcações e grifos.
0:31:42		Charlie na lanchonete lendo reflexões de Susan. Continua a voz dela. Chega uma garçonete bonita e Charlie faz seu pedido. Ela comenta sobre orquídeas, ao ver o livro de Susan sobre a mesa. Charlie fica sem ação. Manifesta-se sua timidez.
0:32:15		Sonho de Charlie com garçonete na exposição de flores. Passeiam entre as flores. Ela propõe que vão lá atrás. Beijam-se. Ela começa a tirar a roupa.
0:32:58		Donald bate na porta e acorda Charlie. O encontro com a garçonete era um sonho. Donald conta o roteiro clichê que está escrevendo. Charlie tenta argumentar mostrando como tudo é óbvio, no roteiro. Termina desistindo e, para encurtar a conversa, diz que está bom, mesmo sem acreditar nisso.
0:34:45		Charlie na lanchonete engasga ao convidar garçonete com quem sonhou. Ela o trata com grande simpatia. Ele se anima e faz-lhe um convite. Ela estranha e se afasta, desconfiada. Final constrangedor. Garçonete comenta com outra.
0:36:15		Charlie visita orquidário. Ouve-se, na voz de Susan, o texto do livro falando sobre a semelhança entre as orquídeas e outras coisas. Passamos a ouvir a voz de Charlie, classificando as mulheres que vê na exposição. De focalização interna para focalização interna, mudando o personagem. Diálogo sobre adaptação 0:36:00.

0:36:55		Susan olha para o marido, com expressão de estranhamento.
0:37:03		Susan na van com Laroche. Ele continua contando sua vida. História com a ex-mulher. Papo sobre adaptabilidade, plantas e pessoas (no argumento sobre a adaptabilidade, resume o sentido do filme todo).
0:38:14		Charlie encontra Donald, enturmado, no estúdio. Donald sociável e comunicativo, Charlie, introvertido.
0:40:00		Charlie escrevendo. Donald com Amiga. Charlie está tenso, tentando escrever. Donald fala com desenvoltura sobre o seu roteiro.
0:40:19		Charlie numa festa. Donald beija namorada. Amélia chega com outro. Charlie sai, constrangido. Donald brinca e se diverte, malicioso.
0:41:43		Charlie em seu quarto. Pensa sobre o que fazer. Ideia sobre Darwin e a evolução das espécies. Voz de Darwin off com imagem dele e texto de um livro que está no meio do material de consulta de Charlie. Letreiro: "*Inglaterra, 139 anos antes*". Entra voz de Charlie. Reflexão sobre os elementos do contexto da história que deve escrever. Impulso. Pega um gravador começa a registrar a estrutura do roteiro. O que ouvimos é uma cena que vimos no início do filme. Charlie passa a ouvir o que gravou e vai desanimando. Donald chega elogiando Robert McKee. O domínio dos gêneros. Escolha o seu
0:44:00		Telefonema: Susan-Laroche. A entrevista continua. Montagem paralela, Susan pergunta, Laroche conta a história do horto.
0:44:41		Conteúdo da conversa na voz de Laroche. Letreiro: "Norte de Miami, 9 anos antes". Laroche bate carro. O desastre, cenas do acidente e socorro às vítimas. Divórcio, morte da mãe.
0:45:55		Imagem volta ao telefonema e à montagem paralela.
0:46:28		Continua a voz de Laroche na conversa telefônica. Imagem do horto destruído por furacão.
0:46:43		Volta às imagens da montagem paralela do telefonema. Vozes de Laroche e Susan, dialogando. Imagem do texto do diálogo na revista New Yorker.
0:47:16		Restaurante. Valerie Thomas com Susan conversam sobre a compra dos direitos do livro.
0:48:00		Charlie em meio a papéis pelo chão, lendo Susan. Agente de Charlie liga cobrando roteiro, ouve-se sua voz pela secretária eletrônica.
0:48:20		Charlie imagina estar na cama com Valerie do estúdio. Ela teria acabado de ler o roteiro e diz que ele seria um gênio. Ele imagina que transam.
0:48:31		Charlie se masturba. Goza. Levanta-se e senta diante do texto na máquina de escrever. Ouve-se sua voz sobreposta. Lê o que escreveu sobre os orquidófilos que morreram em suas buscas.
0:49:07		Charlie reescreve. Continua, sua voz. Imagens aceleradas de cenas sem sentido, com Laroche e outros elementos do filme. Charlie grita. Acaba de acordar de um pesadelo.
0:49:31		Conversa com agente declara sua incompetência. O agente aconselha. Expõe o que é o habitus hollywoodiano. Charlie

		define a sua disposição. Não quer se adaptar. O agente dá um cheque mate. Não apresentar nada seria péssimo para a carreira de Charlie.
0:51:18		Charlie entra em casa com ar deprimido. Donald escreve num computador (Charlie escreve à máquina). Donald está tão entusiasmado com os ensinamentos de McKee que colou os seus 10 Mandamentos sobre a mesa de Charlie. Charlie rasga o papel dos mandamentos e pede para dormir, porque está muito cansado.
0:52:30		Susan liga para Laroche. Montagem paralela. Focalização externa. Ele diz que está se dedicando ao ramo da pornografia. Ela pede para ver a orquídea fantasma.
0:53:16		Charlie acorda às três e meia da manhã e começa a ler Susan. Voz dela. Reflexões. Fala de gostar de algo com paixão. Imagem insere texto do livro. Voz de Charlie comenta o texto dela. Ele fala com o livro. Começa um diálogo com uma foto. Uma fantasia com Susan. Masturba-se. Verdadeira focalização interna. Susan entra em quadro deitando-se sobre ele. Campo e contra campo como separação dos dois. Ele confessa a sua incapacidade a ele e ela lhe dá conselhos sobre o que fazer. Uma alternativa para o *habitus.*
0:55:14		Charlie, entusiasmado, grava pensamentos. Ele teria achado o elemento motivador central de Susan. A busca de querer algo com paixão. Entram Donald e namorada. Donald conta as soluções que encontrou ara o seu roteiro. Coisas óbvias. A namorada dele está encantada.
0:56:33		Charlie no restaurante encontra Valerie Thomas. Tenta fugir dela e não consegue. Ela revela que está com Susan, que saiu para ir ao banheiro. Charlie se apavora com a perspectiva do encontro. Ele foge de conhecer Susan.
0:58:00		Dentro do carro, come sanduíche e reflete. Voz sobreposta de Charlie declara que a única coisa sobre a qual tem conhecimento é sobre si mesmo. Em casa, grava ideias. Grava o texto do roteiro que é uma parte do filme que já vimos, no início. De repente começa a ler o roteiro do trecho que estamos assistindo.
0:58:54		Donaldo entra e interrompe. Está com o roteiro pronto. Reflexões depressivas de Charlie. Fala de Ouroboros, a serpente que come o próprio rabo. Uma metáfora de sua situação no filme, fazendo um roteiro sobre quem faz um roteiro. Charlie decide ir a Nova Iorque. Donald conta que McKee estará fazendo uma oficina de roteiro, lá.
1:00:08		Susan e Laroche vão ao pântano. Diálogos e depois voz off de Susan. Perdem-se no pântano. Fica clara a diferença entre os dois. Laroche fala coisas desconexas para se justificar. Voz sobreposta de Susan fala sobre a entrega e a paixão. Susan avista a van e acha a saída.
1:04:48		Letreiro: “3 anos depois”. Charlie lê. A voz sobreposta de Susan diz novamente a última frase ouvida. É fim do livro
1:05:00		Charlie em Nova York. Atravessa uma rua e entra no prédio do

		New Yorker. Cruza com Susan no elevador e não tem coragem de falar com ela.
1:06:18		Agente liga para Charlie, cobra roteiro e comenta sucesso do irmão.
1:07:24		Charlie tem reação de raiva, sozinho, no hotel.
1:07:30		Charlie na Oficina de McKee. Ouve a aula de McKee e ouve-se a voz de Charlie, confessando a si mesmo o seu fracasso, se perguntando o que faz ali e querendo ir embora. Ouve os gritos de Mckee contra a voice over. Para e resolve ficar. Intervalo para almoço. Charlie continua ouvindo a voz de McKee, contra a voz sobre as imagens. Ousa perguntar sobre histórias sem acontecimentos e leva bronca de McKee.
1:10:13		Charlie aborda McKee na saída do curso e pede ajuda. McKee leva-o a um bar, onde conversam. Conselho: ache um final para a estória.
1:12:44		Charlie liga e parabeniza Donald. Pede ajuda e o convida a N.York.
1:13:54		Em hotel em N. Y., Donald lê o roteiro de Charlie e dá sua opinião. Falta algo, no roteiro. Donald sugere que Charlie vá procurar Susan. Charlie tem medo e Donald oferece-se para ir em seu lugar, fingindo ser ele.
1:15:55		Donald encontra-se com Susan fingindo ser Charlie. Faz perguntas embaraçosas sobre suas relações com Laroche. Ela nega. Depois, faz perguntas banais.
1:16:58		Donald relata encontro com Susan a Charlie. Diz que ela mentiu e propõe, com entusiasmo, ir espioná-la. Charlie o segue sem entender onde quer chegar.
1:17:36		Charlie e Donald espionam Susan e descobrem que ela tem relação delicada com o marido. Ela esconde algo dele. Ela marca viagem para Miami. Eles suspeitam que vá encontrar-se com Laroche.
1:18:36		Charlie e Donald no hotel. Charlie lê *Story,* de Robert McKee. Donald vai pesquisar o site pornográfico de Laroche e descobre que Susan aparece nele.
1:19:16		Susan e o marido, na cama. Ele dorme. Ela está acordada pensando. Ouve-se os pensamentos com sua voz.
1:19:31		Letreiro: “3 anos antes”. Susan com Laroche no pântano, Continua a revelação de seus pensamentos com sua voz. Relata que mentiu no livro e mentiu para seu marido. Vê orquídea fantasma sem emoção. Voltam, na van. Laroche começa a contar sobre droga extraída da flor. Imagem ilustra o relato. Cena termina na van. Susan diz que está cansada de orquídeas.
1:22:30		Susan, em casa, cheira pó verde da flor. Começa a sofrer os seus efeitos. Viagem. Laroche liga. Ela fica diferente com ele. Diz que está feliz. Fazem som tentando imitar o ruído de discagem. Conversa íntima sobre solidão.
1:26:08		Imagens de Susan e Laroche transando muito carinhosamente. Depois, juntos no orquidário. Ela deitada na relva e ele trabalhando, trocam declarações de afeto.
1:27:10		Donald e Charlie em Miami, num carro. Letreiro: “3 anos

		depois". Seguem van de Laroche e Susan até o orquidário. Clima e música de perseguição policial. Chegam ao orquidário já à noite. Laroche e Susan entram abraçados. Charlie espiona. Susan cheira. Charlie espia a transa dos dois e é capturado. Susan o reconhece pela semelhança com Donald, que é quem ela conhece de verdade. Ele tenta ir embora e é detido. Susan pensa longamente. Decide que têm que matá-lo. Laroche nega, ela diz que mata sozinha.
1:33:10		Charlie é levado para o pântano sob mira de armas. Susan quer matá-lo. Donald sai de esconderijo no carro, bate com a porta em Susan e foge para a água, com Charlie. Susan e Laroche pegam lanterna e entram no pântano em busca deles. Montagem paralela entre a fuga deles e as ações dos perseguidores. Música do tipo suspense. Charlie e Donald encontram um refúgio. Charlie começa a revelar-se interiormente. Não com voz sobreposta, mas falando de si, de seu fracasso e de sua incapacidade, da admiração que tem pelo irmão por este não temer a opinião alheia, que tanto o amedronta. Relembram amores do tempo de colégio e falam do sentido de amar, ser correspondido ou não. Um anticlímax, antecedendo o clímax.
1:37:25		Susan e Laroche de lanternas e armas procuram pelo pântano. Gritam por eles
1:37:40		Amanhece no pântano. Acordam e cuidadosamente tentam alcançar o carro para fugir. Laroche dorme, com a arma no colo. Eles são vistos por Susan que acorda Laroche. Laroche atira e fere Donald. Charlie e Donald conseguem entrar no carro e partir.
1:39:00		Fuga de carro. Batida forte com carro da polícia. Donald é lançado fora do carro. Charlie tenta mantê-lo acordado. Fala com ele, canta. Donald morre. Charlie grita por socorro.
1:40:51		Susan aparece. Charlie foge para a água, Laroche o persegue. Charlie consegue certa vantagem, na fuga com água pela cintura. O pântano tem crocodilos. Charlie para e é alcançado. Está cercado, sob a mira das armas de Laroche e Susan. Prepara-se o confronto final. Música de suspense. Hesitam antes de atirar. Laroche engatilha o rifle. Aponta a arma e pede desculpa pelo que vai ter que fazer. Diz que não é assassino. Um crocodilo ataca e mata Laroche. Susan tenta salvar Laroche, mas é tarde. Ela e Charlie trocam xingamentos. Susan chora com corpo de Laroche no colo. Diz que fez tudo errado e que quer sua vida de antes de volta. Charlie se afasta.
1:44:33		Carros de polícia, maca, carro reboque. Charlie está encostado, com uma manta sobre os ombros. Um policial lhe entrega um celular. Charlie fala com a mãe e chora.
1:45:20		Charlie em casa, só, comendo. Olha ao redor, o espaço que era ocupado por Donald. Voz sobreposta de Charlie diz o texto do roteiro na parte que se refere ao que Donald disse sobre amar e ser ou não amado pelos outros. Termina com expressão animada.
1:45:58		Bar. Reencontro com Amélia. Conversam sobre os momentos

		recentes de suas vidas. Charlie fala da falta que sente de Donald. Amélia fala de uma viagem à Europa com o namorado e diz que lembrou dele. Olham-se. Charlie a beija. Ela diz que tem alguém e pergunta por que ele fez isso agora (subtende-se por que não fez antes). Ele diz que a ama. Amelia fica sem jeito, diz que tem milhões de coisas para fazer. Precisa ir. Anda um pouco, para, se volta, e diz que também o ama.
1:47:53		No carro, esperando para sair do estacionamento, Charlie reflete sobre o final da história. Voz sobreposta dele narra o texto do final do roteiro e relembra que McKee não aprovaria a voz sobreposta. Consegue alcançar a rua e sai, otimista. Como diz sua própria voz: pela primeira vez. O carro de Charlie segue em frente. Música alegre. A câmera se fixa postada bem no meio da rua, larga, de asfalto. Flores nascem em primeiro plano. A velocidade da imagem é acelerada, do dia vem a noite e o dia e a noite, cada vez mais rápido, enquanto ouvimos uma canção que fala de amor e felicidade. Fade out
1:50:07		Créditos sobre fundo preto.

APÊNDICES B – Desmontagem cena a cena de *Quero ser John Malkovich*

Ficha técnica:

Quero ser John Malkovich (Being John malkovich), 112', 1999, EUA.
Direção de Spike Jonze
Roteiro de Charlie Kaufman
Produção executiva de Charlie Kaufman
Direção de fotografia de Lance Acord
Montagem de Eric Zumbrunnen
Música de Carter Burwell
Com
John Cusack (Craig)
Cameron Diaz (Lotte)
Catherine Keener (Maxine)
John Malkovich (John Horatio Malkovich)
Orson Bean (Dr. Lester)
Mary Kay Place (Floris)

00 15 – 02 38		Palco de Marionetes. Boneco Craig dança num quarto
02 39 – 04 34		Casa. Graig é acordado por ave falante. Lotte o aconselha a procurar emprego. Craig vê titereiro de sucesso na TV.
04 35 – 06 13		Craig se apresenta com marionetes na rua. Cena de "Abelardo e Heloísa". Termina agredido por transeunte com criança.
06 14 – 06 39		Loja de animais. Craig chega depois da agressão e é recebido com carinho por Lotte
06 40 – 07 18		Em casa. Craig procura emprego em classificado de jornal e acha anúncio da Lester Corp.
07 19 - 07 48		Craig anda pela calçada de rua comercial. Entra no saguão de um prédio e descobre que a Lester Corp. fica no 7 ½ andar. Entra no elevador.
07 49 – 08 35		Elevador. Graig procura pelo botão do andar. Uma negra gordinha percebe, e diz que o levará ao 7 ½. Para o elevador na "emergência" e abra a porta com um pé de cabra. Craig agradece e sai.
08 36 – 09 49		Corredor e recepção. O andar tem o teto muito baixo. Craig, curvado, vai à recepção. Diálogo de surdos com recepcionista. Senta, espera até ser chamado como Mr. Juarez.
09 50 – 12 15		Entrevista com Lester. Teste de raciocínio, conversa e aprovação para o emprego. Pergunta sobre o teto baixo.
12 16 – 15 04		Corredor e sala de aula da Lester Corp. Vídeo sobre a origem do meio andar. A história de Martin, construtor do prédio, e da anã com quem se casou e para quem fez o meio andar. Maxine fica na sala e diz que é tudo mentira.
15 05 – 16 32		Casa. Craig e Lotte. Ele cozinha, ela cuida dos diversos bichos. Carinhosos. Ela fala em ter filho. Ele pondera sobre dinheiro.
16 33 – 17 04		Graig e Maxine tomam café. Ele pergunta sobre o filme. Ela diz que outros modos de levar uma mulher para a cama.
17 05 – 18 53		Craig ouve comentário de Floris, a secretária, sobre a habilidade de seus dedos. Ele diz que ama outra mulher. Lester o repreende

		e fala de sua atração por ela e de quanto queria ser mais jovem. Diz ter 105 anos. Convida Craig para conversarem num bar depois do expediente quando contará detalhes de seus sonhos eróticos.
18 54 – 20 29		Corredor. Craig liga para casa e visa que vai chegar mais tarde. Aborda Maxine e puxa conversa. Adivinha o nome dela e convida para tomar um drinque. Ela mar às 19 horas.
20 30 – 21 12		Casa de sucos. Craig toma suco com Lester. Ouve as histórias eróticas dele. Às 19 despede-se e sai.
21 13 – 21 17		Craig corre pelas ruas olhando o relógio. Atravessa no meio dos carros em movimento.
21 18 – 22 33		Bar. Craig encontra Maxine já olhando o relógio. Ele declara interesse por ele. Ela é desconcertantemente direta. Ela pergunta por ele. Quando ele diz que é titereiro, ela imediatamente pede a conta .
22 34 – 23 53		Casa. Craig chega tarde e conta que estava com Lester. Ele está meio sem jeito. Ela diz que cuidou dos bichos e que o macaco vai dormir com eles. Ele avisa que vai para a sua oficina de bonecos
23 54 – 25 50		Oficina de bonecos. Craig cria dois bonecos representando a si mesmo e a Maxine. Há um insert de Lotte virando na cama. Craig encena um diálogo entre os bonecos. O boneco Craig fala sobre a possibilidade de experimentar estar na pele do outro, pergunta se ela não gostaria de experimentar estar na pele dele, sentir o que ele sente. Boneco Maxine diz sentir-se bem. Bonecos beijam-se.
25 51 – 26 30		Corredor. Maxine diz a Craig que não ficaria com ele porque ele brinca de bonecos. Ele explica que experimenta sentir o que os outros sentem. Diz que sente algo forte por ele, que nem pela mulher dele ele sente. Ela, já no elevador, responde com um Oh! Irônico e desce. Craig fica parado, decepcionado
26 31 – 28 37		Sala dos arquivos. Craig procura pastas numa gaveta. Quando fecha a gaveta uma das pastas cai atrás do gaveteiro. Ele afasta o móvel da parede e descobre uma pequena porta escondida atrás de uma antepara que dá passagem para um túnel estreito e escuro. Curioso, verifica se alguém pode chegar, fecha a porta da sala e vai explorar o túnel.
28 38 – 29 15		Craig segue engatinhando pelo túnel adentro. É escuro e estreito. Numa certa altura ele começa a sentir que a terra está molhada e é sugado por uma força que produz um vento no interior do túnel. Ele para ou é parado de repente do que seria a extremidade do túnel. Há uma pequena janela luminosa
29 16 – 30 24		A janela é um campo visual de alguém, arrodeado por uma máscara negra, oval. Craig vê um jornal, The Wall Street Journal, nas mãos de um homem que come torradas, numa sala. Levanta, leva um prato e xícara até a pia da cozinha e anda pela casa. Já está de terno e gravata. Pega uma carteira e se olha num espelho. É um homem careca, elegante, de meia idade. É John Malkovich. O que se vê na tela é o que John Malkovich vê. Ele pega as chaves em cima de uma mesa e vai até a porta. Abre e

		sai.
30 25 – 30 34		Escritório de Maxine. Ela fala com alguém ao telefone. Diz que ele se declarou apaixonado e comenta que é ridículo. Desculpa-se.
30 35 – 3 1 35		Calçada de rua movimentada. Campo visual com máscara negra oval. O ponto de vista se movimenta. Um porteiro faz um cumprimento e para um táxi. Abre a porta. O campo visual entra. O táxi arranca. Uma voz pede que o leve ao Teatro Broadhurst. Dentro do táxi em movimento o motorista identifica John Malkovich. Falam sobre filmes. Subitamente o campo visual diminui de tamanho até a tela ficar completamente negra.
31 36 – 32 11		Terreno vazio ao lado de uma avenida movimentada. Um corpo cai do alto no meio da vegetação baixa. É Craig. Ele se levanta, bastante sujo, com a mesma roupa que entrou no túnel. Está atordoado. Olha ao redor aparentemente procurando se localizar. Quando percebe onde está, avança para a avenida fazendo sinal para parar um carro.
32 12 – 34 07		Escritório de Maxine. Craig entra. Maxine acaba de marcar um encontro com uma mulher daí a vinte minutos. Tenta sair se despedindo de Craig. Ele a detém e explica o que aconteceu: "Na minha sala há um portal que leva você para dentro de John Malkovich. Você vê o mundo com os olhos dele. Depois de 15 minutos você é lançado numa auto estrada de New Jersey." Craig tenta explicar o mistério do que aconteceu e as implicações metafísicas e filosóficas de experimentar ser outra pessoa. Diz que não pode continuar sendo o mesmo de antes. Maxine dá pouca importância e sai.
34 08 – 35 14		Casa. Craig de roupão mexe no cabelo. O telefone toca, ele atende. Maxine pergunta sobre Malkovich e propõe que vendam ingressos a 200 dólares. Ela faz uma declaração de sociedade que ele entende como proposta de relação. Lotte chega com animais. Quando ele desliga o telefone ela pergunta quem era.
35 15 – 36 05		Craig e Lotte caminham por calçada movimentada, à noite. Ele explica que terá que trabalhar à noite, que tem um sócio e que isso poderá equilibrar as finanças. Lotte não acredita que seja possível entrar na cabeça de alguém e diz que quer experimentar e que assim poderá conhecer o novo sócio de Graig. A alternativa é irem imediatamente.
36 06 – 36 55		Craig e Lotte na entrada do portal. Ela tem medo. Toma coragem, dá um beijinho em Craig e entra. A porta bate.
36 56 – 37 27		O túnel negro. Aparece a janelinha no final que forma o campo visual. Um homem tomando banho e se enxugando. Lotte acha excitante. O homem aparece no espelho e é John Malkovich em seu banheiro.
37 28 – 37 51		Craig na beira da auto estrada. Um corpo cai perto dele. É Lotte, voltando de dentro de Malkovich. Ela está fascinada e quer voltar lá. Craig tenta marcar para o dia seguinte e ela diz que tem que ser naquele momento.

37 52 – 38 36		Dentro do carro na auto estrada. Lotte fala para Craig da experiência. Como uma revelação. Quer voltar Craig a convence dizendo que se atrasariam para o jantar com Lester.
38 37 – 39 45		Casa do Lester. Mesa de jantar. Lotte, Craig e Lester. Conversam trivialidades. Lotte pede para ir ao toalete. Lester indica uma porta entre cinco e Lotte vai. Ao tentar a segunda porta encontra um quarto estranho.
39 46 – 40 31		Lotte entra num quarto cujas paredes exibem fotos contando a vida de Malkovich.
40 32 – 41 21		Dentro do carro. Lotte e Craig. Lotte especula sobre porque Lester teria um quarto dedicado a John Malkovich. Acha sexy que Malkovich tenha um portal. É como se ele tivesse uma vagina, além do pênis. Ela diz que gosta disso.
41 22 – 44 03		Maxine e Craig o escritório. Criam anúncio do portal JM. Lotte chega de surpresa. Começa a conversar com Craig e diz a ele que se descobriu no portal e quer ser transexual. Clima de olhares de Maxine para ela. Craig leva ela para o portal. Maxine liga e pede a alguém o telefone de John Malkovich.
44 04 – 45 59		Casa de John Malkovich. Ele ensaia lendo um texto dramático para um gravador. Passamos a ver a página que ele lê. De repente surge a máscara negra oval. Alguém está dentro dele. O telefone toca, Malkovich atende. É Maxine, o convida para um jantar. Lotte vê tudo, dentro de Malkovich. A câmera alterna entre dentro e fora. Ele desliga e tenta voltar ao ensaio. Não se concentra. Anota alguma coisa. A máscara vai diminuindo rapidamente como alguém que recua pelo "túnel vagina".
46 00 – 46 14		Graig na auto estrada. Cai um corpo. Lotte levanta esbaforida e vai para o carro. Assume o volante dizendo que precisa voltar às 8 da noite (hora do jantar de Maxine com Malkovich).
46 15 – 47 45		Restaurante. Malkovich numa mesa consulta o relógio. Chega um sujeito chato e começa a falar sobre um papel de retardado, que ele tem um irmão retardado etc. A tela vira o campo visual de Malkovich, com a máscara. Lotte está dentro dele. Maxine aparece e se apresenta. Máscara desaparece. Faz-se um jogo de plano e contra plano. O olhar de Malkovich tem a máscara e tem Lotte por trás. Ela monologa comentando o olhar de Maxine. Fica evidente que Maxine fala para Lotte através de Malkovich
47 46 – 48 43		Carro na avenida, noite. Lotte e Craig. Lotte mente e diz que JM estava no apartamento. Craig tenta convencê-la a não trocar de corpo. Ela sugere que chamem Maxine para jantar. Ele tenta evitar.
48 44 – 49 -52		Escritório à noite. Craig, Maxine e o primeiro cliente. Homem gordo e deprimido. Tenta filosofar. Craig se enrola, Maxine cobra os dólares e despacha. O cara entra no túnel.
49 53 – 50 39		Viagem pelo túnel até a máscara negra ocupar a tela e mostrar o ponto de vista de JM em casa, pegando coisas na geladeira e falando ao telefone sobre compras de tapetes..
50 40 – 50 55		Auto estrada. Noite. Craig espera ao lado do carro. Cai um corpo. È o homem, corre sorrindo e vem abraçar Craig, feliz

		com a experiência, agradece.
50 56 – 53 48		Casa. Jantar. Craig, Lotte e Maxine. Comem, fumam baseados. Maxine diz coisas estimulantes sobre obter o que se quer. É atacada por Lotte e Craig, ao mesmo tempo. Dá um tapa em Graig e diz que não sente atração por ele. Vira-se para Lotte e diz que sente atração por ela, mas só quando ela está dentro de JM. As duas estão atraídas, uma pela outra. Maxine sai. Craig e Lotte ficam parados na sala.
53 49 – 54 21		Corredor da Lester Inc. Uma fila de candidatos à viagem. Lotte liga para Maxine. Combinam de Maxine se convidar para encontrar JM outra vez, para transarem. (Lotte transará com Maxine através de JM) Maxine marca às 4:11.
54 22 – 54 36		Casa. Craig na cama, acordado. Sozinho. O lado da cama de Lotte está remexido, mas ela não está.
54 37 – 57 02		Casa de JM. Ele está elegantemente vestido e se olha no espelho. Maxine chega. Ele vai atacando e a convida para o quarto. Ela escapole dizendo que chegou cedo demais. Sentam num sofá. Papo furado e vazio. Espera. Às 4:11 ela ataca ele ali no sofá mesmo. Quando a câmera vai para o ponto de vista de JM para a usar a máscara oval. É Lotte, dentro. As três respirações se misturam, ofegantes.
57 03 – 57 13		Lotte Cai no terreno ao lado da auto estrada. Fica deitada no capim. Jeito de quem acabou de gozar.
57 14 – 57 58		Hall do apartamento de Craig e Lotte. Lotte chega e entra em casa. Craig está à mesa. É muito cedo. Ele pergunta se ela foi com ele e com ela. Ela confirma e diz que se amam. Ele pergunta: E eu? Ela diz que ele tem os bonecos dele para brincar.
57 59 – 58 10		Escritório. Craig com Floris. Ela fala e ele não escuta, absorto. Música domina a cena.
58 11 – 59 17		Escritório, noite. Maxine sentada no chão. Craig entra e falam sobre paixão. Ele se desespera e sai correndo. Passa pelo corredor com a fila de candidatos ao portal.
59 18 – 59 33		Craig corre pela rua durante a noite, no meio do trânsito. Corre muito, pela calçada.
59 34 – 1 01 58		Casa. Lotte abre a porta e entra. Craig está escondido debaixo da cama. Tem uma arma na mão. Sai de debaixo da cama e corre para Loote. Ameaça-a com a arma e luta com ela, jogando-a no chão e montando sobre ela para dominá-la. Pega um telefone e faz Lotte combinar em encontro com Maxine daí a duas horas. Maxine terá que combinar com JM. Carig domina Lotte, amordaça e prende na jaula no macaco.
1 01 59 – 1 02 23		Palco de teatro. JM ensaiando uma peça. Maxine chega na plateia. JM para o ensaio e sai com ela.
1 02 24 – 1 03 02		Uma sala no teatro. JM deitado num sofá, Maxine sobre ele. Quando a câmera vai para o ponto de vista de JM assume a máscara oval. É Craig quem está dentro. Craig descobre que pode comandar JM. Maxine pensa estar com Lotte. De repente a câmera recua pelo “túnel vagina”.
1 03 03 – 1 03 07		Craig caí no terreno ao lado da auto estrada. *Audio advance* com

		fala de JM
1 03 08 – 1 03 25		Mesma sala da transa. JM e Maxine. Ele diz que alguém falava por ele. Que não era ele quem dizia aquelas coisas. Maxine retruca que era a paixão. Ele diz que sabia quando estava apaixonado e sai.
1 03 26 – 1 04 05		Casa. Craig entra agitado. Craig conta a Lotte, ainda amarrada na jaula, que conseguiu dominar JM. Que será apenas uma questão de tempo JM ser mais um marionete dele.
1 04 06 - 1 05 43		Apartamento de JM. JM circula agitado se queixando de que alguém falava com ele. Depois de instantes vemos que seu interlocutor é Charlie Sheen, o ator. JM está apavorado com a experiência, com medo. Charlie diz que deve ser uma delícia e o estimula a continuar.
1 05 44 – 1 06 23		Rua, noite. JM está dentro de um carro na porta de um prédio luxuoso. Usa boné para não ser percebido. Maxine sai do prédio e pega um táxi. JM segue o táxi,
1 06 24 – 1 09 32		Escritório. Noite. De um elevador lotado, sai Maxine. Diversos usuários do portal saem atrás. O último deles é JM. Sai desconfiado, examinando tudo e chega ao local da fila. Pergunta ao último qual tipo de serviço oferecem. Respondem que é ser JM por 15 minutos. JM ultrapassa toda a fila ouve protestos e há um início de tumulto. Ele encontra Maxine e Craig. Pede explicações. Carig explica e ele quer experimentar o túnel. Entra. É sugado para dentro, como os outros. Craig pergunta o que acontecerá. Maxine responde: “Veremos”.
1 09 33 – 1 10 42		Restaurante. Mesa posta. Na tela, a máscara do campo de visão. Câmera descreve a mesa e chega ao corpo de uma mulher de vestido vermelho decotado, de seios grandes. O rosto dela é o de JM. Ela repete inúmeras vezes a palavra Malkovich, Malkovich. Deixamos de ver a máscara. Ocularização externa. O restaurante está cheio e todas as pessoas, inclusive os garçons têm o rosto de Malkovich. No cardápio há apenas a palavra Malcovich impressa. Há um Malkovich que é ele mesmo como entrou no escritório, de boné. Assustado, vai olhando tudo e encontrando apenas versões de si mesmo, masculinas e femininas. Até anões. Ele abre caminho até uma porta luminosa e some no branco.
1 10 43 – 1 11 40		Auto estrada. Noite. No terreno caem dois corpos. JM e depois um usuário. Craig espera. JM discute, bravíssimo. Diz a Craig para fechar o portal e ameaça ir aos tribunais. Craig ironiza.
1 11 41 – 1 13 24		Casa. Craig chegou com jantar. Lotte está presa na jaula, sem mordaça. Discutem a relação. Assumem as intensões. Craig sente-se um monstro. Lotte o perdoa. Dizem que se amam. Craig abra a jaula e senta ao lado de Lotte. Pega o telefone e faz uma chamada.
1 13 24 – 1 13 41		Escritório. Maxine está sozinha. O telefone toca. Ela atende. É Lotte. Diz que precisa vê-la. Maxine concorda e mar em uma hora “no JM”.
1 13 41 – 1 14 03		Casa. Lotte na jaula, com o macaco, amarrada e amordaçada,

		tenta se libertar da corda. Faz sons nasais, diz que odeia Craig. O macaco observa as mãos dela tentando se soltar das cordas.
1 14 04 – 1 14 44		Mata. Câmera em movimento muito rápido, como alguém correndo. Imagem de pouca qualidade de definição de cor. Parece filme amador. Vozes humanas e gritos de macacos. Há caçadores e macacos fugindo. Uma "família" de macacos capturados por uma rede. A câmera se aproxima. Legendas traduzem o que dizem os macacos, amarrados: "Filho, solte seu pai". Caçadores chegam e jogam rede sobre o grupo.
1 14 45 – 1 15 12		Casa. Lotte na jaula, continua a cena dela tentando se desamarrar. O macaco balança a cabeça negativamente. O macaco desamarra as mãos de Lotte. Ela abraça ele com muito carinho.
1 15 13 – 1 16 44		Escritório. Toca o telefone, Maxine atende. É Lotte. Diz que Craig é quem está "em" JM quando eles se encontram. Há montagem alternada de Lotte em casa falando ao telefone. Maxine fica surpresa de Craig dominar JM e pensa interesseiramente. Lotte reage dizendo que a ama. Ela diz que corresponde, mas tem cara de quem pensa em tirar proveito da situação.
1 16 45 – 1 17 02		Ruas da cidade. Chove. Lotte caminha na chuva. Tem cara triste, anda lentamente sem se importar com a água.
1 17 03 – 1 18 12		Casa de JM. Campainha. JM encosta o rosto na porta olhando pelo olho mágico. É Maxine, lá fora. Ele pergunta o que ela quer. Ela diz que vai explicar o portal. JM diz que vá embora, que não quer mais saber. "Esta loucura acabou". Maxine chama Craig, falando com JM. JM se contorce lutando para impedir ser controlado. Passa a se comportar e falar como Craig. JM/Craig pergunta como ela descobriu. Ele diz que Lotte se libertou da jaula. Entra e deita-se sobre a mesa, entregando-se a JM/Craig.
1 18 13 – 1 18 54		Ruas. Lotte no interior de um carro. Para diante de uma mansão. Toca a campainha. Lester abre a porta e a convida a entrar.
1 18 55 – 1 21 04		Casa de Lester. Lotte com um roupão branco, maior que ela. Lester lhe traz uma xícara e todo galante lhe pergunta o que quer. Ela fala da admiração por JM e que viu o quarto/museu dedicado a ele. Ele estranha. Ela diz que quer ser ele. Lester diz que ela pode. Conta que não é Lester, que é o Cap. Martin e conta a história do portal.
1 21 04 – 1 21 35		Quarto de JM. Maxine deitada entre lençóis desarrumados. Pergunta se Craig ainda está ali. JM/Craig, com marca de batom na face responde que aprendeu a dominá-lo sem lutar contra ele.
1 21 36 – 1 22 23		Casa de Lester. Lester conta a Lotte seu segredo. Descobriu como vier eternamente, saltando de corpo em corpo. O próximo será JM, numa data precisa ou perderá a oportunidade para sempre. Convida-a a conhecer alguns amigos.
1 22 24 – 1 22 33		Casa de Lester, outra sala. Lester entra e apresenta Lotte a dez amigos, todos idosos.
1 22 33 – 1 25 49		Quarto de JM. Continuação. JM/Craig beija as coxas de Maxine. Ela pede que ele faça uma demonstração do controle sobre JM. Cena da "dança do desespero" de JM. Ele põe um CD

		e dança. Com um lençol na cintura. É forte. Maxine aplaude. No final conversam sobre como usar aquilo. Decidem que Craig continuará dentro dele e usará seus recursos e notoriedade com titereiro.
1 25 50 – 1 26 29		Casa de Lester. Lester declara afeto por Lotte e oferece a ela um "lugar" em JM. Ela agradece mas diz que precisa contar algo sobre JM.
1 26 30 – 1 27 56		Escritório de empresário de JM. JM apresenta Maxine. Decidem mudar de ramo e comunicam que ele vai virar titereiro. O empresário de que não há problema, fará duas ligações. Maxine se diverte. Ri.
1 27 56 – 1 28 04		Tela negra. Letreiro: "Oito meses depois".
1 28 05 – 1 28 40		Casa de JM/Craig e Maxine. Ela está grávida. Cuida da decoração de um quarto de bebê, JM chama por ela, da sala, dizendo que estão no ar. Na TV uma cena de marionetes creditada a John Horatio Malkovich, intitulada "Dança do Desespero e da Solidão". Entra uma reportagem sobre a carreira de JM titereiro.
1 28 40 -1 28 48		Reportagem sobre JM e sua carreira de titereiro.
1 28 48 – 1 28 50		Casa de Lester. Lester, Lotte e os amigos idosos assistem o programa sobre JM. Há mais um idoso e o macaco está com eles.
1 28 50 – 1 31 04		Reportagem, continuando. A reportagem conta a carreira de Malkovich cujo ponto culminante é a parte de titereiro. Durante instantes aparece o JM assistindo e se dizendo "o máximo". No final apresenta Maxine como sua esposa e mentora. A mulher por trás do "cara". Foto do casamento. Maxine de branco com rosa vermelha na mão.
1 31 04 – 1 31 11		Casa de Lester. Lotte reage à cena, com dor. Lester a consola dizendo que amanhã esta paródia terá fim
1 31 11 – 1 31 39		Volta a reportagem. Agora fala da turnê mundial de "Abelardo e Heloísa".
1 31 39 – 1 31 44		JM na sala assistindo. A certa altura um jornalista fala de mudança de Maxine depois da gravidez. Cara de preocupação de JM.
1 31 44 – 1 31 48		Continuação da reportagem. Diz que Maxine afastou-se da publicidade. E, segundo rumores, dos afetos do marido.
1 31 49 – 1 31 50		Sala de JM/Craig. JM assiste a reportagem.
1 31 51 – 1 32 06		Quarto do bebê de Maxine. Maxine continua arrumando as coisas e ajeita a "boneca" Lotte. Cara de tristeza. Faz um carinho na boneca e diz que sente muito
1 32 06 – 1 32 41		Continua a reportagem. Termina com reflexão filosófica e sobre a tarefa do "titereiro".
1 32 41 – 1 33 11		Sala de JM/Craig. JM vê final da reportagem e reage orgulhosamente. Desliga a TV. Começa s e vestir para uma cerimônia "a rigor" e chama Maxine para comemorarem os seus 44 anos, depois da cerimônia.
1 33 11 – 1 33 58		Frente de teatro luxuoso. JM andando nos bastidores. Cena de balé – Lago dos Cisnes – dançado por bailarinas com o "boneco Craig" em tamanho natural, controlado por fios, dançando com

		elas. JM controla os fios.
1 33 59 – 1 34 10		Casa de JM/Craig. Maxine de barrigão passa a mão na barriga e conversa com a “filha”.
1 34 11 – 1 34 50		Teatro. Movimentos finais da dança. O público aplaude de pé, entusiasticamente.
1 34 51 – 1 36 11		Apartamento de JM/Craig. JM vestido a rigor sobe as escada com pacote na mão. O telefone toca. Ela chama por Maxine. Entra no quarto e tem coisas caídas, como sinais de luta. Atende o telefone. Como sequestro. É Lester, exigindo que Craig sai do corpo de JM.
1 36 12 – 1 37 22		Escritório de Lester. Idosos tensos. Lester diz a Lotte que Craig caiu no blefe. Lotte, com cara de má, vai até Maxine, que está amarrada. Maxine faz-se boazinha. Lotte diz que se não pode tê-la, ninguém terá. Pega uma arma na bolsa e tenta matar Maxine. Maxine corre e se joga no túnel, Lotte vai atrás.
1 37 22 – 1 38 51		Quarto. Um casal transa numa cama, sob cobertas. Um menino JM assiste a transa. Maxine entra no quarto, caindo do portal. Pergunta onde está. Lotte cai atrás, de arma em punho. Diz que estão no inconsciente de Malkovich. Sai perseguindo Maxine por diversos lugares:
		Maxine pula da janela do quarto e cai num vestiário, Lotte aparece atrás dela, atirando,
		Maxine entra por uma porta e desce uma escada para um porão onde um menino JM pequeno, numa cadeirinha de balanço diz que é mau. Lotte aparece e Maxine foge.
		Maxine passa por uma treliça atrás da qual JM “adulto” num banheiro, cheira roupas íntimas. A perseguição passa através do banheiro.
		Chegam a uma sala onde um casal namora num sofá. É JM jovem. A perseguição atravessa a sala, com tiros, o casal não se perturba. Saem por uma abertura numa porta.
		Caem num ônibus escolar cheio de crianças. Uma delas é JM que acabou de fazer xixi nas calças. Todas as crianças cantam para sacanear JM A perseguição prossegue dentro do ônibus até que as duas caem pela porta da frente.
1 38 51 – 1 40 13		Auto estrada, noite, chove. Maxine e Lotte caem no terreno vazio. Ao acabar de rolar Maxine pega a arma. Lotte pergunta como ela pode fazer o fez, já que a amou tanto. Acusa Maxine de ser inescrupulosa. Maxine diz que sabe disso. Reflete um pouco e diz que o bebê é dela. Que concebeu quando Lotte estava dentro de JM. Lotte chora de felicidade por serem pais juntas.
1 40 13 – 1 41 04		Bar. JM bebe com ar depressivo. Há um plano com a máscara. Alguém está “dentro”. Volta a ocularização externa. Alguém chega e o reconhece. Ele nega ser JM. O outro insiste. Ele se irrita e o agride. Lutam. JM leva um soco. JM se olha num espelho.
1 41 04 – 1 41 18		Escritório. Lester atende telefone. É Craig pedindo que solte Maxine. Lester pergunta se ele sairá de JM.
1 41 18 – 1 41 30		JM/Craig com o telefone diz que sairá. JM parece desmaiar.

1 41 31 – 1 41 32		Auto estrada. Um corpo cai no terreno vazio.
1 41 32 – 1 41 39		Escritório. Lester comunica ao amigos idosos que a hora é aquela. Todos se levantam, animados.
1 41 39 – 1 41 45		Auto estrada. Craig acabou de cair com uma madeira ao lado. (Na primeira vez que entrou no portal ele levou essa madeira junto e a perdeu. Perguntou, então se ela tinha ficado na cabeça de JM).
1 41 46 – 1 42 40		Montagem paralela. JM no bar ainda, levanta do desmaio e se olha no espelho. Olha-se com estranhamento. Diz que está livre.
		Velhinhos se encaminham para a entrada do portal.
		JM comemora por instantes estar livre. E logo começa a tremer e balançar, como sendo "ocupado" de novo,
		Velhinhos mergulham pelo túnel abaixo.
		JM se treme todo.
		Ponto de vista de quem desce o túnel.
		Velhinhos vão entrando e se despedindo uns dos outros.
		JM "acusa mais um golpe". Treme como se mais um tivesse acabo de "entrar".
		Lester, por último, prepara-se para entrar no portal.
1 42 40 – 1 42 51		Auto estrada. Craig levantando. Vê Maxine e Lotte se abraçando.
1 42 51 – 1 43 05		Escritório. Na entrada do portal. Lester hesita por instantes e avança. Acelera pelo túnel abaixo. A última imagem do túnel é a mascara "vendo" o espelho do bar em que JM se olhava
1 43 05 – 1 43 19		JM "recebe" Lester. Dá uma sacudida. É Lester quem está dentro. Passa uma mulher ele se dirige a ela, galanteador no "estilo Lester".
1 43 20 – 1 43 53		Auto estrada. Maxine e Lotte se encontram e vão para um carro. Craig, um pouco atrás vai até elas falando com Maxine que conseguiu sair de JM e voltou para ficar com ela. Maxine e Lotte entram no carro e saem rápido. Craig fica na estrada, debaixo de chuva, declarando seu amor. Fade out.
1 43 53 – 1 43 59		Tela preta, letreiro: "Sete anos depois"
1 43 59 – 1 45 23		Entrada de casa de Lester. Sujeito careca toca. JM, envelhecido, abre a porta. Quem chega é Martin Sheen. Cumprimentam-se afetuosamente. Passam por Floris que age como mulher de JM. Numa outra sala, JM diz a Sheen que encontrou uma maneira de viverem para sempre. Sheen diz que não entende. Entram num quarto em que há fotos de uma criança, na parede, como as de JM antes. É Emily
1 45 24 – 1 46 14		Beira de uma piscina. Emily pede para nadar. Esta com Lotte e Maxine. Emily olha para as duas. Aparece a máscara. No campo visual estão Maxine e Lotte. Ouve-se a voz de JM/Lester, dizendo que a ama. No fim fica Emily olhando as duas. Fade out.
1 46 15 – 1 48 02		Fade in. Piscina, por baixo d'água. Emily mergulhando e nadando debaixo d'água. Sobre estas imagens, os créditos finais.
1 48 02 – 1 52 30		Créditos finais sobre fundo preto.

APÊNDICE C – Desmontagem cena a cena de *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*

Ficha técnica:

Brilho eterno de uma mente sem lembranças
(Eternal Sunshine of the Spotlerss Mind), 108', 2004, EUA.
Direção de Michel Gondry
Roteiro de Charlie Kaufman
Produção executiva de David Bushell
Direção de fotografia de Ellen Kuras
Montagem de Valdis Oskarsdottir
Música de Jon Brion
Elenco:
Jim Carey (Joel),
Kate Winslet (Clemntine),
Kirsten Dunst, (Mary)
Elijah Wood, (Patrick)
Mark Ruffalo, (Stan)
Tom Wilkinson (Howard)

00 35 – 01 27		Fade in. Quarto de Joel. Rosto dele dormindo. Acorda levanta com certa dificuldade até sentar na cama.
01 28 – 01 51		Calçada. Joel anda na calçada e se aproxima de um carro. Vê que a porta do carro está amassada. Gruda um papel escrito "obrigado" no para brisa do carro ao lado. Entre em seu carro e sai.
01 52 – 02 32		Estação de trem. Homem espera trem. Voz over comenta que o dia dos namorados é uma coisa inventada para as pessoas se sentirem mal. Trem chega no outro lado da estação. Homem corre, atravessa a passarela e chega quando a porta já está fechando. Força e consegue entrar
02 32 – 02 40		Vagão de trem. Pega um lugar no vagão vazio e ouve-se o que pensa, em voz over, sobre o seu dia.
02 41 – 02 51		Outra estação. Num telefone público Joel comunica a alguém que não passa bem e não vai trabalhar.
02 52 – 04 00		Praia. Dia dia de inverno, chuvoso e frio. Joel caminha pela praia. Na varanda de uma casa escreve num diário. Depois cava a areia. O tempo todo ouvimos em over seus pensamentos. Aparece uma figura feminina andando pela areia. Joel se aproxima de uma casa. Olha para dentro e sai, de volta à areia.
04 01- 04 40		Bar. Joel sentado numa mesa, escreve seu diário. Diante dele, noutra mesa, a mulher que viu na praia. Ela olha para ele e faz uma expressão de comunicar-se. Ele reage com timidez, baixando a vista.
04 41 – 05 11		Estação ferroviária. Moça da praia e do bar caminha em direção à estação. Joel a vê e se retrai. Ela o vê e de longe acena. Ele responde ao aceno, mas fica em seu lugar. Ela brinca com a timidez dele, acenando com bom humor.

05 12 – 08 35		Vagão de trem. Joel desenha o interior do vagão numa folha do diário. A moça, sentada a uma certa distância, o cumprimenta. Chega perto. Pergunta se não se conhecem. De uma livraria. Fala de tons de cabelo. Para de conversar. Ela se apresenta. Clementine. Faz piada com o nome. Ela termina se irritando com ele.
08 36 – 09 41		Há uma tomada de fora do trem e a cena é retomada. Clementine puxa conversa e pede desculpa. Diz que acha ele um cara legal mas não sabe se vai continuar achando. Ele meio sem jeito dá uma cortada sutil nela. Diz que está fazendo... Ela se retrai, dá um soquinho carinhoso nele e diz que se cuide.
09 41 – 09 51		Estação. Joel desce escada, dá uma olhada rápida pra trás e segue andando.
O9 51 – 10 52		Carro. Joel de carro avista Clementine saindo da estação. Oferece carona. Ela reflete e aceita. Está frio. Entra no carro e pergunta se ele não é um maníaco. Pede desculpas por parecer maluquinha. Chegam à casa dela. Ela oferece uma bebida. Ele fica indeciso. Ela parece que desiste
10 52 – 13 01		Apartamento Clementine. Joel aceitou o drinque. Ela faz um jogo de sedução que inclui brincadeiras e procura fazer ele falar. Diz que sabe que vai casar com ele. Se aconchega ao seu lado. Fala de fazerem um piquenique noturno. Ele diz que precisa ir. Ela pede que ele ligue e escreve o telefone em sua pele.
13 01 – 13 25		Calçada frente à casa de Clementine. Joel caminha. Ela abre a janela e pede que quando ele ligar diga: “Feliz dia dos namorados”.Ele segue andando.
13 26 – 14 17		Apartamento de Joel. Ele entra, acende a luz, tira o casaco, senta-se e pega o telefone. Liga para ela. Ela diz que demorou. Mas ter ligado significa que aceitou casar com ela. Marca lua de mel para o dia seguinte, no gelo.
14 18 – 16 17		Lago gelado. Ela guia ele em direção ao meio do lago. Garante que o gelo está sólido. Ele tem medo, é cuidadoso. Ela sai correndo, desliza e cai. Deita no chão, chama ele para perto. Ele deita ao lado e começam a olhar o céu. Brincam de identificar constelações. Ele parece inventar uma.
16 17 - 18 00		Carro de Joel. Manhã Chegam à casa de Clementine. Ela dorme. Ele acorda ela cuidadosamente. Ela fica sem jeito e pergunta se pode ir dormir na casa dele. Ele concorda. Ela pede que espere enquanto pega uma escova de dente. Enquanto Joel espere aparece um desconhecido, jovem, que pegunta se ele quer ajuda e o que ele faz ali. Ele não entende. Fade out.
18 00 – 19 35		Fade in. Carro de Joel. Noite. Joel chora enquanto dirige pela cidade. Entra música instrumental e entram créditos. Joel chega a sua casa e estaciona o carro.
19 36 – 19 56		Furgão estranho. Dentro do furgão há um diálogo. Alguém procura um número e se queixa que os números não são visíveis. Avista Joel chegando. Dizem: “é ele”. Furgão passa lentamente por ele.
19 37 – 20 44		Entrada do prédio de Joel. Pega correspondência. Aparece um

		vizinho, Frank. Fala de solidão no dia dos namorados e fala da sorte de Joel ter Clementine. Joel não responde, e deixa de dizer alguma coisa ao vizinho. Vizinho se mete, pergunta se tem planos. Joel diz que vai dormir. Vizinho: “Mas são 8 e 30!”
20 45 – 21 40		Apartamento de Joel. Ele chega, veste um pijama. Abre um saco de papel, tira uma embalagem de comprimidos. Toma um. Faz cara de quem espera sentir o efeito. Vai apagando todas as luzes. Pela janela vê o furgão lá fora. Na cozinha esbarra em alguma coisa. De fora do apartamento vê-se a luz se apagar
20 41 – 22 05		Fugão e entrada do prédio. Dois homens dizem que chegou a hora do show. Pegam coisas que parecem equipamentos eletrônicos no furgão e entram no prédio.
22 06 – 22 20		Apartamento de Joel. Abre-se a porta os dois homens entram com as coisas. Joel está deitado, mas acordado. Dizem olá para ele. Joel pensa.
22 21 – 22 44		Joel está com Frank, o vizinho, e ouve de novo o que ele fala de Clementine.
22 44 – 23 15		Apartamento de casal. Joel esta se queixando a um casal. Que faltam três dias para o dia dos namorados. Quer dar um presente a ela.
		Antiquário. Joel procura um presente para comprar.
		Joel põe uma joia de artesanato numa caixa, escreve um cartão.
		No apartamento com o casal outra vez. Conclui dizendo que ela está com outro, bem mais jovem e nem o reconhece.
23 16 – 23 51		Livraria. Clementine atende Joel como a um estranho. Ele tenta se dirigir a ela quando alguém fala com ela. É um rapaz que não se vê, mas é como namorado e se beijam. Joel fica perturbado e sai andando pela livraria. As luzes vêm se apagando atrás dele até que fica tudo escuro e ele passa por uma porta.
23 52 – 25 31		Casa do casal. Ele chega na sala do casal e senta na escada. Fica se perguntando porque ela desistiu dele. O homem o casal resolve contar. A mulher briga com ele por causa disso e sai da sala. O homem entrega um cartão para Joel. No cartão está escrito que Clementine apagou ele da sua memória e que isso não deve ser dito a ela.
25 32 – 25 41		Rua. Névoa. Joel procura um endereço. Entra na Lacuna.
25 42 - 26 55		Na recepção aguarda a recepcionista terminar um telefone. Vê uma impressora imprimindo cartões iguais a que leu sobre Clementine. Apresenta-se falando baixo. A recepcionista pede que preencha um formulário. Quando o leva ao Dr. Mierzwiak. Pergunta como tem passado. O sujeito que dirigia o furgão faz uma brincadeira com a recepcionista.
26 55 – 27 34		Consultório do Dr. Mierzwiak. Joel entra. O médico explica o que significa o cartão. Joel pergunta se é pegadinha e diz que aquilo é impossível. O médico diz que tudo é sigiloso. Mas que a Srta. Kruczynski não estava feliz e queria seguir em frente.
27 34 – 28 14		Casa do casal. Encolhido num canto Joel repete a frase do médico, ainda perplexo. A mulher explica que Clementine é impulsiva, que resolveu apagar ele da memória como que de sacanagem. O marido dela faz barulho, construindo uma casa de

		passarinho.
28 14 – 28 21		Carro. Joel se bate dentro do carro perguntando por que.
28 21 – 28 48		Clínica Lacuna. Joel entra a recepcionista o detém e conduz ao médico. O médico explica como é o procedimento. Que a primeira coisa a fazer é recolher em casa todas as coisas que lembrem Clementine.
28 48 – 29 40		Casa de Joel. A voz do médico continua explicando. Joel vai recolhendo todas as coisas que lembram Clementine. Fotos, presentes, páginas do diário, Joel recolhe tudo e põe em sacos de lixo. O médico diz que com esses objetos fará um mapa mental da memória de Clementine. E mais tarde farão o precedimento de apagar essa memória. No dia seguinte ele acordará como se nada tivesse acontecido.
29 40 – 29 50		Rua. Joel atravessa uma rua levando dois grandes sacos plásticos pretos. Quase é atropelado por um caminhão. Termina de atravessar a rua e entra na Lacuna Inc.
29 51 – 30 26		Sala de espera da lacuna. Joel entra carregando os sacos pretos e senta entre outras pessoas. A recepcionista o cumprimenta. Depois de algum tempo o Dr. Mierzwiak vem até a sala de espera e chama por ele.
30 27 – 30 48		Corredor da Lacuna. Dr. Mierwiak vai na frente e Joel o segue. Ele chega a uma sala onde uma mulher é submetida a um procedimento numa máquina semelhante a um secador de cabelos grande. Ele apresenta a Joel a pessoa que vai cuidar dele nesta noite. Stan Fink. O mesmo que já vimos antes no furgão. Cumprimentam-se
30 49 – 32 01		Consultório de Mierwiak. Joel grava um depoimento dizendo de sua intenção de esquecer Clementine e começa a contar como se conheceram. Há um acontecimento quase imperceptível, de certa importância. Um funcionário da Lacuna chega perto de Joel enquanto ele fala de Clementine. Joel não vê quem é, mas interrompe o que dizia. O médico explica o que acontece quando apaga a memória
32 01 - 33 00		Sala do tomógrafo., Joel é submetido ao aparelho que parece um secador de cabelo. Stan diz-lhe que está fazendo uma mapa de seu cérebro e faz-lhe perguntas de rotina. Começa a mostrar-lhe os objetos que relembram Clementine para monitorar a atividade cerebral durante o processo. À medida que vai colocando os objetos Joel vai ficando tenso. Aparecem manchas vermelhas na imagem. Joel fica aflito.
33 00 – 33 15		Casa de Joel. Ele está na cama com um aparelho na cabeça. O mesmo que foi tirado do furgão e levado para sua casa. Stan está monitorando o procedimento por um notebook e pede a Patrick, que não vemos, para verificar um regulador de tensão.
33 16 – 33 -24		Consultório médico. Joel está sozinho num consultório médico e se agita, olha em volta, como se procurasse alguém.
33 24 – 33 28		Casa de Joel. Stan diante de seu notebook. Fala para Patrick conferir as ligações.
33 28 – 33 31		Consultório de Mierwiak. Joel ao lado de Mierwiak. Alguém entra na sala, mas fora de campo. Joel olha espantado.

33 32 – 33 37		Sala do tomógrafo. Joel com o tomógrafo na cabeça. Stan põe uma xícara com um retrato de Clementine diante dele.
33 37 – 33 40		Consultório de Mierwiak. Continuação. Joel ao lado de Mierwiak. Joel diz que não está entendo, parece um déja vu.
33 40 – 33 43		Situação do tomógrafo. Stan faz um movimento operando a máquina
33 43 – 34 03		Volta consultório de Mierwiak. Joel ao lado de Mierwiak. Como se fosse plano e contra plano. Joel continua dizendo ter a sensação de já ter vivido aquilo. Diz que está em sua cabeça. O médico confirma e diz que vão começar.
34 03 – 34 15		Tomógrafo. Stan tira a xícara. Joel olha para a frente e vê a situação do Dr. Mierwiak, ele ao lado de Mierwiak. Mierwiak fala com Joel no tomógrafo enquanto o Joel ao seu lado vai repetindo o que o médico diz: Que darão fim aos objetos para que ele não ache estranho encontrá-los em casa. Joel repete como que confirmando para si mesmo que já viveu aquela situação.
34 15 – 34 17		Casa de Joel. Stan diante do monitor do notebook. Stan fala: Patrick!
34 17 – 34 20		Tomógrafo. Joel repete para si mesmo. Patrick!
34 20 – 34 23		Consultório. Como um contra plano imaginário. Joel está junto com o médico e Stan. Olham uma tomografia de cérebro. Stan fala que está ouvindo um registro de sua própria voz. Entendemos que esse registro está no cérebro de Joel.
34 23 – 34 25		Patrick aparece pela primeira vez e pergunta porque tantos cabos.
34 25 – 34 27		Tomógrafo. Joel olha espantado para Stan.
34 27 – 34 29		Casa de Joel. Patrick pergunta se melhorou e se tem certeza que ligou do jeito certo. No meio da pergunta, outra cena.
34 29 – 34 31		Rua. Neva. Joel anda na calçado com os sacos pretos. Há um tomógrafo na calçada. Joel está sentado no aparelho, com o tomógrafo na cabeça, na calçada, e vê ele mesmo passar com os sacos.
34 31 – 34 37		Tomógrafo. Joel olha e vê à sua frente uma situação com a recepção da Lacuna, com a recepcionista, o médico e Stan com os objetos e ele mesmo, Joel, aparece por trás de todos, como se estivesse chegando.
34 37 – 34 39		Casa de Joel. Patrick e Stan diante do notebook. Um deles diz que não gosta daquilo. Algo funcionando mal.
34 39 – 34 42		Tomógrafo. Joel no aparelho. Outra vez uma mancha vermelha sobre a imagem. Joel olha em gente.
34 42 – 34 46		Fundo escuro. Mierwiak, ao lado de Stan, com papeis na mão. Diz ser o diário de Joel. Que vai ser muito útil. Detalhes dos papéis. Imagem acelera.
34 46 – 34 46		Tomógrafo. Imagem de Joel com as manchas e o rosto perturbado.
34 46 - 34 52		Fundo escuro. Mierwiak e Stan. Sucessão de fierentes imagens, aceleradas, vendo-se os objetos da memória de Joel. Às vezes o rosto de Joel desfocado. Desenhos etc. Todos nas mãos do médico ou de Stan. No fim, Joel grita

34 52 – 35 33		Casa de Joel. Stan e Patrick cuidam dos aparelhos e Joel dorme com o capacete eletrônico. Patrick se dispersa criticando o apartamento de Joel. Stan chama ele ao trabalho. Última imagem rosto de Joel em primeiro plano.
35 33 – 37 35		Apartamento de Joel. Abre-se a porta e Clementine entra. Ouve-se a voz dele murmurar: Foi a última vez que vi Clementine. Ela entra bêbada. Ele está lendo e reclama da hora. Ela diz que amassou o carro dele. Ele chama ela de pinguça. Ela ridiculariza e diz que ele está com ciúme. Ele diz que acha que ela transou com alguém, sim. Que este é o jeito dela fazer as pessoas gostarem dela. Ela se ofende, pega suas coisas, devolve a chave dele, e sai. Ele pede desculpas e diz que não quis dizer isso. Sai atrás e não a encontra. A imagem vai se deteriorando, azulando
37 35 – 38 15		Casa de Joel. Ele deitado, com o "capacete". Procedimento continua. Stan diz que chamou Mary para ir lá, que Patrick devia saber. Patrick diz que gosta dela, mas ela não corresponde, e que deveria chamar a namorada. Pargunta se Stan sabe que ele tem namorada. Stan ri. Faz um gesto e Patrick pega uma cerveja para ele. Patrick fala da situação estranha com a anamorada e Stan pede que se concentrem no trabalho.
38 16 - 39 46		Rua frente ao apartamento de Joel. Joel vai até o carro que está batido num hidrante, com a porta amassada (como no início do filme). Vê-se Clementine se afastando. Joel manobra o carro. Segue pela rua e alcança Clementine. Oferece carona. Um carro cai do céu ao lado de Clementine. Ela responde agressiva e chama ele de viado. Ele a ameaça e dia que está apagando ela. Joel para o carro e sai correndo atrás dela. Diz que este é um final perfeito para uma história de merda. Ela se vai. Ouve-se Patrick falando com Stan. Revela que está namorando Clementine. Joel corre até a próxima esquina e encontra seu próprio carro, volta até a esquina anterior e lá está o carro, de novo, parado no meio da rua, de porta aberta.
39 46 – 40 12		Casa de Joel. Stan e Patrick durante o procedimento. Patrick revela que se apaixonou por Clementine e que roubou uma calcinha dela. Stan manda ele parar. Não quer ouvir.
40 13 – 40 21		Rua, noite. Joel anda pela rua. Continuação da cena do carro. Joel olha e vê pessoa caída.
40 21 – 40 35		Casa de Joel. Efeito ótico. A pessoa caída rola em movimento invertido e pára sentada num sofá. É Joel, ao lado de Clementine. À noite, comem de pauzinho. Entra música instrumental. Ele sorri. Ouve-se voz de Patrick dizendo que tem mais.
40 36 – 40 40		Cozinha do apartamento de Joel. Patrick diz que depois que apagaram a memória dela ele a convidou para sair.
40 40 – 40 47		Sala do apartamento de Joel. Joel com Clementine no sofá. Ele se levanta com se estivesse ouvindo a fala de Patrick. Anda pelo apartamento e se aproxima para escutar.
40 47 - 40 48		Cozinha vazia.
40 49 – 40 56		Sala do apartamento. Joel continua andando, a procura. Continua-se a ouvir as vozes de Stan e Patrick

40 56 – 41 03		Sala, durante o procedimento. Stan pergunta se Patrick percebe como é anti ético roubar a calcinha da menina. Riem depois.
41 03 – 41 07		Apartamento de Joel. Joel continua sua busca. Ouve-se o final do diálogo de Stan e Patrick sobre ética.
41 07 – 41 13		Sala. Stan falando com Patrick, continuando diálogo. Os dois caem na gargalhada. É como se Joel andasse pelo apartamento, ouvindo.
41 13 – 42 19		Sala. Joel ouvindo as gargalhadas. Com a comida chinesa nas mãos. Volta alguns passos e reencontra Clementine no sofá. Tranquila. Ele diz que tem alguém ali. Ele roubou a calcinha. Ela responde que não há ninguém. Joel sai procurando. Vai a um canto mais escuro. Tique-taque. Estranha as coisas. Os pauzinhos somem de suas mãos. Ele se espanta e cai sentado num sofá. Clementina fala com ele. Ele se joga no chão e faz um gesto de cortar a garganta. Aparece líquido vermelho. Clementine sai do quarto vestindo-se. Está de sutiã, falta a blusa. Som de alguém falando na TV. Clementine passa po ele no chão, diz que está subindo pelas paredes e que devia ter deixado ele no mercado de pulgas. Sai. Ele senta no sofá e limpa a boca.
42 19 – 43 26		Mercado de pulgas. Clementine e Joel. Ela acaricia uma criança e diz a ele que quer um filho. Ele não quer. Pergunta se ela acha que está pronta. Ela diz que seria uma ótima mão e que ele é que não se compromete. Discutem. As vozes se alteram de forma não realista. Como se virasse um ventríloquo. Joel se perturba, a imagem ao redor dele fica desfocada
43 27 – 45 09		Casa de Joel. Tocam. Patrick abre. É Mary, a recepcionista. Entra e beija Stan na boca. Patrick comenta. Ela recusa a cerveja e sai procurando outra bebida. Acha um uisque na cozinha. Serve para si e para Stan. Deixa Patrick de fora. Brindam. Diz: "Abençoados seja os esquicidos porque tiram o melhor de seus equívocos." Diz que a frase é de Nietzsche, que achou num livro de citações. Fazem barulho. Ela pergunta se ele não pode acordar. Stan responde que não dá para acordá-lo
45 10 – 46 22		Quarto de Joel. Outra luz. Joel e Clementine. Ela se queixa dele ser fechado enquanto ela é um livro aberto. Ele diz que falar o tempo todo não é se comunicar. Ela não se sente amada. Ele tenta abraçá-la, ela se vira.
46 23 – 46 28		Canto da casa. Joel escreve e desenha em seu diário. Lembra uma data, 19 de novembro de 2003. Um restaurante.
46 23 – 47 30		Restaurante chinês, " de novo". Jantam calados. Ele se pergunta se já são como os casais de que têm pena nos restaurantes. "Mortos que jantam". Ela bebe. Ouve-se a voz dele over dizendo que agora ela vai se embebedar e ficar grossa.. Ela pergunta se ele pode tirar os pelos dos sabonetes, depois do banho. Ele antecipa seus comentários: "Nojento! Repulsivo!". Som over de chamada de telefone (47 27).
47 30 – 47 35		Apartamento de Joel. Patrick faz ligação. Stan pede que terminem isso. Patrick fala: Oi, Tangerina!
47 35 – 47 44		Restaurante chinês. Joel e Clementine. Ouve-se o diálogo de

		Patrick com Clementine no telefone. Joel reage como se ouvisse também. Ela diz que está mal.
47 45 – 48 -06		Livraria. Clementine trabalha como vendedora. Joel, com o rosto fora de quadro, se aproxima com pacote. Ela pergunta se pode ajudar. Joel aparece por trás do Joel com o pacote, que sai, tem nas mãos os mesmos pauzinho da cena no sofá de casa com Clementine. Este segundo Joel se aproxima do balcão e tem uma s pessoa debruçada falando com Clementine. É Patrick. Joel tenta puxá-lo e virá-lo de frente. Como se fosse um boneco de mola a pessoa sempre fica de costas e Joel não vê seu rosto. Continua-se ouvindo o diálogo Patrick/Clementine que agora fala de amor.
48 07 – 48 22		Restaurante chinês. Luzes apagadas. Em continuidade om o movimento dentro da livraria, Joel recua até a mesa em que estava com Clementine. A mesa agora está vazia.
48 22 – 48 40		Casa de Joel. Durante o procedimento. Patrick ainda no telefone. Pergunta para Stan se pode sair, que sua namorada está triste. Mary diz que ela ajuda. Stan permite.
48 40 – 48 14		Apto de Joel. Joel e Clementine. Ele deitado no sofá, ela diante dele, de pé, mostrando os cabelos e usando um casaco de cor laranja. Ela pergunta se Joel gostou. Ele diz que parece uma tangerina. Esse é o modo como Patrick chama Clementine pelo telefone. Joel pergunta como ela sabe disso. Sugerindo que ele ouve o telefonema. Misturam-se as vozes de Joel, Patrick e Clementine.
48 14 – 49 49		Quarto de Joel durante o procedimento. Na cama, Joel está deitado, com o capacete eletrônico. Stan e Mary estão deitados na cama também, um de cada lado de Joel. Sobre a barriga dele tem um prato com comida. Stan e Mary, falam sobre bandas de música. Fumam um baseado. Mary faz reflexões sobre o esquecimento.
49 50 – 50 41		Casa de Clementine. Patrick chega. Clementine está agitada e diz não entender nada. É como se estivesse desaparecendo. Convida ele para ir dançar, para ir a Boston, termina convidando para ir ao lago gelado. Agora.
50 42 – 51 07		Apartamento. Procedimento. Stan e Mary, só de calcinha e blusa, dançam rock sobre a cama com Joel deitado. O telefone toca. É Patrick dizendo que está com um problema com a garota e pergunta se Stan pode ficar sozinho. Stan responde: - Ok!
51 07 – 51 11		Casa de Clementine. Insert da imagem de Patrick falando ao telefone.
51 11 – 51 21		Apartamento de Joel. Procedimento. Stan diz que está no piloto automático, agora.
51 21 – 52 35		Casa de Clementine. Estão se preparando para sair. Patrick consulta as coisas de Joel e encontra a página do diário em que ele relata a ida ao lago gelado. Patrick decora frase de Joel. Clementine chega e Patrick dá um presente adiantado pelo dias dos namorados. O mesmo pingente de artesanato que Joel tinha dado antes. Patrick a beija e Clementine faz uma cara

		desconfiada. Saem.
52 35 - 52 56		Apartamento de Joel. Joel e Clementine debaixo de uma coberta. Ela fala que se sente feia e da sua solidão quando criança. Fala da boneca feia, Clementine, que gostaria de fazer ficar bonita.
52 56 – 53 13		Fundo escuro, ambiente indefinido. Inserts de foto de Clementine criança. Cara da boneca.
53 13 – 53 20		Apartamento de Joel, continuando.
53 20 - 53 25		Outro insert da cara da boneca (de) Clementine.
53 25 – 53 45		Joel se enternece com o que Clementine acaba de dizer. Beija-a várias vezes. Diz que ela é linda, que a ama. Que ela não o abandone nunca. Ele pede ao Dr. Mierwiak que não apague, que deixe esta lembrança ao menos. No fim da cena, Joel, sozinho na cama, puxa a coberta para si (como se tentasse recuperar algo que estava escapando).
53 45 – 53 54		Lago gelado, à noite. Patrick e Clementine. Clementine diz que não quer segurar a mão dele, que andem. Patrick escorrega e cai.
53 54 – 54 18		Lago gelado, noite. Mãos de duas pessoas deitadas lada a lado o lago gelado se tocam e se dão. Ouve-se as frase de Joel. “Eu podia morrer agora, Clem.” São Joel e Clementine deitados no lago. Joel continua falando.”Eu estou feliz. Nunca senti isso antes.” Clementine deita a cabeça sobre seu peito. Joel: “Estou exatamente onde queria estar”.
54 19 – 54 27		Chão de rua. Noite. Joel e Clementine estão deitados no chão na mesma posição do lago gelado. Transeuntes passa por eles. Joel se volta para olhar Clementine. Ela é “puxada” para a escuridão e desaparece.
54 28 – 54 47		Lago gelado, noite. Joel, sozinho, olha para o céu e diz que quer cancelar. Que vai dar um sinal. Se concentra, contrai o corpo e grita.”Podem me ouvir? Quero cancelar...”
54 48 - 54 53		Apartamento, procedimento. Stan, já de cuecas, e Mary dançam rock.
54 53 – 55 23		Lago, continua. Joel ajoelhado no gelo. Grita desesperadamente. “Tem alguém ai?” Chama e procura por Clementina na escuridão. Ela responde, ele a encontra e diz que precisam sair dali. Pega-a pela mão e correm sobre o gelo no escuro. Ele diz que tem uma ideia para parar isto.
55 22 – 55 30		Apartamento de Joel. Cama. Sob as cobertas Clementine manda que Joel cheire o seu sovaco. Há uma espécie de fuga sob as cobertas. Ao saírem do outro lado, Clementine repete a ordem.
55 30 – 55 32		Lago gelado, continua. Joel e Clementine correm. Ele diz que ele se concentre. Diz que têm que voltar ao escritório. Que lá tinha um gravador.
55 32 – 55 38		Casa de Joel. Insert. Joel pinta um retrato de Clementine fantasiada de esqueleto com cabelos laranja. O texto continua sobra esta imagem e diz: ”Não, a foto não”.
55 38 – 55 43		Lago gelado, continua. Joel e Clementine correm. Mudam para a direção oposta.
55 44 – 55 52		Quarto de Joel. Imagens aceleradas de Clementine e Joel, Ela saltita e pergunta se está bonita. Ele agita as pernas. Ouve-se

		sobre esta imagem o texto gravado do médico dizendo que os arquivos são confidenciais... a Srta. Não estava feliz, resolveu apagar a memória, seguir em frente etc...
55 53 – 56 02		Lago gelado, continua. Joel e Clementine correm. Mudam a direção outra vez. Voz da gravação do médico continua.
56 02 – 56 04		Plateia de cinema. Joel e Clementine sentados juntos. Alguém passa correndo e Joel acompanha o movimento com os olhos. Voz do médico continua. É o que dá unidade à sequência inteira.
54 06 – 56 20		Grand Station. Joel e Clementine entram correndo. Ela para e diz que tem que visitar a avó. Põe as bagagens no chão. Têm pressa. Continuam a corrida. As bagagens desaparecem magicamente. Eles correm pela estação e as bagagens e pessoas por quem passam vão desaparecendo, embora a estação permaneça. Descem escadas.
56 21 – 56 25		Casa do casal amigo. Joel e Clementine descem escadas e chegam à sala. Os dois casais ao redor de uma mesa de centro.
56 25 – 57 43		Corredor da Clínica. Joel e Clementine andam por um corredor comprido e chegam à sala de Mierwiak. Na sala, o médico fala com Joel. Pedindo que ele comece contando tudo que sabe. O Joel observador pede que seja acordado. O médico vira-se para ele e diz que achava que estava entendendo o se passava. Joel responde que estão apagando ela. Abre-se uma porta atrás delem tem uma mulher sem rosto. Ouve-se a voz de Joel dizer que está em sua cama. O médico diz que ele também é parte de sua imaginação. Que está em sua cabeça. Aparece o Patrick, numa sala ao lado, pegando alguma coisa. Joel pergunta quem é ele. O médico diz que trabalha para nós. “É o Patrick”. Quando diz Patrick a voz é arrastada, prolongando o A inicial. Eele está roubando minha identidade. Roubou minhas coisas. Está seduzindo minha namorada com minhas palavras e minhas coisas. Roubou a calcinha dela. Abre uma porta e sai.
57 43 -58 10		Lago gelado, noite. Patrick e Clementine estão deitados no gelo. Patrick diz as frases de Joel. ”Eu podia morrer agora. Eu estou feliz. Nunca senti isso antes. Estou exatamente onde queria estar”. Clementine parece acordar. Levanta-se e diz que quer ir embora. Sai andando pelo gelo. Patrick atrás.
58 10 – 58 53		Um bosque. Outono. Joel fala para Clementine fora de quadro. Diz que estão tentando apagar ela. Ela diz que ligue para eles. Ele diz que não pode, porque está dormindo. Ela diz que ele acorde. Ele diz que vai tentar. Deita-se no chão e abre os olhos com os dedos.
58 53 – 59 00		Casa de Joel, procedimento. Joel de olhos fechado. De repente, abre os olhos. Sons de Mary e Stan. Ela pergunta o que é “isso”. Ele responde que é uma marca de nascença.
59 01 – 59 44		Bosque. Continua. Joel diz que conseguiu abrir os olhos por um segundo. Mas não conseguia se mover. Ela duvida. Ele se irrita e diz que está fazendo isso porque ela apagou ele antes. Ele se desculpa e justifica dizendo ser impulsiva.
59 45 – 1 00 21		Casa de Joel. Os dois estão no sofá. Chove. O diálogo é continuação do bosque. Ela diz que tem uma ideia. Mostra a

		própria calcinha e diz que isso é uma memória deles. E se ele a levasse para um lugar novo, fora das memórias anteriores? Aí, os dois se esconderiam nesse lugar. Ele não lembra de nada em que ela não esteja. Pensa.
1 00 22 – 1 00 26		Porta que se abre para um gramado. Uma criança de jeans, botas e capa amarela, sai para a chuva e pula numa poça.
1 00 26 – 1 00 35		Casa de Joel. Continua. Joel lembra e cantarola uma canção infantil. Ela canta junto. O canto tem função mágica.
1 00 36 – 1 00 39		Janela de uma casa, vista de fora. Chove. Menino de 4 anos, entediado, de rosto colado ao vidro. Do lado de fora, uma bicicleta.
1 00 39 – 1 00 50		Casa de Joel. Continua. Os dois no sofá. Começa a chover dentro de casa. Joel diz que conseguiu. A bicicleta aparece dentro da sala. A voz de Joel agora é voz do menino.
1 00 50 – 1 00 53		Lado de fora da casa. O menino limpa o selim da bicicleta com a manga do suéter.
1 00 53 – 1 00 55		Casa de Joel. Continua. Joel se levanta do sofá e joga-se no chão, de “peixinho”. As cores do cenário mudam, dando a impressão de que ele passou a outro ambiente.
1 00 55 – 1 00 57		Lado de fora da casa, outro lugar. Menino entra em campo e se protege da chuva embaixo do beiral do telhado.
1 00 57 – 1 00 59		Cozinha de casa de infância de Joel. Joel, continuando o movimento da cena anterior, entra debaixo da mesa e senta-se no chão, para se proteger da chuva.
1 00 59 – 1 01 05		Fora da casa. Menino, debaixo do beiral, sai para a chuva, abre a boca para chover dentro, estende o braço para sentir a chuva e sai, para se molhar.
1 01 06 – 1 01 08		Cozinha, continuando. Joel, embaixo da mesa, sob a chuva, põe a mão para aparar a água
1 01 08 – 1 01 09		Fora da casa. Menino sai da proteção do telhado e avança.
1 01 09 – 1 01 11		Cozinha, mesa, vazia. Menino entra debaixo da mesa.
1 01 11 – 1 01 14		Mesa vazia. Ouve-se voz feminina chamando Joel, como quem chama uma criança.
1 01 14 – 1 01 15		Casa de Joel adulto. Chove no sofá. Clementine chama por Joel, protegendo-se da chuva com um livro na cabeça.
1 01 16 – 1 01 19		Cozinha da casa de infância. Menino, de pijama, debaixo da mesa, brinca com um iô-iô.
1 01 19 – 1 01 22		Casa de Joel adulto, continuando. Clementine chama por Joel. Pergunta onde ele foi. Que era para ela ir junto.
1 01 22 – 1 01 30		Cozinha, casa de infância. Joel adulto com pijama da criança, embaixo da mesa. Ouve um diálogo de vozes femininas, fora de quadro. Pode esquentar a sopa e dar uma olhada no Joel? Ele gosta de ficar comigo.”. “Claro.”
1 01 30 – 1 01 57		Cozinha de infância. Clementine, com um vestido preto, olha ao redor. Diz que deu certo. Joel adulto, porém pequeno, de pijama, debaixo da mesa, atento aos movimentos fora do quadro. Clementine olha tudo com espanto. Adora o vestido. Diz que deveria levá-lo. Fala com Joel e pergunta quem é ela. “Srta. Hamlym e eu devo ter 4 anos.” A mãe de Joel entra na cozinha e faz coisas práticas. Não a vemos de perto. Clementine/Hamlyn

		para ao lado da mesa.
1 01 57 – 1 02 08		Cena continua. Com as pernas de Clem./Hamlyn em primeiro plano, o Joel agora é criança de 4 anos. Clementine continua a admirara a cozinha. Joel menino sai debaixo da mesa e vai para a geladeira.
1 02 09 – 1 03 13		Clementine continua admirando a cozinha. A mãe cuida de vagens. Joel, pequeno, mas adulto, começa a se queixar de que ninguém presta atenção nele. Ele começa a chorar, volta para baixo da mesa, e pede pela mãe. Clementine tentar dar atenção. Joel pequeno adulto sai debaixo da mesa e vai para a geladeira que é enorme. Pede sorvete e volta para a mesa. Clementine se aproxima e fala que está com medo. Ele chora pela mãe. Clementine manda ele parar. Diz que está funcionando. Que eles estão escondidos. Clementine olha para ver se a mãe está por perto e mostra a virilha para Joel dizendo que está ali do jeito que gosta. Ele fala: "Eca!"
1 03 14 – 1 04 29		Casa de Joel, durante o procedimento. Stan e Mary estão enlaçados numa poltrona. Stan percebe que o processo parou. Os dois vão se vestindo. Stan diz que ele saiu do mapa e parou tudo. Isso é grave. Mary propõe ligaram pro Howard (Mierwiak). Stan concorda. Ela começa a discar.
1 04 29 – 1 04		Tela preta. Acende-se uma luz. Howard na cama, atende o telefone. Fala com Stan
1 04 40 - 1 04 48		Casa de Joel, continuando. Stan, de cueca, conta o que está acontecendo. Explica que perdeu ele.
1 04 48 – 1 04 50		Quarto de Howard. Pergunta o que aconteceu.
1 04 50 – 1 05 05		Casa de Joel. Stan tenta explicar e mente sobre Patrick e sobre o que estava fazendo.
1 05 05 – 1 05 14		Quarto de Howard. Howard pega o endereço. A mulher dele acora de olha enquanto ele anota.
1 05 14 – 1 05 40		Casa de Joel. Stan e Mary começa a limpar os restos da farra. Stan pede que Mary vá embora. Ela diz que fica, que está doidona. Ela tranca-se no banheiro
1 05 41 – 1 06 26		Cozinha da infância de Joel. Joel adulto de pijama de criança, chora. Clementine entra debaixo da mesa e fala com ele. Que manhã ele vai acordar, vai procurar por ela e vão recomeçar tudo. A mãe entra falando sobre beberem juntas. Joel conta a Clementine que o cara está seduzindo ela durante o processo dela, usando as coisas dele. Ela pergunta quem. Ele fala o Patrick, que está aqui no apartamento. Ela não entende e pergunta se ele é bonitinho.
1 06 27 – 1 06 46		Carro à noite. Clementine dirige com Patrick ao lado. Ela chora. Ele diz que ela está bem, que ela é legal.
1 06 47 – 1 08 27		Apartamento de Joel. Procedimento. Joel está deitado, inconsciente. Stan e Mary acabam de limpar tudo e se ajeitam. Ela diz que está doidona. Tocam. Howard entra e vai tomando as providências. Estranha a presença de Mary. E vai tentando consertar o processo.
1 08 28 – 1 08 41		Cozinha da infância. Mãe na pia. Revela-se que ela dá banho em Joel e Clementine, adultos, na pia da cozinha. Joel diz que adora

		o banho. Clementine diz que nunca o viu tão feliz, “bebê Joel”.
1 08 42 – 1 08 50		Quarto. Procedimento. Howard diz que não entende ele estar fora do mapa.
1 08 51 – 1 08 54		Cozinha pia. Continuação. Subitamente, Joel e Clementine desaparecem do banho de pia. As águas e a imagem ficam turvas.
1 08 54 – 1 09 31		Quarto de Joel. Procedimento continua. Joel abre os olhos e rege como se estivesse afogando. Howard pergunta se isso aconteceu antes. Stan nega. Ele dá uma injeção em Joel. A imagem, do ponto de vista dele, desfoca. Joel chora.
1 09 31 – 1 09 35		Cozinha. Pia continua. Joel como se afogando, se debatendo.
1 09 36 – 1 09 43		Carro, à noite. Drive in. Joel e Clementine. Molhados como saídos da água. Joel recupera o fôlego. Clementine fala: “Não entende? Eu te amo, Antoine”. Há uma imagem preto e branca refletida no para brisa do carro, indicando estarem num drive in.
1 09 43 – 1 10 01		Quarto de Joel, Procedimento. Howard fala que pronto, recuperaram. Mary, encantada, diz que viu a ação de um cirurgião combinado com um pianista. Howard agradece, meio constrangido. Stan agradece e diz que Howard pode ir, agora está tudo bem.
1 10 01 – 1 10 29		Drive in. Clementine e Joel brincam de imitar os atores do filme. Fazem piadas. De repente a tela desaparece. Joel olha para o lado, Clementine desaparece.
1 10 29 – 1 10 30		Quarto de Joel, continuando. Stan diante do notebook: “Peguei”
1 10 31 – 1 10 40		Drive in. Joel abraça Clementine e fala: “Tangerine!”. Ela se espanta. Ele abra a porta e sai rápido do carro. O carro vai desaparecendo. Eles correm. A paisagem atrás deles vai sendo apagada. Um muro, as pessoas.
1 10 40 – 1 10 42		Quarto. Procedimento. Stan tecla o notebook e fala com eles. Pronto, podem correr, mas não podem se esconder.
1 10 42 – 1 10 49		Ruas, noite. Joel e Clementine continuam correndo e a paisagem atrás deles vai desaparecendo. Correm em direção à porta da Lacuna.
1 10 49 – 1 10 59		Corredores da clínica. Joel e Clementine vão entrando até chegarem na sala de Howard. Ele não tem rosto e conversa com um Joel sem rosto, também. Ouve-se aquela fala:”Tudo bem, comece contando...” com o som destorcido.
1 10 59 – 1 11 07		Quarto de Joel. Procedimento. Stan diz que não entende eles estarem numa zona já apagada.
1 11 08 – 1 11 16		Ruas. Noite. Joel e Clementine seguem na fuga. Ouvimos a voz de Stan dizer que parece que ele desenvolveu um tipo de resistência ao procedimento.
1 11 16 – 1 11 35		A fuga continua dentro da livraria. Eles corre de um lado para o outro. Clementine sugere que ele a esconda num lugar bem fundo:”Esconda-me na sua humilhação”. Correm pela livraria.
1 11 36 – 1 11 38		Ruas noite. Um ônibus fantasmagórico parece vir atropelá-los. Eles se abraçam.
1 11 38 – 1 11 49		Casa de Joel. Procedimento. Howard já está saindo quando Stan o interrompe, dizendo que perdeu Joel de novo.
1 11 49 – 1 12 17		Casa de Joel, antes. Joel com Clementine numa cama. Joel olha

		desenhos que ele mesmo fez e se masturba. Ela acha feio e ele diz que essa e a humilhação, ir às coisas secretas e mais escondidas. A porta se abre e a mãe dele v ê aquilo. Desculpa-se e sai. Ele se esconde debaixo da coberta. Clementine se diverte e se aproxima. Há uma mudança gradua da luz. Tudo vai ficando claro.
1 12 18 – 1 12 27		Praia, inverno. A cama agora está na praia. Clementine se diverte e chama ele, que ainda estava escondido nas cobertas. Ela mostra onde estão. Ele diz que isso não é bom. Ela pede que ele a esconda num lugar mais fundo.
1 12 28 – 1 12 35		Livraria. Escura. Joel e Clementine fogem entra as estantes dos livros. Ouve-se vozes infantis dizendo para Joel bater.
1 12 35 – 1 13 56		Parque de uma cidade. Quatro meninos da idade de Joel criança diante dele, criança. Joel tem um martelo na mão e uma espécie de bacia à sua frente. Há algo em que ele deve bater. Vemos depois que é um pássaro. Os outros estimulam e ordenam. A voz de Joel adulto diz que fará depois. Mas ele termina batendo e triturando o pássaro. Clementine, vestida de criança, entra e pega Joel, agora adulto vestido de criança, pela mão, e o tira dali. Joel chora. Joel e Clementine se afastam dos meninos, mas agora são crianças, também. Os meninos gritam: "Ele tem namorada!". Voltam a ser adultos vestidos de crianças. Joel volta para tomar satisfações e os meninos batem em Joel adulto vestido de criança. Saem do parque, como crianças-crianças e caminham pela rua. A voz de Joel adulto fala que tem vergonha. A voz de Clementine adulta diz que está ok, ele era uma criança. Chegam à frente da casa da infância. A vos de Joel diz que é aqui que mora, morava. Clementine diz que agora ela pode matá-la. Ela, criança, deita-se no chão e ele finge sufocá-la com um travesseiro. A mãe chega na janela. Ele acena dizendo que é brinquedo. As vozes são sempre adultas. Over. A casa começa a desaparecer.
1 13 57 – 1 14 02		Quarto de Joel. Procedimento. Howard diz que não entende. E continua tentando recuperar Joel no procedimento
1 14 03 – 1 14 17		Exterior de casa semi-desaparecida. Joel aplica um travesseiro sobre o chão como se sufocasse alguém. Decepciona-se quando descobre que já não há ninguém. Larga o travesseiro, pega a bicicleta e sai pedalando.
1 14 18 – 1 15 01		Quarto de Joel. Clementine sufoca Joel com um travesseiro. Ele luta para se desvencilhar e desiste. Fica imóvel. Ela acha que ele morreu e tenta reanimá-lo. Nada. Faz cócegas, ele reage. Depois começa de novo. Ela tira o travesseiro e some. Joel levanta e olha ao redor.
1 15 02 – 1 16 11		Praia, inverno. Joel e Clementine brincam alegremente na neve. Vem a "nossa casa" e brincam até que Clementine some. Joel corre pela praia.
1 16 11 – 1 17 40		Quarto de Joel. Procedimento. Stan considera que tudo está sob controle e pede para sair, tomar ar. Howard e Mary ficam. Mary declara sua admiração por ele e fala de citações famosas..
1 17 40 – 1 18 04		Ruas. Dia. Há um desfile de elefantes pela cidade. Joel e

		Clementine se divertem. Ouve-se mais citações ditas por Mary. Sobre esquecimento. Uma delas é o título do filme. Clementine diz que quer ser um elefante, com uma tromba enorme e desaparece.
1 18 04 – 1 19 04		Casa de Joel. Procedimento. Howard elegia as citações de Mary. Mary fala da admiração que tem por ele. Aproxima-se. Beija ele na boca. Ele tenta convencer de que é impossível; Tem mulher e filhos. Ela se desculpa.
1 19 04 – 1 21 48		Rua frente à casa de Joel. Stan vê Howard aproximar-se de Mary e parece que estão se beijando. Chega um carro. É a mulher de Howard. Stan buzina para alertar Howard, mas a mulher vê a cena e faz cara de desânimo. A mulher vai até Stan e dá um tapa nele, agradecendo ironicamente. Howard sai para explicar. Mary vem atrás culpando-se. A mulher vai embora e diz a Howard que não seja um monstro e conte a ela. Que ela pode ficar com ele. Mary pergunta o que é. Howard conta que eles têm uma história. Que ela fez o procedimento. Diz que tem que entrar para terminar o trabalho de Joel. E que conversam depois Mary fica na rua. Stan oferece carona. Ela não responde.
1 21 49 – 1 23 32		Livraria. Dia. Clementine trabalha. Joel se aproxima. Se cumprimentam. Ele diz que queria precisava vê-la. Queria sair com ela. Ela pergunta se ele é casado. Ele diz que ainda não. Ela dia que é de manutenção cara, que não vai ficar se escondendo de ninguém, mulher ou o que seja. Se quiser ficar com comigo, fique com comigo. Dia que é só uma garota ferrada que quer paz de espírito, que não vai "dar vida" a ninguém. Ele diz que lembra desse discurso. Ela diz que ele sacou a dela. Ele diz que ela sacou a de toda humanidade. Ele diz que achava que ela ia salvar a vida dele. E que podia ser diferente, se tivessem outra chance. Ela diz que ele se lembre dela, que faça o melhor que puder. E a livraria começa a desaparecer.
1 23 33 – 1 24 42		Clínica. Mãos derrubam envelopes de estantes e de arquivos. É Mary. Procura sobre mesas e gavetas até encontrar uma pasta com seu nome e uma fita cassete. Põe a fita no gravador. Ouve a pergunta inicial dele, sempre igual, e ouve sua própria voz contando como se apaixonou por ele. Que se imaginam casados e com filhos. Diz que não pode fazer o procedimento. Ele argumenta para convencê-la que concordaram que era o melhor. Ela concorda e chora.
1 24 42 – 1 25 02		Praia. Joel e o casal de amigos chegam à praia. Desembarcam coisas do carro. A amiga pega uma geladeira e cai. O homem pega um aeromodelo..
1 25 02 – 1 25 26		Praia. Depois o grupo está reunido à beira da água. O homem controla o aeromodelo. Vê Joel sentado numa escada, afastado do grupo. Uma mulher de casaco laranja está de pé, entre o grupo e o mar. Ouve-se a voz de Joel rememorando quando a conheceu. "Esse foi o dia que nos conhecemos". É como se falasse com ela. Fala que se apaixonou pelas costas de um casaco laranja.
1 25 26 – 1 26 56		Diz que viu ele ali, sozinho e pensou que era mais um que não

		sabia interagir. Ele diz que nunca sabe o que dizer. Ela se apresenta e pede um pedaço de galinha. Vai pegando antes dele responder. Ele comenta isso. A voz dele over comenta:”Com tanta intimidade, como se já fôssemos namorados”. Ele se apresenta. Ela pede que não faça piadas com seu nome. Ele fala de D. Pixote. Ele fala de lembranças da infância e diz que o nome dela é mágico. Ela fala que é isso mesmo, daqui a pouco vai acabar. Ele diz que sabe disso. Ela pergunta o que fazer e ele diz para aproveitarem.
1 26 56 – 1 29 14		Praia, início da noite. Joel e Clementine brinca à beira da água. Vão em direção a um casarão, fechado. Clementine lidera. Vai à frente e consegue entrar na casa. Explora o ambiente, descobre uma lanterna e procura velas e fósforos. Joel com medos, acham que deve ir. Clementine insiste. Propõe que passem a noite, bebam e finjam ter os nomes dos donos da casa. “Ir, por que? É nossa casa, por esta noite. Somos David e Ruth Laskin.” Ela pergunta qual dos dois ele quer ser. Localiza a adega. Pergunta se Joel quer vinho. Ele não sabe. Ela diz que ele escolha o vinho que ela vai procurar algo mais Ruth para vestir. Vai para a escada.
1 29 15 – 1 29 17		Praia. Exterior. Uma parte da casa desmorona, literalmente.
1 29 18 – 1 31 19		Casa da paria. Interior. Noite, continuação. Joel anda pela casa como meio perdido. Fala com Clementine como se estivesse com ela e fala como se estivesse lembrando da situação. Diz que quer sair e que queria ter ficado. Anda dentro d'água, como se a casa estivesse sendo inundada. Clementine fala com ele no passado, como se comentasse o que ocorreu na casa. A cena se passa na memória. Ele diz que saiu porque se sentiu como um menino apavorado. Ela pergunta se ele teve medo e ele confirma. Diz que correu para a fogueira para superar sua humilhação. Diz que foi porque ela disse que ele fosse, com desdém. Ele sai da casa, fecha a aporta e corre para a areia da praia. Clementine chama por ele e pergunta: 'E se você ficasse, desta vez?” Ele diz que saiu pela porta e não sobrou memória. Ela diz que volte, para fazer uma despedida. Ela o beija. Ele diz que a ama. Ela diz que a encontre no lago (Montauk). Desfoque.
1 31 19 – ...		Sucessão de imagens rápidas. Num carro, o amigo diz que não bateu com o avião. O avião que bateu. Joel e Clementine comem no escuro.
		O interior da livraria vista da janela de um trem em velocidade
		Joel enterrado na areia, à noite, entre escombros.
		Outra vez a janela do trem pela livraria. Voz de Clementine diz que você está doidão, dirigindo.
		Cama dele. Joel levanta da cama e tem areia ao redor. Como se a cama estivesse na praia, à noite. Uma voz masculina diz que a erva lhe leva e lhe traz de volta.
… - 1 32 06		Os dois num carro e o que se vê fora são cenas da memória deles. Ela diz que viu ela com uma garota bonita. Estão numa estrada à noite viajando de carro. A tela fica escura vultos de coisas passam rápido, na escuridão.

1 32 06 – 1 32 41		Quarto de Joel. Procedimento, continuação. Joel está na cama. Howard diz “Ok!” e fecha o notebook.. Stan tira o capacete de Joel e apaga a mancha de tinta nas têmporas dele. Recolhe os equipamentos.
1 32 42 – 1 33 04		Exterior da Casa de Joel. Stan despede-se de Howard e diz que tem que levar o furgão. Howard agradece e diz que se falam depois. Howard pega o celular.
1 33 05 – 1 33 52		Quarto de Joel. Ele acorda como início do filme.
1 33 52 – 1 34 02		Frente a casa de Joel, manhã. Joel chega ao carro amassado. A mesma cena do início
1 34 03 – 1 35 13		Rua. Dia. Frente à Lacuna. Stan descarrega o furgão quando Mary sai com a caixa de seus pertences. Stan chama por ela e corre para alcançá-la. Ele pergunta se ela pegou tudo. Ela confirma. Ele diz que faria o mesmo. Ela pergunta se ele sabia, ele diz que não. Que os tinha visto juntos apenas uma vez e como não viu mais, achou que era uma fantasia.
1 35 14 – 1 35 32		Estação de trem. Jo0el numa plataforma. De repente olha o outro lado e sai correndo, em direção ao outro lado. Mesma cena do início. Entra no vagão com dificuldade.
1 35 32 – 1 36 12		Rua, frente a Lacuna. Stan diz a Mery que gosta dela de verdade. Ele lhe entrega a bolsa e sai, chorando. Ela põe “as coisas” no porta malas do carro. Bate a porta. Tela escurece.
1 36 13 – 1 36 39		Carro em velocidade. Interior. Clementine dorme no banco do carona. Joel para o carro. Ela desce e vai pegar a escova de dente. Joel espera. Fecha os olhos. Patrick se aproxima e bate no vidro.
1 36 39 – 1 37 14		Apartamento de Clementine. Enquanto ela pegas as coisas dela ouve mensagens da secretária eletrônica. Voz de Patrick diz que a ama e que fará qualquer coisa para ficar com ela. Ela sai. Desce escadas. Pega correspondência.
1 37 14 – 1 39 05		Rua. Carro de Joel. Clementine entra. Ele diz que foi legal a noite. Ela questiona. Ele corrige dizendo que foi a noite mais fodona. Ela fica feliz e começa a ler a correspondência. Tem uma carta de Mary, dirigida a todos os pacientes de Dr. Howard Mierwiak. Contando tudo. E tem a gravação da fala dela, Clementine. Clementine põe a fita no radio do carro. Ouvem. Joel não entende. Pergunta se ela está de sacanagem. Ela pega as coisas e desce do carro. Joel vê ela se afastar.
1 39 05 – 1 39 13		Frente a casa de Clementine. Ela chega com as coisas. Patrick está esperando por ela. Tenta falar. Ela responde irritada e não dá atenção a ele..
1 39 14 – 1 39 28		Interior do Apartamento de Clementine. Ela chora, deitada no sofá. Anda de um lado para o outro. Senta.
1 39 28 – 1 39 40		Carro. Interior. Clementine dirige olhando um endereço num jornal. Ela para o carro e desce.
1 39 40 - 1 39 57		Portaria do prédio de Joel. Clementine procura por Joel no interfone. Aparece a vizinha que a cumprimenta com certa intimidade. Ela estranha e passa por ele.
1 39 57 – 1 42 42		Apartamento de Joel. A porta está entreaberta. Clementine chega e entra, devagar. Joel escuta a fita dele, com as justificativas de

		porque apagar Clementine da memória. Ela vai ouvindo. Vê Joel sentado no chão. Cumprimenta e entra. Joel está assustado. Ele mostra o desenho dela esqueleto de cabelos laranja. Vão ouvindo as coisas. O texto dele é longo, palavroso. Ele pede desculpas por ter gritado com ela. Parece que vão reconciliar. Num certo ponto ela fica indignada. Ele vai negando o que disse. Situação tensa. O que pe dito os incomoda. Até que ele diz que ela transa para ser gostada. Ela fica indignada e sai. Despedem-se na porta. "Foi legal lhe conhecer." Joel pensa.
1 42 42 – 1 43 55		Corredor do prédio de Joel. Clementine anda pelo corredor. Joel aparece atrás dela. Diz que espere. Ela para. Ficam parados sem saber o que fazer. Joel se aproxime. Ela diz que não é um conceito, é uma garota em busca de paz de espírito (frase já dita no início do filme). Ele manifesta intenção de suportar todas as coisas insuportáveis dela. Tudo bem. Riem e choram.
1 43 55 – 1 44 26		Praia. Dia. Inverno. Joel e Clementine correm e brincam pela praia. Entra canção. Imagem vai clareando até a tela ficar completamente branca. Segue a canção.
1 44 27 – 1 47 55		Tela preta. Sobem créditos. Fim.