

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

CAIO CESAR NEVES

ESTATICIDADE DRAMÁTICA EM NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS:
CARACTERIZAÇÕES DA NÃO-TRAMA

Niterói
2022



Caio César Neves

Estaticidade dramática em narrativas cinematográficas: caracterizações da Não-Trama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elianne Ivo Barroso

NITERÓI

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

N511e Neves, Caio Cesar
Estaticidade dramática em narrativas cinematográficas :
caracterizações da Não-Trama / Caio Cesar Neves ; Elianne
Ivo Barroso, orientadora. Niterói, 2022.
162 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.12352704677>

1. Roteiro cinematográfico. 2. Narrativa. 3. Produção
intelectual. I. Barroso, Elianne Ivo, orientadora. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PFGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **Caio Cesar Neves**, na forma em que se segue:

Aos 29 dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois, às 15:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **Caio Cesar Neves** formada pelos seguintes professores doutores: Elianne Ivo Barroso (Orientadora-UFF), Antônio Carlos Amancio da Silva (UFF), Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Estaticidade dramática em narrativas cinematográficas: caracterizações da Não-Trama”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

O trabalho tem o mérito de trazer uma reflexão teórica original sobre a trama da inércia no cinema elencando ferramentas tanto para o ensino acadêmico como para mentorias de roteiro. A dissertação adotou um método explanativo que conduz o leitor a uma compreensão detalhada sobre a não-trama. A partir da pesquisa desenvolvida, o autor propõe a inscrição de um novo conceito no vocabulário analítico dos estudos de cinema.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Elianne Ivo Barroso, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof.^a Dr.^a Elianne Ivo Barroso (Orientadora - UFF)

Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF)

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (UFPB)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Lígia e Aloísio, por todo o apoio incondicional ao longo desses 28 anos, mas, especialmente, por me proporcionarem as condições para a realização desta pesquisa.

Ao Dalby, pelo afeto cotidiano e entusiasmo contagiante, bem como todo o incentivo para trilhar este caminho de aperfeiçoamento acadêmico.

À Elianne, minha orientadora, por ter me guiado por este processo com sua amplitude de conhecimento e generosidade ímpar.

Aos membros da banca de qualificação, Tunico Amâncio e Fabián Núñez, pelo direcionamento precioso.

Ao grupo de estudos, que foi fonte de inspiração e espaço de trocas inestimáveis.

Aos amigos todos, pelos bons momentos que me abastecem de um bem-estar imprescindível na harmonização da vida.

RESUMO

O presente trabalho é uma investigação circunscrita na dramaturgia do roteiro cinematográfico, considerando especialmente a ligação entre desenvolvimento dramático e estrutura filmica. No centro da pesquisa, está o conceito de Não-Trama, criado por Robert McKee como parte de um trabalho de sistematização narrativa em *Story* (2006). A Não-Trama opera em oposição ao modelo narrativo clássico e diz respeito a uma dramaturgia estática, pautada pela supressão do arco de mudança dramática no estado das coisas da diegese filmica. A partir desse primeiro entendimento, empreendemos um movimento de ampliação do conceito, agregando teorias narrativas convergentes, com destaque para Chatman (1978) e Bordwell (1985). O fortalecimento da ideia de Não-Trama permite a criação de diretrizes de identificação da mesma dentro de uma obra filmica: fator télico, causalidade e virada de *status quo*. O corpus de análises é composto por duas filmografias. A primeira consiste de três filmes de nacionalidades e épocas distintas: *Umberto D.* (1952), *Faces* (1968) e *Nu* (1993). A segunda consiste de três filmes oriundos do cinema brasileiro contemporâneo: *Boi neon* (2015), *Arábia* (2017) e *A febre* (2019). As análises revelam que a Não-Trama se sustenta como categoria narrativa autônoma e pode se manifestar em três níveis: estrutural, dramático e simbólico. Ela aponta para um estado de imobilidade que perpassa o personagem em relação a algum aspecto do universo diegético, o que é espelhado pela narração filmica.

Palavras-chave: Narrativa. Dramaturgia. Roteiro cinematográfico. Estrutura. Imobilidade.

ABSTRACT

The present work operates within the dramaturgy of film screenplay, pointing at a connection between dramatic development and structural film form. At the core of this research lies the concept of Non-Plot, created by Robert McKee as part of a narrative systematization scheme in *Story* (2006). The Non-Plot mode is opposed to the classic narrative model and concerns a static dramaturgy, defined by the suppression of the dramatic arc of change in the state of affairs of filmic diegesis. Based on this first understanding, this work carries out an expansion of the concept by gathering converging narrative theories, most notably from Chatman (1978) and Bordwell (1985). The strengthening of the Non-Plot notion leads to the creation of guidelines for its identification within a film: teleological factor, causality and change in the *status quo*. The analysis corpus is composed of two filmographies. The first one comprises three films from different nationalities and temporalities: *Umberto D.* (1952), *Faces* (1968) and *Naked* (1993). The second one comprises three films from contemporary Brazilian cinema: *Boi neon* (2015), *Arábia* (2017) and *A febre* (2019). The investigation reveals that the Not-Plot stands as a self-sustaining narrative category and it can be manifested through three levels: structural, dramaturgic and symbolic. It concerns a state of stillness which affects the character and some aspect of its diegetic universe, being mirrored by film narration.

Key words: Narrative. Dramaturgy. Film screenplay. Structure. Stillness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 PERCURSOS NARRATIVOS	17
1.1 Narrativa e narrativa fílmica	18
1.2 Considerações sobre dramaturgia	23
1.3 O cinema como arte narrativo-dramática	27
1.4 Narratividades cinematográficas e roteiro	33
2 ROTEIRO, TRAMAS E NÃO-TRAMA	38
2.1 Uma trajetória do roteiro	39
2.2 Manuais de roteiro	41
2.3 A Não-Trama de McKee	53
2.4 Convergências com a Não-Trama	56
2.4.1 Uma filosofia da Não-Trama	63
2.4.2 O Teatro Estático	66
2.5 Diretrizes para análise da Não-Trama	67
3 UMBERTO, RICHARD E MARIA, JOHNNY	70
3.1 Umberto D.	70
3.1.1 Umberto sob pressão	71
3.1.2 O segundo turno de Umberto	72
3.1.3 Mecânica narrativa e dinâmicas de personagem	74
3.1.4 Considerações sobre o Neorrealismo Italiano	77
3.1.5 Apuração narrativa	82
3.2 Faces	83
3.2.1 Registro de encenação e desenho estrutural	84
3.2.2 Fluxos dramatúrgicos	89
3.2.3 Apuração narrativa	96
3.3 Nu	97

3.3.1 Considerações sobre o cinema de Mike Leigh	98
3.3.2 Um estranho em casa	99
3.3.3 Johnny nas ruas	102
3.3.4 Masculinidade tóxica	105
3.3.5 O retorno de Johnny	107
3.4 Apuração geral	112
4 IREMAR, CRISTIANO, JUSTINO	115
4.1 Boi Neon	116
4.1.1 Apresentação do universo diegético	116
4.1.2 Personagens e suas narrativas	118
4.1.3 Elementos sígnicos	121
4.1.4 Afluências	123
4.1.5 Apuração narrativa	123
4.2 Arábia	125
4.2.1 André e o caderno	125
4.2.2 A jornada de Cristiano	127
4.2.3 Ouro Preto	132
4.2.4 Articulações temáticas	135
4.2.5 Apuração narrativa	137
4.3 A Febre	139
4.3.1 Justino e seu microcosmo	139
4.3.2 Vanessa e a ida para Brasília	140
4.3.3 A febre misteriosa	142
4.3.4 Uma visita da aldeia	144
4.3.5 A criatura	145
4.3.6 Afluências finais e apuração narrativa	146
4.4 Apuração geral	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156

INTRODUÇÃO

A prática da escrita de roteiros audiovisuais - especialmente dentro do contexto universitário, mas com raízes anteriores a esse - foi o que impulsionou meu interesse acadêmico pelo estudo do roteiro cinematográfico. Apesar de uma inequívoca inclinação às humanidades e às artes, sempre nutri grande interesse por sistemas, estruturas, modelos como chaves de acesso a determinados universos de conhecimento. Não demorou para que eu percebesse a possibilidade de estudar a dramaturgia cinematográfica através desse prisma - uma forma de compreender o potencial de uma história a partir de uma visão geométrica de seus fluxos poéticos. Não se trata de adotar moldes e sim acessar preceitos que ajudem a enxergar uma narrativa fílmica como um organismo vivo. Trata-se de encarar a linha, as curvas, o círculo, entre outras formas, como representações simbólicas da trajetória diegética, operando um rico e eficiente espelhamento do desenvolvimento dramático da obra fílmica.

A gênese desta pesquisa se deu através de um momento concreto e pontual: minha releitura do livro *Story* (2006), de Robert McKee. Sabemos de todas as ressalvas com relação ao caráter formulaico que pauta a maior parte dos manuais de roteiro, mas é fato que se trata de um elemento influente na constelação da escrita audiovisual. É inegável que certos livros do gênero podem agregar ferramentas de aproveitamento prático para o roteirista. Seguindo essa linha, acreditamos que seu estudo circunscrito em parâmetros analíticos de ordem acadêmica pode ser valoroso no sentido de elucidar e verificar discursos a respeito de noções de arranjo estrutural. A primeira frase do livro é “*Story* é sobre princípios, e não regras” (MCKEE, 2006, p. 17). O autor busca afastar um dogmatismo de sua obra; ainda assim, ela não deixa de ser bastante ambiciosa em sua proposta. Como seu próprio subtítulo indica, o livro busca dar conta de diversos aspectos do roteiro cinematográfico: substância, estrutura, estilo. Se no desenvolvimento deste trabalho, questões contidas em *Story* serão metodicamente esmiuçadas, neste momento tomo liberdade para comentar o livro de forma mais livre.

A semente desta pesquisa se dá na leitura do segundo capítulo da Parte 2: O Espectro da Estrutura. Nele, o autor propõe, com nomenclatura própria, uma forma de classificação das tramas existentes no cinema. Dentro desse painel, a chamada Arquitrama é o modelo narrativo clássico, do qual são dados como exemplos filmes como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920), *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, 1954), *2001: Uma odisséia no espaço* (*2001: A space odyssey*, 1968), *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) e *Thelma e Louise* (*Thelma & Louise*, 1991). Tal

modelo é tomado como a referência a partir da qual os outros dois se constituem. A Minitrama seria uma versão minimalista da primeira, tendo como exemplos *A paixão de Joana D'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928), *Morangos silvestres* (*Smultronstället*, 1957), *O deserto vermelho* (*Il deserto rosso*, 1964), *A força do carinho* (*Tender mercies*, 1983), *Paris, Texas* (1984) e *O Sacrifício* (*Offret*, 1986). A Antitrrama seria uma versão subversiva da primeira, abrangendo filmes como *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), *Tramas do entardecer* (*Meshes of the afternoon*, 1943), *O ano passado em Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) *Oito e meio* (*Otto e mezzo*, 1963), *Monty Python em busca do cálice sagrado* (*Monty Python and the holy grail*, 1975), *Amores expressos* (*Chung Hing sam lam*, 1994). Alguns filmes podem se situar no entremeio de duas categorias ou das três - o preceito fundamental é que todos estão dentro dessa delimitação. Ou quase todos.

Em determinado ponto do texto, o autor traz à tona uma nova categoria, a Não-Trama - cuja natureza estática se opõe ao arco de mudança necessariamente presente, para o autor, nos modelos anteriormente apresentados. McKee (2006) faz a seguinte afirmação, se referindo aos filmes abarcados por essa categoria: “Apesar deles nos informarem, nos tocarem e terem sua própria retórica ou estrutura formal, eles não contam uma estória” (p. 66-67). É evidente que o autor toma alguma liberdade conceitual ao dizê-lo, buscando efeito retórico. Ainda assim, a colocação gera intriga, especialmente em sua característica de operar através da negação: O que define a ausência de trama em um filme a ponto de podermos chamá-lo de Não-Trama? Tal indagação foi central para a percepção de que tal conceito merecia uma investigação - tanto para sua melhor elucidação quanto para sua potencialização como instrumento narrativo audiovisual.

O estudo da estrutura narrativa não é um fenômeno recente. Vladimir Propp, estudioso russo que esteve atrelado ao grupo conhecido como Formalistas Russos, empreendeu um notório estudo em *A Morfologia do Conto Maravilhoso*: identificou 31 funções narrativas comuns a todos os contos folclóricos russos do grande *corpus* que utilizou. O estudo teve grande influência no trabalho posterior de um grupo de acadêmicos ligados ao estruturalismo, na França. Uma edição de 1966 da revista *Communications*, com artigos de Barthes, Brémond, Genette, Greimas e Todorov, é considerada um ponto marcante no desenvolvimento da disciplina conhecida como Narratologia (termo cunhado por Todorov). O campo de estudos narratológico, em um primeiro momento, era predominantemente voltado para a literatura, mas, a partir dos anos 1970, entrou em convergência com os estudos de cinema. As contribuições dos narratólogos desse período seguiram caminhos diversos; em relação a níveis de análise, duas tendências podem ser destacadas: a inclinação para os

aspectos modais da narrativa, ou seja, os elementos usados no nível da narração (ponto de vista, ordem cronológica, ritmo, frequência, entre outros) e a inclinação para os aspectos temáticos, ou seja, o conteúdo daquilo que é narrado. Pensando em uma narratologia aplicada ao cinema, o trabalho de Gaudreault e Jost (1990) pode ser mais relacionado à primeira corrente, enquanto o de Chatman (1978) está mais próximo da segunda. Em um momento posterior da narratologia, tal divisão se tornou obsoleta, a partir do entendimento de que os dois níveis de análise em questão são inseparáveis. Um bom exemplo disso está nos trabalhos de Bordwell e Thompson (2012), que, embora não sejam narratólogos, são teóricos do cinema que muito contribuíram para os estudos de narrativa cinematográfica .

É imperioso deixar claro que este estudo está essencialmente preocupado, dentro da obra fílmica, com a mecânica dramática do texto narrativo. Partindo disso, é importante nos situarmos com exatidão. Este trabalho tem como base a Narratologia à luz de dois outros campos de estudo: a Dramaturgia e os Estudos de Roteiro. Sobre a Dramaturgia, é preciso fazer um esclarecimento, já que o termo em si é primariamente conectado ao teatro. Estamos abordando a dramaturgia dentro do contexto fílmico e, para isso, tomamos emprestado o entendimento de Koivumäki (2016) de que isso se refere às escolhas autorais relativas a uma construção dramática do filme, em suma, às “escolhas feitas pelo autor para construir uma performance cinemática a ser experienciada pelo espectador” (p. 9, tradução nossa)¹. Essa autoria pode ser abordada de duas maneiras: pensando na cadeia de produção relativa ao filme e sob o ponto de vista do funcionamento interno da narrativa. A primeira maneira nos leva aos Estudos de Roteiro, área que só recentemente vem ganhando um espaço de destaque no meio acadêmico. Como o nome explicita, tal campo tem como objeto o roteiro audiovisual em seus diversos níveis: teoria, história, forma, processos e poéticas. Este trabalho dialoga principalmente com o que Maras (2011) chama de “trajetória narratológica”, que aborda o roteiro em termos de estrutura e enredo, jornada de personagem e relações com a narrativa clássica. Tal conceito de Maras aponta diretamente para a Narratologia, a disciplina que surgiu para uma compreensão do texto narrativo em sua dinâmica estrutural, no âmbito da forma e do conteúdo, e que, portanto, é o pilar-base deste trabalho, em sua vertente voltada para o texto fílmico.

É válido reforçar que, dentro deste trabalho, não tomaremos como objeto de estudo final o roteiro cinematográfico em sua materialidade. O fato é que, ao estudarmos o conteúdo dramático do filme acabado, estamos estudando o roteiro cinematográfico a partir do

¹ No original: “choices made by the author in order to build a cinematic performance for the viewer to experience”.

princípio que Koivumäki (2016) chama de “independência estética do roteiro”. A autora entende que a composição dramática criada durante a escrita do roteiro é atualizada pela realização cinematográfica, já que esse é o elo direto com o espectador. Sendo assim, essa independência do roteiro “se baseia não na experiência sensorial imediata do espectador com relação ao trabalho, mas sim na experiência cognitiva e emocional proporcionada pelas escolhas dramáticas dentro do roteiro e transmitidas ao espectador através da performance cinematográfica” (p. 90, tradução nossa)². Partindo dessa premissa, o estudo de roteiro se refere a tudo aquilo, dentro da obra fílmica, que diz respeito a uma articulação dramática - seja um elemento relativo a diálogo, encenação, enquadramento, montagem ou qualquer outro ponto de expressão fílmica. A textura dramática de um filme reside especialmente em seu conteúdo, mas não há como ser dissociada dos elementos que compõem a narração cinematográfica - portanto, a análise dramática de um filme está intrinsecamente circunscrita à linguagem cinematográfica.

Voltemos, então, à noção que nos intriga e que ocupa o centro deste trabalho: a Não-Trama. Ao mesmo tempo em que se trata de uma formulação conceitual, ela é produto de uma configuração histórica específica. Sim, pois os manuais de roteiro são geradores de ideias a respeito da narrativa cinematográfica, mas, ao mesmo tempo, sua própria existência constitui um fenômeno oriundo de determinada conjuntura da história do cinema. Dessa forma, os códigos apresentados pelos manuais de roteiro tendem a refletir certo viés estético-mercadológico, em maior ou menor intensidade. Assim sendo, seria um tanto negligente tomar a Não-Trama de forma independente para estudá-la. É preciso compreender o contexto de sua gênese, especialmente a natureza da visão conceitual que a embasa.

O raciocínio demonstrado por McKee na delimitação de sua tipificação de narrativas deixa claro quais são seus parâmetros balizadores. O autor enxerga o clássico narrativo (a Arquitrama) como a forma narrativa padrão, um modelo de caráter universal. Tal visão em si não é anômala dentro de seu contexto, mas a questão é que o autor subordina as outras formas de construção narrativa a ela. Para McKee, as chamadas Minitrama e Antitrama são reações ao modelo clássico, sendo que o funcionamento delas estaria calcado na modificação de elementos canônicos. A Não-Trama seria a reação mais extrema ao clássico, o que pode ajudar a explicar a decisão pelo uso do prefixo “não”. Em convergência com isso, existe uma informação muito importante a se considerar: apesar de fazer acenos ao cinema mundial, o

² No original: “is not based on the viewer’s immediate sensory experience of the work, but on the indirect cognitive and emotional experience contributed by the dramaturgical choices within the screenplay and conveyed to the viewer through the cinematic performance”.

olhar do autor está claramente direcionado para o cinema americano. Suas considerações narrativas são pautadas pelo ecossistema da indústria cinematográfica norte-americana - e até mesmo os exemplos de filmes não-americanos que cita são obras que obtiveram considerável penetração no circuito americano. Ou seja, ao desenvolver sua tese, o autor claramente está ancorado em determinada configuração cinematográfica, que, por sua vez, é fruto de determinada trajetória narrativa.

Para chegarmos na gênese da Não-Trama, não precisamos necessariamente lançar o mesmo olhar hierárquico que o autor deixa implícito, mas julgamos necessário pintar uma perspectiva histórica a respeito de uma certa evolução do que pode ser chamado de narrativa clássica. E, de fato, ao fazermos esse movimento, não há como não estabelecer um atrelamento central ao cinema americano, por seu pioneirismo como indústria. Nossa intenção maior é entender como se desenvolveram os princípios de narratividade dentro da linguagem cinematográfica a partir dos seus primórdios e como isso se costurou a um cinema hegemônico. A partir disso, vamos buscar entender alguns pontos-chave de certas movimentações de tendências narrativas no cinema, até chegarmos ao contexto que impulsionou a ascensão dos manuais de roteiro. Portanto, faremos um movimento circular que opera um cruzamento de história e teoria. Não é nosso intuito traçar uma genealogia teleológica de causa e efeito definitivos, mas sim desenhar um panorama que permita uma compreensão dos principais paradigmas narrativos do cinema.

A partir do esforço de contextualização visando um entendimento do ponto de vista que sustenta a forma narrativa em questão, vamos nos concentrar na Não-Trama conforme o autor a descreve. Nosso movimento é o de entender os elementos que a caracterizam e, então, examinar esses fatores à luz de uma gama maior de fontes teóricas, em uma tentativa de desprender o conceito do molde de McKee para oxigená-lo como entidade conceitual autônoma. Portanto, a Não-Trama nasce como categoria de oposição; e, de fato, para acessá-la inicialmente, o método mais palpável é a comparação com o clássico. À medida que formos constatando elementos que constituam um funcionamento ativo da Não-Trama, ela estará se materializando como uma forma narrativa própria.

Não-Trama. Em uma leitura elementar, o termo significaria uma negação à trama. O Dicionário Priberam traz a seguinte definição de trama: “Sucessão encadeada de acontecimentos e peripécias à volta do assunto principal de um romance, uma peça de teatro ou de outra narrativa ou obra de ficção” (PRIBERAM, 2022). Ou seja, o termo faz referência à mecânica interna de determinada narrativa. Assim, é importante compreender que, no arcabouço teórico de Robert McKee, trama (no livro, é tradução de *plot*) ganha um sentido a

mais: equivale a uma narrativa em que há transformação, dinamismo. Então é batizada de Não-Trama a categoria narrativa que apresenta a supressão desses atributos. No todo, descontando-se a nomenclatura um tanto tendenciosa e a visão hierárquica dos modos narrativos, as classificações de McKee trazem um aspecto valoroso: o detalhamento distinguidor de seus princípios. Ou seja, é presente a noção de que determinados modelos são desvios do clássico, mas eles o são de maneiras muito particulares. Vamos justamente aproveitar essas particularidades para materializar a Não-Trama como um microuniverso conceitual de preceitos próprios, ainda observando sua contraposição ao clássico, mas se desatrelando de uma existência subordinada ao mesmo.

No movimento de emancipação da Não-Trama, não vamos buscar atrelá-la a determinados contextos espaciotemporais do cinema. O próprio McKee traz essa noção em sua categorização: o autor deixa claro que considera a Minitrama e a Antitrama como predominantes em contextos como “cinema de arte” e “cinema europeu”, porém busca lançar exemplos que cruzem esses vínculos, tais como a colocação de *O sétimo selo* (filme-símbolo do que se poderia chamar de “cinema de arte europeu”) como Arquitrama ou *Quanto mais idiota melhor* (comédia norte-americana de massivo apelo popular) como Antitrama. Ou seja, o autor concebe as categorias não para explicar ou exemplificar as inclinações narrativas de um contexto de produção cinematográfica ou outro, e sim como modelos universalmente aplicáveis com base em princípios de arranjo narrativo. Isso fica particularmente claro com a apresentação dos poucos, mas altamente diversos, exemplos do que ele considera Não-Trama. Seguindo essa linha, vamos, então, encarar a Não-Trama como conceito de aplicação transversal - o que não impede, naturalmente, que observemos uma frequência maior de sua manifestação em contextos fílmicos específicos.

Este trabalho parte da problemática da Não-Trama: entendê-la melhor como modelo narrativo e trazer confluências teóricas que possam enriquecê-la. Será um movimento de descolá-la de uma posição rígida e aperfeiçoá-la conceitualmente. A partir de um enriquecimento da definição da Não-Trama, tendo em mente os fatores que possam caracterizá-la, lançamos as questões: Em que medida as narrativas cinematográficas podem operar na supressão do dinamismo dramático clássico? Como se caracterizam as manifestações dessa supressão? É possível apontar para uma categoria de estaticidade? Buscando a elucidação do problema, estabeleceremos diretrizes baseadas nos recursos dramáticos que pautam a aproximação de uma trama com o clássico narrativo e, por conseguinte, quando ausentes, explicitam a tendência oposta: uma narrativa minimalista. Tais diretrizes serão, então, analisadas dentro da progressão diegética de filmes, para verificarmos

de que formas a Não-Trama se manifesta nas obras e em que medida ela pode ser considerada uma entidade conceitual singular. É preciso deixar claro que a noção de Não-Trama será trabalhada em relação ao cinema de ficção em geral, sendo que o cinema experimental não entrará em voga.

As obras a serem analisadas se dividirão em dois grupos. Os três primeiros filmes estão citados em *Story* como exemplos de Não-Trama: o italiano *Umberto D.* (1952), o norte-americano *Faces* (1968) e o britânico *Nu (Naked)*, (1993). Eles foram escolhidos pela diversidade em termos temporais e nacionais que apresentam, justamente para que possamos verificar a Não-Trama como categoria desvinculada de contextos específicos de produção cinematográfica. Por outro lado, pretendemos testar a percepção de que a Não-Trama é prevalente em certos contextos e, com isso, surge a necessidade de trazer uma amostra mais homogênea. Assim, detectamos no cinema brasileiro contemporâneo uma corrente de desenvolvimento poético muito particular que dá ênfase a uma diversidade representacional e a uma inventividade estética. Podemos citar, como características-chave, o enfoque realista de determinados microcosmos, ativando reflexões de âmbito sociopolítico, e a valorização das mobilizações sensoriais. Esse recorte cinematográfico também se mostra categoricamente inclinado a um afastamento do clássico narrativo. A partir dessa constatação, nosso segundo *corpus* de obras foi extraído do cinema produzido no Brasil na década de 2010, sendo constituído por: *Boi neon* (2015), *Arábia* (2017) e *A febre* (2019), filmes que agregaram significativa relevância no cenário cinéfilo nacional. Seguiremos, então, um vetor metodológico que, em um primeiro momento, investigará os elementos narrativo-dramáticos constitutivos da Não-Trama a partir dos filmes apontados pelo criador original do conceito. No segundo momento, já estando em maior afinação com os paradigmas de manifestação da Não-Trama na materialidade da diegese fílmica, faremos a circunscrição da Não-Trama em um contexto único e próximo de nossa vivência, permitindo o afloramento de reflexões a respeito das relações entre a abordagem narrativo-formal detectada e o contexto cultural comum a esse *corpus*.

As análises realizadas irão examinar as obras através de seu viés narrativo-dramático, ou seja, contemplarão o filme no âmbito de seu conteúdo e das relações e arranjos dramáticos nele presentes, o que implica, evidentemente, na maneira como a enunciação fílmica opera, através de seus diversos elementos: enquadramento, movimento, montagem, sonoridade. Portanto, é preciso deixar claro que não estamos operando um estudo baseado em uma primazia do roteiro sobre outros aspectos da constituição cinematográfica das obras.

Pelo fato de estarmos investigando um conceito de ordem narrativa, o aspecto narrativo terá protagonismo, mas não será encarado de forma isolada.

Eis um princípio de análise filmica que será fortemente aplicado aqui: a estrutura de cada análise dependerá da natureza de cada filme, mantendo sempre as diretrizes de exame como vetor fundamental. Ou seja, as linhas de investigação estarão igualmente presentes, com solidez, mas as análises não possuirão um padrão unificado - pois cada obra, pela natureza de sua arquitetura, evoca um modo de organização textual mais adequado à sua contemplação analítica. Um ponto curioso é que esse movimento no âmbito da escrita da pesquisa remete ao conteúdo da própria. Trata-se da ideia-chave que fomenta toda a pesquisa: a relação entre a natureza estrutural de determinada obra - podemos falar de um “formato narrativo do filme” - e seu movimento dramático interno, especialmente no sentido de condição e jornada de personagem, bem como a potência que se extrai no espelhamento dessas duas instâncias.

Pela natureza de sua proposta, trata-se de um trabalho que parte de uma perspectiva assumidamente estruturalista. Optamos por uma ótica que encara o texto filmico, a nível de fluxo narrativo-dramatúrgico, como uma forma. Mas isso é justamente porque enxergamos essa forma como uma chave para abrir diversos outros entendimentos e reflexões, impulsionando o acesso a temáticas, inter-relações e pulsões poéticas que reverberam em visões de pedaços de mundo. Não se trata de estudar a estrutura pela estrutura, e sim de utilizá-la como um meio fecundo e criativo de acessar potências filmicas; tampouco se trata de um enfoque anacrônico, pois vamos buscar abordar as poéticas estruturais à luz de seus apontamentos extrafilmicos imediatos.

O trabalho em questão opera em um campo pouco explorado dos estudos de cinema. Ao partir de um conceito presente em um manual de roteiro, o trabalho dialoga diretamente com uma literatura que faz parte do cânone do roteirista - seja amador ou profissional. Nesse sentido, acreditamos que o estabelecimento de uma ponte entre o conteúdo instrucional voltado para a prática e o arcabouço teórico de ordem acadêmica possa render frutos para ambos os lados. Nosso propósito não é definir uma categoria restritiva, mas sim elucidar um modelo narrativo e seus elementos constituintes para promover uma reflexão sobre eles próprios. Ao investigar a chamada Não-Trama, um modo narrativo que, simbolicamente, opera na não-existência, somos necessariamente levados a pensar a existência - de história, de trama, de narrativa. Mais ainda, somos levados a uma reflexão sobre a preponderância do dinamismo dramatúrgico nas narrativas e, conseqüentemente, sobre o poder de expressão das tramas estáticas, dos não-arcos. Assim, investigando esse conceito, estamos ganhando uma

perspectiva afiada das potencialidades da dramaturgia no cinema, especialmente da construção dramática não-dominante. Na mesma lógica, acreditamos estar contribuindo para fornecer instrumentos fundamentados para o roteirista na construção de narrativas, bem como ferramentas para o analista fílmico.

1 PERCURSOS NARRATIVOS

O presente trabalho se propõe a trazer um olhar clínico sobre um determinado modo de contar histórias, pensando no tipo de movimento interno que é operado. Nesse sentido, devemos considerar que as histórias são narrativas e a narrativa é um campo onde diversos preceitos entram em jogo. Personagens, circunstâncias, ações, pontos de vista, intervalos temporais são alguns dos inúmeros fatores que podem ser articulados para que se alcance determinada significação e impacto com o que se conta - e a natureza desse endereçamento é que vai puxar certos princípios de articulação. Agora vamos colocar na equação o veículo de transmissão da narrativa. No caso, a experiência proposta pelo cinema de ficção é a de trazer um universo por meio daquilo que é colocado em quadro ou não, daquilo que é colocado à escuta ou não, ao longo de duas horas (ou quatro horas, ou quinze minutos). Infinitos foram os mundos projetados nas telas ao longo de quase 130 anos de cinema, mas o que nos interessa mais são as estratégias para substancializá-los como viagens dramáticas - como esses padrões se ergueram e se diluíram de acordo com contextos culturais, momentos sociopolíticos e filosofias estéticas.

O presente trabalho se propõe a girar em torno de uma marca narrativa de natureza ambiciosa, teoricamente falando, por operar na forma de uma contraposição radical e específica. Porém, por se tratar de um conceito de matriz abstrata, é preciso procurar suas raízes ontológicas com solidez metodológica. A noção de Não-Trama, neste primeiro momento, está indissociada da noção de trama clássica no cinema. Sendo assim, para começar a entender a proposta da Não-Trama, é fundamental trilhar um caminho por construções e desconstruções de determinados paradigmas relacionados ao entendimento de uma narrativa clássica. Nesse movimento de consideração histórica e estética, estaremos fazendo uma jornada dupla em direção à Não-Trama: ao mesmo tempo que vamos nos conectar aos pontos que a embasam, estaremos traçando um caminho até sua própria concepção, o que permitirá uma contemplação mais frutífera de sua essência conceitual. Este capítulo, portanto, opera em conformidade com nosso objetivo de trazer um arcabouço teórico sólido para só então acessar a Não-Trama como conceito.

Existe todo um universo factual vasto e diverso que um princípio como a Não-Trama evoca, mas entendemos que são três os grandes temas que condicionam sua existência como conceito: narrativa, dramaturgia e linguagem cinematográfica. A partir desse entendimento, nossa estratégia é caminhar do macro ao micro, passando por terrenos teóricos amplos sem perder o direcionamento do nosso conceito-alvo. É importante ressaltar que temos como

objeto de estudo a trama cinematográfica vista como elemento simbolizador de fluxos dramáticos, que levanta questões externas e aponta para si mesmo, numa autorreflexão da arte cinematográfica. Nossa trajetória é, pois, voltada para substancializar os princípios narratológicos do cinema como potência, e, assim, podermos lançar luz sobre um modo narrativo específico.

No primeiro subcapítulo, abordaremos o funcionamento de um texto narrativo com direção à mecânica da narrativa fílmica, especialmente no que concerne às interseções da narração com os elementos exclusivos da linguagem cinematográfica. No segundo subcapítulo, traçaremos uma certa genealogia dramatúrgica para refletir a consolidação de padrões de estruturação narrativa. No terceiro subcapítulo, abordaremos o processo de desenvolvimento do cinema, em seus primórdios, como dispositivo de produção ficcional narrativa. No quarto subcapítulo, faremos um estudo da evolução dos paradigmas de construção dramática no cinema, levando à consolidação do clássico narrativo.

1.1 Narrativa e narrativa fílmica

Para que se estabeleça com clareza o campo no qual este estudo irá operar, é importante traçar algumas considerações semânticas com relação ao termo “narrativa”. Genette (1980) aponta três acepções da palavra: 1) a enunciação oral ou escrita de eventos, a narrativa como discurso, o qual chama de “narrativa” propriamente dita; 2) o conjunto de eventos em série a serviço de um discurso, o qual chama de “história”; 3) o evento de contar algo, ou seja, o ato narrativo em si, o qual chama de “narração”. Genette é considerado um dos precursores da narratologia de ênfase modal, ou seja, dedicou sua atenção primariamente à narrativa como texto (o primeiro significado) - em seu caso, no âmbito da literatura. No que concerne a este trabalho, a narrativa como história (o segundo significado) é nosso principal objeto de estudo. No entanto, é fundamental firmar certos entendimentos sobre o discurso narrativo e o ato narrativo, especialmente na esfera do nosso veículo de interesse: o cinema.

Metz (1991) sistematiza alguns fatores em torno dos quais uma narrativa se organiza. Para o autor, uma narrativa: 1) tem um início e um fim, o que faz dela oposta ao mundo “real”; 2) é uma sequência temporal fechada, portanto, é um discurso; 3) “a percepção da narrativa como real, ou seja, como realmente um narrativa, deve resultar em tornar real o objeto recitado” (p. 21, tradução nossa)³, ou seja, é uma instância não-realizada; 4) “a

³ No original: “the perception of the narrative as real, that is, as being really a narrative, must result in rendering the recited object *unreal*”.

narrativa é uma soma de eventos” (p. 24, tradução nossa)⁴. Todos esses conceitos são importantes para nossos propósitos de estudo, mas dois deles merecem atenção especial. Ao trazer a noção da narrativa como um conjunto de eventos, o autor explica:

[...] não é o conjunto de eventos, mas o discurso que é fechado. A narrativa não é uma sequência de eventos fechados, mas uma sequência fechada de eventos. [...] O fechamento da coisa narrada é uma variável, enquanto o fechamento de uma narrativa é uma constante. (METZ, 1991, p. 24, tradução nossa)⁵

Com tal afirmação, Metz (1991) explicita a distinção entre a narrativa como texto e o conteúdo de tal texto narrativo - a história. Essa afirmação se conecta com o outro ponto colocado pelo autor que pretendemos aprofundar; segundo ele, a narrativa não é apenas uma sequência temporal, mas uma sequência de dupla temporalidade, havendo “o tempo da coisa contada e o tempo do contar (o tempo do significado e o tempo do significante)” (p. 18, tradução nossa)⁶. Trata-se do princípio que explica o fato de que determinado evento ficcional, com seu tempo de duração no universo ficcional, pode ser expresso através de seu meio narrativo com uma duração diferente (maior ou menor). Isso nos remete diretamente aos conceitos de *fabula* e *syuzhet*, usados pela primeira vez pelos formalistas russos: *fabula* se refere ao conjunto de eventos conforme sua ordem cronológica, enquanto o *syuzhet* se refere à maneira como esses eventos são organizados na narrativa. Bordwell (1985) propõe uma equivalência de nomenclaturas: *fabula* corresponde à história e *syuzhet* corresponde à trama. Para o autor, “o *syuzhet* é um sistema porque organiza os componentes - os eventos da história e os estados das coisas - de acordo com princípios específicos” (p. 50, tradução nossa)⁷.

Quando se diz que a narrativa é um discurso, isso é porque ela remete a uma instância que enuncia. No texto literário, a forma de operação dessa instância, o narrador, é bem clara: “instância que nos dá informações sobre os estados sucessivos dos personagens, em uma ordem dada, em um vocabulário escolhido e que faz mais ou menos ‘passar’ seu ponto de vista” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 39). Os autores fazem uma diferenciação desse

⁴ No original: “A narrative is a sum of events”.

⁵ No original: “it is not the set of events but the discourse which is closed. A narrative is not a sequence of closed events but a closed sequence of events. [...] The closing of the narrated matter is a variable, whereas the closing of the narrative is a constant”.

⁶ No original: “the time of the thing told and the time of the telling (the time of the significate and the time of the signifier)”.

⁷ No original: “The syuzhet is a system because it arranges components - the story events and states of affairs - according to specific principles”.

modo de enunciação com aquela característica do teatro. Trazendo à tona o conceito de *mimesis* de Aristóteles, que se refere ao ato da imitação - e será mais abordado adiante -, Gaudreault e Jost (2009) explicam como opera a enunciação no teatro:

Consiste em privilegiar, permitindo abertamente ao narrador sua saída do processo de comunicação, a reunião, em uma mesma “arena” (em uma mesma cena, para ser mais justo) de diversos personagens da narrativa. Para isso, faz-se então apelo a atores cuja tarefa será de fazer reviver, *ao vivo* (aqui e agora), diante dos espectadores, as diversas peripécias que se supõe *tenham vivido* (dantes e em outros lugares) os personagens que esses atores personificam. (p. 40)

Em contraste ao modo “narração” característico da literatura, Gaudreault e Jost (2009) chamam esse outro modo de “mostração”. Os autores ponderam a respeito do cinema como atuante em um “estado intermediário” entre a “narração” e a “mostração”, devido a algumas questões. Em primeiro lugar, deve-se considerar a natureza do dispositivo cinematográfico e seu fator reprodutibilidade. O espectador lida com o desenrolar de uma ação já terminada (similar à literatura), enquanto o teatro propõe uma experiência de “simultaneidade fenomenológica” (p. 40) com a recepção. Por outro lado, no cinema, a representação da ação se realiza diretamente pelos elementos “actoriais” (os personagens), o que o aproxima da mostração cênica. Ao mesmo tempo, existe uma instância mediadora entre tais instâncias “actoriais” e a recepção, representada, especialmente, mas não apenas, pela câmera, a montagem e o trabalho de som - fatores inexistentes na apresentação teatral. Podemos, portanto, afirmar que essa instância do cinema responsável pelo ato de narrar é muito menos tangível que o narrador literário, e alguns autores criaram denominações para a mesma. Conforme levantamento de Gaudreault e Jost (2009), temos: “grande imagista” (LAFFAY, 1964), “narrador invisível” (ROPARS-WUILLEUMIER, 1972), “enunciador” (CASETTI, 1983; GARDIES, 1988), “narrador implícito” (JOST, 1988) e “meganarrador” (GAUDREULT, 1988). Fludernik (2009) também aponta duas instâncias: “narrador cinematográfico” (CHATMAN, 1990) e “dispositivo de composição fílmica” (JAHN, 2003).

Gaudreault e Jost (2009) propõem um sistema para explicar o “processo de discursivização fílmica” (p. 74). Segundo os autores, o cinema atua através de três operações de significação, que são camadas de produção narrativa: a encenação, o enquadramento e o encadeamento. No âmbito das duas primeiras - ato da filmagem e relação fotograma a fotograma - ocorre a mostração. No âmbito da terceira - ato da montagem, baseado na relação plano a plano - ocorre a narração. Os autores concluem que “em um nível superior, a ‘voz’

dessas duas instâncias seria de fato modulada e regada por esta instância fundamental que seria, então, o ‘meganarrador filmico’, responsável pela ‘meganarrativa’ - o filme” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 75). Para nosso estudo, é importante que fique claro que, embora ambos sejam princípios de natureza reguladora, o *syuzhet* e a meganarração (ou qualquer nome que essa instância possa receber) não são conceitos equivalentes, por uma lógica simples: o *syuzhet* é um conceito que existe na esfera de construção do mundo da história, enquanto a meganarração existe no âmbito da construção de um texto filmico (o que inclui a história) com base em todos os recursos próprios do dispositivo filmico. Se formos fazer uma convergência da discursivização filmica com o processo de produção cinematográfica, o roteiro pode ser considerado um agente que atravessa tanto mostraçõ quanto narraçõ, pois, ao mesmo tempo em que provê aquilo que os actantes irã representar, também prevê - ou, ao menos sugere - as intervenções do dispositivo.

É importante compreender a estruturaçõ da narrativa filmica como produtora de discurso. Primeiro, para singularizar o cinema como dispositivo, demonstrando que a atuaçõ da dramaturgia no mesmo se dá conforme princípios próprios, bastante diferentes da literatura e do teatro - apesar das elementares convergências. E, conseqüentemente, apesar de nossa análise se pautar primariamente pelo que pode ser chamado de dramaturgia do roteiro, os elementos da materialidade cinematográfica (notavelmente, câmara, montagem e som) serão fundamentais no nosso arcabouço analítico - já que nos debruçaremos sobre filmes acabados e não seus roteiros. Feita essa consideraçõ, a partir de agora vamos nos voltar para o processo de construção narrativa cinematográfica considerando o conteúdo narrativo, visando chegar na trama.

Conforme vimos anteriormente, o termo *mimesis* faz referênci a uma imitaçõ por meio de encenaçõ. Conversamente, o termo *diegesis*, em seu significado clássico, diz respeito a uma forma de apresentaçõ indireta, em que se narra por meio de relato (HERMAN; JAHN; RYAN, 2010). Para fins de comparaçõ, em termos de meios de expressõ narrativa, a *mimesis* está para o teatro assim como a *diegesis* está para o gênero épico. No entanto, o termo diegese foi ressignificado ao longo do tempo e, para nosso propósito, contemplaremos a acepçõ do termo amplamente usada em teoria cinematográfica:

O mundo espaciotemporal retratado no filme. Tudo aquilo que está dentro deste mundo (tal como um diálogo ou o plano de uma placa de estrada para estabelecer uma locaçõ) é denominado diegético, enquanto tudo o que

estiver fora dele (como uma narração ou uma legenda sobreposta) é extradiagético. (OXFORD REFERENCE, 2021)⁸

Podemos, então, estabelecer uma equivalência entre a diegese e o universo ficcional da obra. Dentro de um filme, a diegese compreende tudo aquilo que se refere ao funcionamento interno da narrativa contada.

Tendo ancorado o entendimento de diegese, vamos resgatar os conceitos de *fabula* e *syuzhet* a partir de uma perspectiva espectral, conforme o entendimento de Bordwell (1985). Primeiro, é importante entender que a *fabula* não é um evento profilmico, ou seja, “ela nunca está materialmente presente na tela ou na trilha sonora” (p. 49). O que o autor quer dizer com isso é que o espectador não tem contato direto com a *fabula* propriamente dita, e sim tende a ir construindo a *fabula* através de ligações e inferências com relação aos “indícios” que lhe são dados. E o que seriam esses “indícios”? Eles são justamente a operação realizada pelo *syuzhet*, ou seja, a lógica narrativa através da qual os eventos surgem e se sucedem de determinada maneira. O *syuzhet* é, em suma, “a arquitetura da apresentação da *fabula* pelo filme” (p. 50), sendo, portanto, um sistema de âmbito dramaturgico. O *syuzhet*, no entanto, apesar de ser profilmico (está na frente da câmera, está em quadro), não é o estágio final de contato do espectador com a obra; essa função é exercida pelo estilo. O estilo é o sistema que mobiliza os recursos próprios do meio fílmico para expressar o *syuzhet* (e, conseqüentemente, a *fabula*); ou seja, trata-se do conjunto de mecanismos responsáveis por balizar o conteúdo audiovisual: estamos falando, essencialmente, de enquadramento, fotografia, montagem e som. Em suma, o autor afirma: “No filme de ficção, narração é o processo através do qual o *syuzhet* e o estilo do filme interagem no âmbito de modelar e canalizar a construção da *fabula* pelo espectador” (p. 53). Em uma atualização do modelo, Bordwell (2007) cita o que ele chama de três dimensões da narrativa fílmica, traçando comparações com as dimensões de uma língua:

- 1) o mundo da história (*fabula*), que ele compara ao nível semântico; “agentes, circunstâncias, ambientes” (p. 6) .
- 2) a estrutura da trama (*syuzhet*), que ele compara ao nível gramático ou sintático; “o arranjo das partes da narrativa conforme ela nos é dada” (p. 6).
- 3) e o que ele chama de narração (estilo), comparável ao nível verbal regido pelo contexto pragmático; “o fluxo de informação momento-a-momento do mundo da história” (p. 6).

⁸ No original: “The spatio-temporal world depicted in the film. Anything within that world (such as dialogue or a shot of a road sign used to establish a location) is termed diegetic whereas anything outside it (such as a voiceover or a superimposed caption) is extradiegetic”.

Vale lembrar que o termo “narração” acaba recebendo diferentes usos dentro das conceitualizações narratológicas. Vimos que, nesse último parágrafo, um mesmo autor utilizou o termo de duas maneiras distintas: no modelo mais recente de Bordwell (2007), “narração” se refere a uma das camadas da narrativa, aquela que é apreendida de forma mais imediata pelo espectador (sinônimo de estilo); no modelo anterior de Bordwell (1985), o termo “narração” é usado para se referir ao processo como um todo, ou seja, o produto da operação conjunta das três camadas (ou dimensões). O fato é que esse entendimento do funcionamento narrativo do cinema é o pilar de sustentação do nosso estudo e a divisão em camadas deve ser encarada como um importante instrumento metodológico para a análise.

1.2 Considerações sobre dramaturgia

Sabemos que este trabalho propõe um estudo do cinema em seu aspecto narrativo-dramático. Em suma, nos concentramos no cinema em seu processo de “contar histórias”. No subcapítulo anterior, abordamos as relações do modo de representação do cinema com o teatro e com a literatura. Sabemos que o dispositivo cinematográfico traz uma expressividade própria de uma linguagem cinematográfica, o que, por si só, vai conferir-lhe possibilidades narrativas exclusivas. Por exemplo, na montagem, o simples corte de um plano para outro é capaz de gerar significado narrativo. Nesse caso, estamos falando de uma construção narrativa calcada exclusivamente no dispositivo filmico. No entanto, este trabalho tem como foco maior a poética de histórias que são materializadas pelo cinema. O dispositivo cinematográfico é, naturalmente, crucial nessa expressão. Mas as estruturas de fluxo dramático empregadas no cinema têm raízes bem anteriores ao nascimento desse dispositivo. Portanto, é preciso passar por essas fontes de consolidação narrativa. Nossa ideia não é traçar uma teleologia histórica, mas sim fazer um recorte objetivo voltado para tópicos de diferentes temporalidades que vão ressoar na construção dramática cinematográfica e que julgamos importantes para a nossa perspectiva específica de análise.

É impossível tratar de dramaturgia ocidental sem nos remetermos a Aristóteles. Sua obra *Poética*, datada de 335 A.C., é considerada o primeiro trabalho de sistematização dramática. Nela, o autor parte do princípio de que a chamada “arte poética” tem como característica fundamental a função de imitação (*mimesis*) da vida ou da natureza, mas que a forma e o objeto de imitação variam conforme o gênero poético. Os três principais gêneros são: drama, poesia lírica e épica. O gênero drama, segundo o autor, promove a chamada “imitação da ação”, e comporta três subdivisões: tragédia, comédia e peça satírica. A *Poética*

se debruça especialmente sobre a tragédia como forma dramática, trazendo conceitos de dramaturgia que se mostraram norteadores do pensamento dramaturgico ocidental e se provaram cruciais no desenvolvimento dessa dramaturgia, o que, naturalmente, não os tornou imunes a contestações ao longo do tempo.

Para Aristóteles (2008), a tragédia opera como “imitação da ação” (p. 48), sendo que o enredo desempenha essa função por meio da “estruturação dos acontecimentos” (p. 48). Essa ação é realizada pelos caracteres (personagens), que são elementos dotados de caráter e pensamento, demonstrados ou expressos através da palavra. Ainda segundo o autor, tais caracteres e pensamentos são as duas causas das ações, “e é por causa destas ações que todos vencem ou fracassam” (p. 48). Ou seja, o autor grego considera que enredo e personagem são aspectos entrelaçados, embora conceda primazia ao primeiro: “não haveria tragédia sem ação, mas poderia haver sem caracteres” (p. 49).

No âmbito do enredo, Aristóteles (2008) ressalta a importância da sequencialidade: “[que] as partes dos acontecimentos se estruturam de tal modo que, ao deslocar-se ou suprimir-se uma parte, o todo fique alterado e desordenado” (p. 53). Essa estruturação, por sua vez, deve sempre ser pautada pelo que Aristóteles chama de “princípio da verossimilhança e necessidade”. Ou seja, o autor atribui extrema importância ao encadeamento causal dos eventos diagéticos:

Uma vez que a imitação representa não só uma ação completa, mas fatos que inspiram temor e compaixão, estes sentimentos são muito [mais] suscitados quando os fatos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade em si. Desta forma, a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os fatos acidentais causam mais admiração quando parecem que acontecem de propósito, como, por exemplo, a estátua de Mítis, em Argor, ter sido a causadora da morte de Mítis, quando ele assistia a um festival, caindo-lhe em cima. (ARISTÓTELES, 2008, p. 56)

Ou seja, o estudioso veementemente condiciona uma determinada estruturação dramática ao sucesso de mobilização do público. Nessa lógica, Aristóteles (2008) também diz que “as ações episódicas são as piores” (p. 55) e que “é muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra” (p. 57), reiterando sua preocupação com as conexões causais em detrimento de simples relações de sucessão.

Aristóteles (2008) descreve três dispositivos dramáticos muito importantes. O primeiro é a “peripécia” (*peripeteia*), que se caracteriza pela “mudança dos acontecimentos para o seu reverso” (p. 57). O segundo é o “reconhecimento” (*anagnorisis*), que se

caracteriza pela “passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (p. 57). O terceiro é o “sofrimento” (*catharsis*), que se caracteriza por ser “um ato destruidor ou doloroso, tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos e coisas deste gênero” (p. 58).

No âmbito de um modelo estrutural geral, o autor vê a tragédia como dividida em duas partes, o nó e o desenlace: o primeiro compreenderia a história progressiva - “fatos exteriores à ação” (p. 74) - e o próprio enredo do início até “o momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade” (p. 74), sendo que o segundo compreenderia tudo o que viria depois desse momento. Ou seja, o autor aponta para um enredo em que a ação (na forma de eventos) é trabalhada em direção à peripécia e, a partir dela, caminha até o desfecho. Notamos que as nomenclaturas são muito ilustrativas dos movimentos que o autor menciona: os eventos vão se amarrando de modo a estabelecer uma problemática (o nó) e, depois que ela está instalada, os eventos seguem na direção de desatar essa mesma problemática (o desenlace do nó).

Não se esgotam os desdobramentos dramáticos ao longo de séculos e localidades. Porém, considerando o objeto desta pesquisa, nosso intuito é trazer uma perspectiva afiada de algumas bases da dramaturgia moderna hegemônica. Nesse sentido, Pallottini (1988) afirma que, na obra de Georg W. F. Hegel (1770-1831), “é, possivelmente, a primeira vez que, de forma tão explícita e consequente, se fala em **conflitos** como elementos essenciais à caminhada da ação dramática” (p. 8). Isso se deve à ênfase que o autor alemão coloca sobre a ação determinada pelo sujeito consciente e sua vontade, isto é, ele defende que o fator de ignição do drama deve ser a motivação do personagem e que, no choque dessa com elementos antagônicos (como as vontades de outros personagens, por exemplo), se dá o desenrolar da ação:

Desse modo, o acontecimento não aparece então surgindo das circunstâncias exteriores, e sim do querer e caráter interiores e alcança significado dramático apenas por meio da relação com os fins e as paixões subjetivos. Da mesma maneira, contudo, o indivíduo não permanece preso apenas à sua autonomia fechada, e sim se encontra colocado em oposição e em luta contra outros, por meio da espécie das circunstâncias sob as quais toma seu caráter e finalidade como conteúdo de seu querer, bem como por meio da natureza desta finalidade individual. (HEGEL, 2004, p. 202)

Em 1863, foi publicada pela primeira vez *A técnica do drama*, de Gustav Freytag (1816-1895). Na obra em questão, o autor discorre sobre os elementos fundamentais da construção dramática a partir de sua experiência, mas também baseado no cânone do

teatro antigo e em autores de peso dos séculos anteriores, tais como Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805) e, especialmente, Shakespeare (1564-1616). Freytag (1900) sustenta o princípio da causalidade, junto à atribuição de motivos dramáticos, como responsáveis pela eficácia dramática:

Através dos motivos, os elementos da ação são unidos em um todo artístico conectado. Essa ligação de incidentes pela criação livre de uma conexão causal é a característica distintiva desta espécie à parte. Por meio dessa ligação de incidentes, a idealização dramática é efetuada. (FREYTAG, 1900, on-line, tradução nossa)⁹

Freytag coloca ênfase na função do personagem, mas sempre em consonância com o curso dos eventos externos: “apenas para que possamos assim explicar a ação interna, consistente e unificada por meio das peculiaridades características do herói” (FREYTAG, 1900, on-line, tradução nossa)¹⁰. Assim como Hegel, Freytag faz um remetimento a um ganho de autonomia psicológica do personagem e de sua agência na ação dramática para além da função clássica do personagem como instrumento da ação. Nesse sentido, colocando o personagem numa centralidade, é interessante a proposição que o autor faz a respeito de um binarismo, o que ele chama de *play* e *counterplay*:

Em uma ação, através dos personagens, por meio de tons, palavras, gestos, o drama apresenta esses processos anímicos que o homem vivencia, desde o lampejo de uma ideia, a um desejo passional, a uma ação (façanha), bem como aquelas emoções internas que são mobilizadas por suas próprias ações (façanhas) e as dos outros. (...) A estrutura do drama deve mostrar esses dois elementos contrastantes do dramático agregados em unidade, efluxo e influxo de força de vontade, a realização de um feito e sua reação na alma, movimento e contra-movimento, luta e contra-ataque, subida e afundada, ligação e desprendimento. (FREYTAG, 1900, on-line, tradução nossa)¹¹

A grande contribuição trazida por Freytag se dá, provavelmente, no âmbito da estruturação narrativa, através de seu modelo de “cinco partes e três crises do drama”, que

⁹ No original: “Through the motives, the elements of the action are bound into an artistic, connected whole. This binding together of incidents by the free creation of a causative connection, is the distinguishing characteristic of this species apart. Through this linking together of incidents, dramatic idealization is effected”.

¹⁰ No original: “only that we may thereby account for the inner, consistent, unified action through the characteristic peculiarities of the hero”.

¹¹ No original: “In an action, through characters, by means of words, tones, gestures, the drama presents those soul-processes which man experiences, from the flashing up of an idea, to passionate desire and to a deed, as well as those inward emotions which are excited by his own deeds and those of others. The structure of the drama must show these two contrasted elements of the dramatic joined in a unity, eflux and influx of will-power, the accomplishment of a deed and its reaction on the soul, movement and counter-movement, strife and counter-strife, rising and sinking, binding and loosing”.

passou a ser conhecido como a Pirâmide de Freytag. Essas partes são: 1) introdução, cuja função é apresentar e caracterizar a ambientação; 2) elevação da ação, que é a complicação, um movimento de ignição que põe o protagonista em movimento; 3) clímax, que é onde despontam os resultados da elevação; 4) declínio da ação, que funciona como uma pausa, na qual novas forças surgem; 5) e catástrofe, que é a ação final. As crises são: 1) a ação agitante, que é o que leva a ação da introdução à elevação; 2) a força trágica, que segue do clímax ao declínio da ação; 3) e a força do último suspense, que ocorre entre o declínio e a catástrofe. Segundo o autor, “a operação da primeira é necessária para toda peça; a segunda e a terceira são acessórios bons, mas não indispensáveis” (FREYTAG, 1900, on-line, tradução nossa)¹². Tal colocação denota a visão de uma importância do conflito ou complicação como fator essencial da composição dramática.

Apesar da pertinência do trabalho de Freytag para sua época, a proposição estrutural apontada por ele não demorou a se tornar obsoleta. Conforme afirma Thompson (1985), uma geração de críticos e dramaturgos da virada do século, capitaneada pelo escocês William Archer, descartou essa estrutura narrativa de formato simétrico, rejeitando um declínio de ação tão longo e, portanto, deslocando o clímax do centro da peça: “em vez disso, para eles, o clímax deve vir perto do fim, com toda a ação crescendo geralmente em estágios até esse momento - um modelo muito mais próximo da estrutura literária pressuposta para o conto e o romance” (p. 259, tradução nossa)¹³. Veremos que tal preceito se mostrará extremamente ressonante na história narrativa do século XX, e isso inclui, extensivamente, o cinema. Por ora, essa mudança de paradigma nos traz uma ponderação: ao retardar a posição do evento-clímax, a dramaturgia moderna coloca uma ênfase no fator expectativa, no sentido de uma espera prolongada da culminação, o que implica no desenvolvimento de recursos narrativos para sustentá-la.

1.3 O cinema como arte narrativo-dramática

A despeito de diversos desenvolvimentos tecnológicos ao longo da segunda metade do século XIX, o evento considerado marco do nascimento do cinema foi a exibição de curtas dos irmãos Lumière em Paris, em dezembro de 1895, assinalando a introdução do

¹² No original: “The operation of the first is necessary to every play; the second and third are good but not indispensable accessories”.

¹³ No original: “Instead, for them the climax should come near the end, with all action rising generally in stages toward this moment—a model much closer to the literary structure assumed for the short story and novel of the period”.

cinematógrafo. Os filmes iniciais, as chamadas *actualités*, eram constituídos por quadros estáticos mostrando eventos cotidianos triviais. Dois dos mais famosos desses foram *A saída dos operários da fábrica Lumière* (*La sortie de l'usine lumière à Lyon*, 1895) e *A chegada do trem na estação* (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895), ambos com duração inferior a minuto e cujos conteúdos equivalem estritamente à literalidade dos títulos: no primeiro, vemos um conjunto de operários saindo de uma fábrica; no segundo, um trem chegando à estação e pessoas desembarcando do mesmo. Naquele momento, a admiração que aquela nova tecnologia mobilizava, pelo ineditismo da captura e reprodução do movimento, potencializou sua exploração comercial, inicialmente através de exposições públicas.

É difícil apontar para um protagonismo na introdução de um cinema de ficção. Oficialmente considera-se que o primeiro filme de conteúdo ficcional exibido publicamente foi *O regador regado* (*L'Arroseur arrosé*, 1895), com direção de Louis Lumière, mas o filme *A fada do repolho* (*La fée au chou*, 1896), de Alice Guy, também é muito citado por historiadores por seu caráter de pioneirismo narrativo. A cineasta francesa esteve presente na primeira demonstração do cinematógrafo em 22 de março de 1895 e posteriormente relatou seu fascínio pela nova mídia e a percepção de suas possibilidades: “Achei que era possível fazer algo melhor que esses filmes de demonstração [as *actualités*]. Juntando coragem, eu timidamente propus a Gaumont escrever uma ou duas cenas e chamar alguns amigos para atuar nelas” (MCMAHAN, 2002, p. 12)¹⁴. Guy veio a desenvolver uma frutífera carreira como cineasta e produtora, mas é interessante perceber como, naquele contexto, sua fala denota o princípio de encenação vigente no primeiro momento do cinema: a câmera era um instrumento de registro fixo e qualquer ação se desenrolava em função dela.

Com a consolidação do sucesso da nova mídia, a prática da realização de filmes foi se aperfeiçoando, o que trouxe implicações naturais: a agregação de mais profissionais ao processo e o aumento da duração dos filmes, com a junção de múltiplos planos. Ilusionista profissional, George Méliès foi outro que não demorou a enxergar o potencial da nova forma midiática e passou a investir em sua produção, logo se tornando um prolífico criador de filmes - e, apesar de não ter sido seu único foco, ficou especialmente conhecido por seus trabalhos de temática fantástica. Vamos utilizar o cinema Méliès como referência para compreender o modelo narrativo predominante na época: em seus filmes, cada plano compreendia uma ação se desenrolando do início ao fim a partir de um ponto de vista

¹⁴ No original: “I thought that one might do better than these demonstration films. Gathering my courage, I timidly proposed to Gaumont that I might write one or two little scenes and have a few friends perform in them”.

estático; em suma, cada plano correspondia a uma cena, e a essa unidade de ação ele deu o nome de *tableau*. Ou seja, a experiência do espectador remetia a uma peça teatral filmada, não necessariamente em termos de progressão narrativa, mas no modo de apresentação narrativa. A singularidade do cinema de Méliès estava nos efeitos usados pelo cineasta nas transições de planos e nos efeitos visuais dentro dos próprios planos (COOK, 2013).

A natureza do cinema de Méliès nos leva diretamente ao conceito denominado Cinema de Atrações. Gunning (2006), que cunhou o termo, deixa claro que não o considera sinônimo de “primeiro cinema”, mas sim uma abordagem espectral dominante na primeira década do cinema, caracterizada pelos seguintes aspectos:

O direcionamento para a exibição, ao invés da criação de um mundo ficcional; uma tendência para a temporalidade pontual, ao invés de estendida; uma falta de interesse na “psicologia” dos personagens ou no desenvolvimento de motivação; e um endereçamento direto, muitas vezes acentuado, ao espectador, à custa da criação de coerência diegética, são atributos que definem as atrações, junto com seu poder de “atração”, sua capacidade de chamar a atenção (geralmente por serem exóticas, incomuns, inesperadas, originais). (GUNNING, 2006, p. 36, tradução nossa)¹⁵

O autor inclusive assume a presença de narrativa nas chamadas atrações, mas, segundo sua visão dimensionada do funcionamento desse cinema, a narrativa não era o meio preferencial usado para integrar as imagens, citando inclusive a obra de Méliès: “a história servindo basicamente como um pretexto para nos conduzir através de uma cenografia do espetáculo e uma exibição” (GUNNING, 2006, p. 37, tradução nossa)¹⁶. Ou seja, uma certa estruturação narrativa estava presente (com maior peso em uns filmes do que outros), mas o fato é que ela era encarada como segundo plano em relação ao espetáculo visual e a ele estava condicionada.

O conceito de Cinema de Atrações é, posteriormente, problematizado, com pertinência, por alguns autores, como Musser (2006) e Buckland (2006), especialmente a respeito de sua periodização e extensão, mas nos interessa mais o entendimento de Kessler (2006), que depura os conceitos de “atrações” e “narrativa” de Gunning como dois modos de representação ou formas de endereçamento: “um ‘cinema de integração narrativa’ versus um

¹⁵ No original: “The drive towards display, rather than creation of a fictional world; a tendency towards punctual temporality, rather than extended development; a lack of interest in character “psychology” or the development of motivation; and a direct, often marked, address to the spectator at the expense of the creation of a diegetic coherence, are attributes that define attractions, along with its power of “attraction,” its ability to be attention-grabbing (usually by being exotic, unusual, unexpected, novel)”.

¹⁶ No original: “the story serving basically as a pretext to move us through a scenography of spectacle and display”.

‘cinema de exibição atrativa’” (p. 59, tradução nossa)¹⁷; em suma, ele estabelece a noção do Cinema de Atrações como um dispositivo. Tal entendimento está intrinsecamente conectado com a ideia de “mostração fílmica” de André Gaudreault. Intrínseca ao teatro, a “mostração” é definida como um regime de performance sem intermediação de uma instância narradora. Sua predominância no início do cinema mudo passou a ser suplantada por mecanismos de articulação narrativa, como a figura do comentador de filmes e dos intertítulos (GAUDREULT; JOST, 2009).

Segundo Thompson (1985), entre 1903 e 1908, os filmes de orientação narrativa eram majoritariamente pautados por uma única ação, como uma perseguição ou uma luta. Eventualmente, alguns filmes passaram a trazer um encadeamento de múltiplas ações. *Viagem à lua* (*Le voyage dans la lune*, 1902), filme de Méliès, é um grande exemplo de uso do dispositivo de atração com encadeamento narrativo. Tanto que o filme alegadamente inspirou Edwin Porter a criar um filme que contasse uma história de forma contínua (COOK, 2016). A obra em questão foi lançada no ano seguinte: *Vida de um bombeiro americano* (*Life of an american fireman*, 1903). O filme é composto por 20 planos e retrata o resgate por um bombeiro de uma mulher e uma criança em um prédio em chamas. O filme trouxe a novidade de combinar imagens encenadas com imagens de arquivo, mas, acima de tudo, a grande inovação trazida foi na dinâmica de ligação dos planos: uma alternância (*cross cutting*) de planos no interior e no exterior do prédio, criando a sensação de paralelismo na ação. Segundo Cook (2016), “Porter pareceu alcançar - pela primeira vez na história do cinema - onisciência narrativa sobre o fluxo linear do tempo, a qual o cinema, de todas as artes, é a que mais consegue crivelmente sustentar” (p. 18, tradução nossa)¹⁸. Em seu filme posterior, *O grande roubo do trem* (*The great train robbery*, 1903), Porter aperfeiçoou o sentido de continuidade ressignificando o plano como unidade de ação primordial, em detrimento da cena corrida. No todo, podemos observar que, nesse estágio inicial do cinema, os passos de complexificação narrativa eram mais contundentes no âmbito da forma, atrelados a evoluções na montagem - um processo que pode ser encarado como natural, dada a ânsia para experimentar as novidades do dispositivo recém-surgido.

O progresso na complexificação narrativa no âmbito do conteúdo diegético ganhou maior tração com a passagem do uso de um rolo para múltiplos rolos, aumentando a duração

¹⁷ No original: “a ‘cinema of narrative integration’ versus a ‘cinema of attractional display’”.

¹⁸ No original: “Porter seemed to have achieved—for the first time in motion-picture history—narrative omniscience over the linear flow of time, which the cinema, out of all of the arts, can most credibly sustain”.

dos filmes - modelo em torno do qual a indústria passou a se organizar no início da década de 1910. Um dos grandes promotores dessa expansão foi D. W. Griffith:

[Griffith] parece ter entendido que, para o cinema atingir o status de uma arte, teria que desenvolver uma forma compatível com a de outras artes narrativas, e que tal forma teria que ser abrangente a ponto de prover a interação dinâmica de seus componentes. A ideia de um romance, ópera ou peça sérios que tomam apenas dez ou quinze minutos para serem apreendidos é ridícula, e Griffith argumentou que o mesmo se aplicava ao cinema. (COOK, 2016, p. 51, tradução nossa)¹⁹

Os primeiros longa-metragens notórios consistiam de adaptações de livros e peças, muitas vezes obras clássicas: *Os miseráveis* (*Les misérables*, 1909), de James Stuart Blackton; *Inferno* (*L'Inferno*, 1911), de Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe de Liguoro; *Oliver Twist* (idem, 1912), de Thomas Bentley; *Cleópatra* (*Cleopatra*, 1912), de Charles L. Gaskill; *Quo Vadis?* (idem, 1913), de Enrico Guazzoni; *Ricardo III* (*Richard III*, 1912), de André Calmettes e James Keane; e o próprio *O Nascimento de uma Nação* (*The birth of a nation*, 1915), de D. W. Griffith. Portanto, em relação ao conteúdo dramático, podemos aferir que o cinema hegemônico inicial de longa-metragens tomou o teatro e a literatura como base, artes que têm em comum a capacidade enunciativa de ficcionalidade dramática e que, no caso, podiam oferecer obras com uma estrutura dramática pronta - à mercê de adaptação, naturalmente.

É possível afirmar que a transformação mais crucial nesse estágio do cinema tenha sido a passagem de um modo de construção cinematográfica de espectadorialidade similar ao teatro para um sistema em que o espectador é colocado no espaço narrativo, com mudanças de ponto de vista (THOMPSON, 1985). Mediante os exemplos trazidos - Guy-Blaché, Meliès, Porter, Griffith - na forma de marcos simbólicos da evolução do cinema, é muito importante ancorarmos a perspectiva de que tais inovações na linguagem cinematográfica não podem ser atreladas a feitos individuais e pontuais e, sim devem ser consideradas como efeitos ou produtos de uma engrenagem em movimento, conforme explica Thompson (1985):

Nem todos dos muitos experimentos que foram testados no início dos anos 1910 se tornaram parte do paradigma de Hollywood. Somente aquelas

¹⁹ No original: “seems to have understood that for the cinema to achieve the status of an art, it would have to evolve a form commensurate with that of other narrative arts, and that such a form would have to be an expansive one that could provide for the dynamic interplay of its own components. The idea of a serious novel, opera, or play that takes only ten or fifteen minutes to apprehend is ludicrous, and Griffith reasoned that the same was true of cinema”.

soluções que carregavam a promessa de servir a um tipo específico de estrutura narrativa vingaram e se tornaram amplamente usadas. A predominância da estrutura narrativa sobre os sistemas de tempo e espaço no filme clássico pode, então, ser encarada como um resultado de tentativas iniciais de utilizar tempo e espaço cinematográficos com a função de contar histórias. Os cineastas logo passaram a compartilhar certos pressupostos sobre filmes, narrativas, técnicas e públicos que os guiavam em seus experimentos. (p. 246, tradução nossa)²⁰

Da mesma forma, o roteiro cinematográfico em si foi se desenvolvendo conforme a própria prática cinematográfica amadurecia, sendo que sua evolução se pautava especialmente pela quantidade de indivíduos envolvidos nas produções, além da natureza do organograma de produção. Price (2013) afirma que, se antes de 1913, o roteiro existia em qualquer formato inteligível para os profissionais envolvidos no processo, a partir de 1913-1914, a situação começou a mudar, especialmente com a emergência da figura de um produtor central - era o início do desenvolvimento do *studio system*. Sob esse desdobramento e com o formato longa-metragem já consolidado, a demanda por histórias aumentou e a figura do roteirista (ainda sem o nome *screenwriter*) começou a despontar. Naturalmente, as experiências prévias de tais profissionais foram cruciais na consolidação de um paradigma narrativo no cinema desse período, conforme veremos no próximo subcapítulo.

Antes de passarmos para o próximo tópico, que tratará especificamente do aspecto do *storytelling* em si chegando ao roteiro cinematográfico, é preciso que nos atentemos para uma questão histórica: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) representou um período de interrupção na produção cinematográfica europeia (COOK, 2016), fato que fez com que os Estados Unidos tomassem a dianteira da indústria cinematográfica e estabelecessem uma influência mundial massiva, consolidando-se ainda mais com a ascensão do pólo Hollywood. Foi a indústria americana que liderou o processo de divisão das funções profissionais: diretor, produtor, montador, roteirista (PRICE, 2013). Portanto, nossa discussão sobre roteiro necessariamente tomará como referência primária neste momento o cinema hollywoodiano, baseado no que sua hegemonia econômica e artística vai estabelecer em termos de extensão de ideário estético-narrativo.

²⁰ No original: “Not all of the many experiments that were tried in the early teens became part of Hollywood’s paradigm. Only those solutions which held promise to serve a specific type of narrative structure caught on and became widely used. The predominance of narrative structure over the systems of time and space within the classical film can thus be seen as one result of early attempts to harness cinematic time and space to a storytelling function. Filmmakers quickly came to share certain assumptions about films, narratives, techniques, and audiences that guided them in their experiments”.

1.4 Narratividades cinematográficas e roteiro

Se no subcapítulo anterior, abordamos a evolução do registro narrativo em função da linguagem cinematográfica, vamos agora aprofundar a construção de uma dramaturgia no cinema. Pensando em um momento pós-*actualités*, Thompson (1985) aponta que o modelo narrativo inicialmente predominante nos filmes era similar a uma esquete de *vaudeville*, que geralmente envolvia uma situação estática. A partir de 1903, com o gradual aumento da duração dos filmes, a ação dos filmes passou a ser quebrada em “uma breve série de eventos causalmente ligados” (p. 249, tradução nossa)²¹, mas ainda havia a dependência “de um incidente inicial, geralmente um evento acidental, ao invés de motivação de personagem” (p. 249, tradução nossa)²². Ou seja, o personagem é subordinado à ação e, majoritariamente, não é seu causador; mesmo se for, sua motivação não é abordada.

Um subgênero do teatro *vaudeville* que serviu como modelo de inspiração para um segundo momento do chamado cinema primitivo era a *playlet*, que consistia na seleção de algumas cenas de uma obra original para serem apresentadas em, aproximadamente, vinte minutos. Thompson (1985) conta que, quando o cinema começou a fazer adaptações literárias, adotou uma estruturação-padrão muito similar à da *playlet*: uma seleção de cenas da obra original, apresentadas na forma de *tableaux*, geralmente entremeadas por frases explanatórias. Segundo a autora, tal mecânica narrativa representava “o oposto da esquete, já que, ao invés de prolongar os efeitos de uma causa inicial, a *playlet* colocava uma boa quantidade de material causal em um curto tempo de apresentação” (p. 249, tradução nossa)²³, sendo que “cada cena configura um novo conjunto de premissas a serem trabalhadas em um trecho de ação relativamente auto-contida” (p. 250, tradução nossa)²⁴. Portanto, tem-se um modelo de natureza episódica, no sentido de não operar através de uma cadeia de causas e efeitos que atravessa toda a obra fílmica. Em termos de conteúdo, tais filmes eram predominantemente melodramáticos, refletindo a natureza da produção teatral popular da época; uma das principais características desse registro era a recorrência de situações diegéticas lançando mão da coincidência como recurso.

Os desafios colocados para a representação espaço-temporal em durações mais longas e as experimentações lançadas para dar conta de tais questões, conforme vimos no

²¹ No original: “a brief series of causally linked events”.

²² No original: “upon an initial, often accidental event, rather than upon character motivation”.

²³ No original: “the opposite of the skit, since instead of prolonging the effects of one initial cause, the playlet packed a great deal of causal material into a short playing time”.

²⁴ No original: “each scene sets up a new set of premises to be worked out in one relatively self-contained stretch of action”.

subcapítulo anterior, foram levando a um aprimoramento da linguagem cinematográfica, o que, naturalmente, teve reflexo no desenvolvimento narrativo das obras cinematográficas. Para Thompson (1985), a transição de um chamado “cinema primitivo” para o “cinema clássico” se deu muito em função da mudança de fontes de influência, do teatro *vaudeville* para outras mídias, o que é patente no âmbito narrativo, mas “porque o meio cinematográfico também tinha suas próprias demandas, nenhuma influência vinha inalterada e a narrativa do filme clássico era mais do que a soma total dos dispositivos que pegou emprestado” (p. 252, tradução nossa)²⁵.

Com a consolidação de um formato cinematográfico de múltiplos rolos, houve um movimento de atração de consumidores de romances, contos e peças - meios de grande popularidade à época - para o cinema, o que teve duas consequências. A primeira foi a tendência de adaptação de romances, contos e peças para o cinema - fato que, por si só, trazia para o cinema a marca de modelos narrativos já existentes. A segunda foi a procura, por parte de estúdios, de histórias provenientes de profissionais de tais áreas, que atuavam então como *freelancers*. Segundo Thompson (1985), a partir de 1912, a dinâmica de envios de histórias não solicitadas passou a ser substituída pela contratação de escritores dentro de um esquema de departamento de roteiro.

Thompson (1985) advoga que a influência do conto na estrutura narrativa do cinema clássico hollywoodiano é, geralmente, subestimada pelos estudiosos. Segundo a autora, para além do fato de muitos roteiristas desse período inicial (década de 1910) terem tido experiência prévia com escrita de contos, muitos inclusive trabalhando concomitantemente nos dois meios, há o fato de que “alguns livros de como escrever roteiros do período vinham de autores que também prestavam orientação a respeito da escrita de contos” (p. 255-256, tradução nossa)²⁶. Um princípio muito forte do conto que foi aproveitado no cinema é a “unidade de impressão”, no sentido de que a trama gire em torno de um incidente central nuclear que está diretamente ligado ao efeito que se deseja causar no leitor. A autora pondera que, especialmente em filmes maiores e em adaptações de romances, o cinema aprendeu com a estrutura do romance a trabalhar com múltiplas linhas de ação, mas sempre observando um princípio unificador que conecte tais linhas e que as conduza em convergência para um clímax único. No entanto, Thompson (1985) diz que a influência do conto no cinema é mais direta e uma razão para tal era a disponibilidade de manuais de escrita voltados para contistas,

²⁵ No original: “because the film medium had its own demands as well, not one influence came through unchanged, and classical film narrative was more than the sum total of the devices it borrowed”.

²⁶ No original: “some of the books on how to write scenarios of the period came from authors who also provided advice on short-story writing”.

que destrinchavam estrutura narrativa, ao contrário da natureza menos codificada e menos homogeneizada da escrita de romances.

Com relação à influência do teatro na construção narrativa do cinema, é importante ressaltar uma questão inerente à natureza de recepção/consumo de ambos os meios de expressão, que os aproxima: ao contrário da experiência da leitura de um conto ou de um romance, em que o leitor tem a prerrogativa de interromper a história e retornar a ela em outro momento, dando-lhe chance de ponderação sobre a mesma, o teatro e o cinema funcionam na forma de uma apresentação contínua e ininterrupta da história - ou seja, o processamento da história por parte do espectador só pode se dar na medida em que ela avança. Thompson (1985) afirma que as teorias teatrais da época também visavam uma unidade de ação, no sentido de que todos os eventos fossem necessários e que todos os eventos se ligassem a um núcleo, que seria representado pelo tema, diferente da “unidade de impressão” do conto. Porém, segundo a autora, as maiores contribuições da linguagem narrativa teatral para o cinema foram os conceitos de “motivação contínua e continuidade resultante de ação” (p. 259)²⁷. Trata-se da noção de uma colocação estratégica dos eventos da obra visando gerar determinados efeitos; então, partindo da prerrogativa que tais eventos estão ligados à ideia central, a sua progressão também deve trabalhar no sentido de uma constante preparação para os eventos futuros. Sendo assim, por trabalhar sobre um esquema de causas e efeitos, tal dinâmica tende a eliminar a presença da coincidência (característica bastante presente no melodrama), o que o cinema clássico passou a absorver também.

No que concerne à construção de personagem na dramaturgia do cinema clássico, é importante considerar a ascensão dos movimentos de estudo comportamentais e de personalidade como influentes para a produção literária e teatral da época. Thompson (1985) propõe que a discussão sobre o personagem nesta fase formativa do cinema se dê à luz de dois elementos: “desenvolvimento e psicologia” (p. 260, tradução nossa)²⁸. A autora pondera que, nesse sentido, não era viável para o cinema incorporar muito do romance e sua complexidade de trabalho com personagens por uma questão de duração. O conto e o teatro, então, serviam como modelos mais apropriados para aplicação no cinema. Ambos geralmente trabalhavam com caracterização relativamente ágil, com traços importantes sendo rapidamente revelados, e uma relação de necessidade entre personagem e trama. A autora sumariza a caracterização no cinema clássico como “um equilíbrio completo entre ação e

²⁷ No original: “thorough motivation and a resulting continuity of action”.

²⁸ No original: “character development and psychology”.

delineação psicológica, sem que nenhum dos dois tenha precedência sobre o outro” (p. 262)²⁹. Ou seja, em um apanhado geral, passa-se de um cinema em que o personagem era subordinado à ação para um fortalecimento da motivação: ação movida por objetivo. Posteriormente, a ascensão do *star system* só veio a cristalizar esse molde.

O conflito de personagem não foi um recurso criado pelo sistema clássico. Filmes primitivos, com suas perseguições, romances cômicos e roubos, lidaram com choques de intenção. Mas à medida que o período de transição avançava, os personagens ficavam cada vez mais individualizados - por meio de nomes, traços, associações decorrentes das personalidades de suas estrelas, e objetivos opostos. A maior complexidade das relações entre personagens que se seguiu poderia sustentar um filme de múltiplos rolos com uma considerável variedade de ação. (THOMPSON, 1985, p. 273, tradução nossa)³⁰

Em suma: o filme voltado para um único evento vai dando lugar, conforme o aumento da duração, a cadeias de eventos. Tais cadeias passam a ser cada vez mais solidamente ligadas por relações de causalidade e expectativa. O modelo de causalidade linear vai se abrindo para subtramas e linhas múltiplas de ação. Apesar das influências das formas artísticas contemporâneas, Thompson (1985) advoga que o cinema clássico evitou beber de autores da época considerados inovadores, tais como Strindberg, Ibsen e Shaw³¹ como modelos narrativos, mas, mesmo os elementos do conto, romance e teatro que, de fato, foram absorvidos pelo cinema em termos de princípios narrativos não devem ser tomados em absoluto, já que as demandas específicas do cinema como forma midiática os transformou.

É importante considerar que, com a interrupção da produção europeia durante a Primeira Guerra Mundial, a ascensão do sistema de estúdios nos Estados Unidos durante este mesmo período consolidou a indústria americana. Os dados de Cook (2016) são importantes:

Embora, em 1914, os Estados Unidos produzissem apenas um pouco mais do que a metade dos filmes do mundo, em 1918 estava realizando quase todos. Assim, por quatro anos, a América exerceu controle completo sobre o mercado internacional e estabeleceu um formidável sistema de distribuição

²⁹ No original: “a complete balance between action and psychological delineation, with neither taking precedence”.

³⁰ No original: “Character conflict was not a device created by the classical system. Primitive films, with their chases, comic romances, and robberies, had dealt in clashes of will. But as the transitional period went on, characters were increasingly individualized—through the names, traits, associations arising from their stars’ personalities, and opposing goals. The greater complexity of character relationships that followed could sustain a multiple-reel film with a considerable variety of action”.

³¹ O norueguês Henrik Ibsen, (1828-1906), o sueco August Strindberg (1849-1912) e o irlandês George Bernard Shaw (1856-1950) foram três dos principais nomes ligados a uma guinada para uma dramaturgia realista, que se afastava de tendências melodramáticas e muito centradas na ação para dar ênfase a representações mais naturalistas e centradas nos personagens.

mundial, e entre 1914 e 1918, o mundo inteiro, incluindo Ásia e África (mas com exceção da beligerante Alemanha), não via nada além de filmes americanos. Em 1919, imediatamente após o Tratado de Versalhes, noventa por cento de todos os filmes exibidos na Europa eram americanos, e a parcela na América do Sul era, e continuaria a ser por anos, de cem por cento. (COOK, 2016, p. 34, tradução nossa)³²

É claro que, na década de 1920, novos desenvolvimentos como o cinema alemão e soviético viriam a se tornar potências cinemáticas autônomas do ponto de vista artístico. Nessa direção, teríamos imensos campos de estudo para explorar, como as teorias fundamentais de Eisenstein e Pudovkin no âmbito da montagem como construção narrativa, mas, por motivos de concisão, vamos nos ater aos desenvolvimentos narrativos na esfera da formação do roteiro cinematográfico.

Sabemos também que, posteriormente, a chegada do som promoveria uma reconfiguração do mercado cinematográfico mundial. O que queremos cristalizar, sem determinismo historiográfico, é o entendimento de que a indústria cinematográfica estadunidense teve papel primordial na formação da linguagem canônica do cinema de ficção e em sua disseminação e popularização pelo mundo, e cujo princípio essencial de concatenação técnico-artística foi muito bem sumarizado por Bordwell (1985): “de modo geral, a narração clássica trata a técnica cinematográfica como um veículo para a transmissão, por parte do *syuzhet*, de informações da *fabula*” (p. 162, tradução nossa)³³. A compreensão da consolidação de tal funcionamento do cinema como meio de expressão é fundamental para continuarmos o estudo de uma narrativa clássica no cinema - e, posteriormente, nos dirigirmos para o não-clássico.

³² No original: “Although, in 1914, the United States produced just a little more than half of the world’s motion pictures, by 1918 it was making nearly all of them. Thus, for four years America exercised complete control over the international market and set up a formidable worldwide distribution system, and between 1914 and 1918, the world at large, including Asia and Africa (but excepting the belligerent Germany), saw nothing but American films, if it saw films at all. In 1919, immediately following the Treaty of Versailles, 90 percent of all films screened in Europe were American, and the figure for South America was, and would remain for years, nearly 100 percent”.

³³ No original: “On the whole, classical narration treats film technique as a vehicle for the *syuzhet*’s transmission of *fabula* information”.

2 ROTEIRO, TRAMAS E NÃO-TRAMA

É interessante pensar que, se na cadeia de produção cinematográfica o roteiro se situa em uma etapa que precede a mobilização dos outros recursos cinematográficos - ao menos nos processos tradicionais -, não foi esse o caso no advento do cinema. Conforme vimos, desde o princípio lançava-se mão do uso do que podemos chamar de guias para filmagem. Porém, o roteiro cinematográfico com identidade própria só veio a se consolidar com o enrobustecimento da linguagem cinematográfica. Portanto, podemos pensar em um momento primeiro em que o roteiro incorporava a poética do cinema como veículo para só depois pensar no roteiro como produtor de poéticas no cinema, noção nos remete diretamente ao conceito de “dramaturgia do roteiro” (KOIVUMÄKI, 2016). Tal ideia de forma alguma busca ofuscar a construção da obra cinematográfica por meio dos processos de filmagem e montagem, apenas procura apontar para os aspectos da obra que remetem a uma construção de roteiro - o que poderíamos chamar, efetivamente, de escrita cinematográfica.

Partindo do princípio de que política e estética estão sempre de mãos dadas, o que envolve diretamente questões de dominância, não podemos abordar a dramaturgia do roteiro apenas como fenômeno criatorial. É verdade que nosso interesse final não está primariamente voltado para o roteiro como documento, mas é fato que sua evolução como forma escrita está indissolúvelmente ligada a um trajeto dramático. Neste capítulo, vamos traçar um caminho de considerações historiográficas a respeito do roteiro cinematográfico justamente para chegarmos no contexto de sistematização narrativa em que nasceu nosso conceito central, a Não-Trama. Ao mesmo tempo, tal percurso estará apontando, historicamente, para algumas manifestações estéticas às quais justamente a Não-Trama se conecta, em termos de aplicabilidade conceitual. O objetivo é prover ferramentas para a reflexão de traços estruturais de roteiro bem como amalgamar elementos cruciais para fomentar a investigação que será realizada nos capítulos posteriores.

No primeiro subcapítulo, seguiremos uma trajetória de poéticas e circunstâncias políticas do roteiro hollywoodiano a partir de sua consolidação com o advento do cinema sonoro. No segundo subcapítulo, trataremos da emergência dos manuais de roteiro como fenômeno e, então, vamos destrinchar as propostas estruturais de três deles. No terceiro subcapítulo, apresentaremos a Não-Trama como conceito trazido por Robert McKee em *Story*. No quarto subcapítulo, vamos operar um movimento de expansão teórica do conceito, desconstruindo-o e mapeando seus pontos elementares para que possamos criar diretrizes de análises - que serão desenvolvidas, então, no quinto subcapítulo.

2.1 Uma trajetória do roteiro

Conforme aponta Price (2013), de meados dos anos 1910 até 1929, o modelo de roteiro massivamente utilizado era o chamado *continuity script* (roteiro de continuidade numerada), que tinha seus análogos europeus, como o “roteiro de ferro” russo e o *Drehbuch* alemão. Com o advento do som, houve uma mudança de conjuntura e logo ficou clara a necessidade de uma formatação que contemplasse as implicações dessa tecnologia recém-surgida, visando uma otimização econômica do processo. Assim, uma reunião de dezembro de 1932 teve como primeira pauta a “padronização do formato de roteiros” (PRICE, 2013, p. 140, tradução nossa)³⁴. Embora a reunião possa ser considerada um embrião para o formato *Master Scenes*, o autor conclui que seu efeito mais imediato foi a adoção de uma padronização mais ao nível intra-estúdio do que inter-estúdios. O fato é que, inegavelmente, o surgimento do diálogo iniciou uma transformação na forma de escrita do roteiro cinematográfico.

Parece melhor considerar o *continuity script* e o *master-scene script* em suas formas puras como duas pontas de uma sequência contínua, o primeiro segmentado pelo plano e o segundo pelas cenas, com a maior parte dos roteiros se situando em algum lugar dentro do espectro. No entanto, a chegada do som teve o efeito de introduzir na escrita de roteiros a cena rica em diálogo, um movimento que ocasionou o recrutamento de especialistas tais como dramaturgos da Costa Oeste. Se os escritores de títulos [cartelas] da era silenciosa haviam se tornado redundantes, os escritores especializados em diálogos entraram para tomar seu lugar. (PRICE, 2013, 144, tradução nossa)³⁵

Os anos 1930 e 1940 foram considerados o ápice da Era de Ouro de Hollywood. Através de diversos gêneros, esse período consagrou a narrativa clássica. Para seguirmos em frente com as questões do roteiro cinematográfico, é importante cristalizar uma definição de cinema clássico em termos de estruturação narrativo-dramática. Com esse propósito, elencamos aqui, de forma condensada, os pontos que mais fortemente ilustram tal definição, tomando Bordwell (1985) como referência:

³⁴ No original: “standardization of format of scripts”.

³⁵ No original: “It seems best to consider the continuity and the master-scene screenplay in their pure forms as two ends of a continuum, the former segmented by shot and the latter by scenes, with most scripts in practice falling somewhere within the spectrum. Nevertheless, the coming of sound did have the effect of introducing into screenwriting the dialogue-intensive scene, a development which occasioned the recruitment of experts such as playwrights from the East Coast. If the title-writers of the silent era had become redundant, the specialist dialogue writers had entered to take their place”.

- 1) O principal agente causal é o protagonista, um personagem bem definido, com traços de personalidade claros e que representa o “objeto central de identificação do público” (p. 157, tradução nossa)³⁶.
- 2) Causalidade como “o princípio unificador primário” (p. 157, tradução nossa)³⁷, ou seja, a progressão narrativa é pautada por relações de causa-e-efeito.
- 3) Ideia de um “estado inicial das coisas que é violado e, então, precisa ser resolvido” (p. 157, tradução nossa)³⁸.
- 4) Ideia de ação como “a tentativa de atingir um objetivo” (p. 157, tradução nossa)³⁹ e presença de um “prazo final” para tal.
- 5) Uso de uma estrutura com duas linhas de ação: geralmente uma envolve um relacionamento heterossexual e a outra se refere a outra esfera.
- 6) Divisão da ação em segmentos: sequências e cenas.

Essa lista dá conta, portanto, de um conjunto de características narrativas comuns à maioria dos filmes de ficção de natureza não-experimental produzidos no período. Tal compilação tem como base primária o cinema produzido em Hollywood, mas tem aplicabilidade universal, ainda que limitada. É preciso destacar, no entanto, que o sistema hollywoodiano, que funcionava como um oligopólio de poucos grandes estúdios, favorecia de fato essa inclinação para uma uniformidade narrativa - o que é diferente de uma uniformidade de formatação do roteiro como texto. Em tal modelo de trabalho, os escritores roteiristas eram funcionários contratados do estúdio e todas as etapas do processo cinematográfico estavam subordinadas a uma figura, a do produtor.

Em 1948, Hollywood foi impactada por uma Lei Antitruste, o chamado Caso Paramount, que, na prática, proibia um estúdio de ter o monopólio de produção, distribuição e exibição. Era o início da derrocada do *studio system* como modo de produção dominante e início de uma abertura para produtoras menores. Tal movimento naturalmente teve reflexo na escrita cinematográfica. Ao longo dos anos seguintes, vários estúdios dissolveram seus departamentos de escrita, em que roteiristas eram contratados fixos. Os roteiristas passaram a trabalhar, então, de forma mais independente. Segundo Price (2013), nessa época passou a ficar acentuada a diferença entre um roteiro de filmagem com indicações técnicas e o roteiro integralmente composto no formato *Master Scenes*. Ou seja, por conta do novo modelo de

³⁶ No original: “chief object of audience identification”.

³⁷ No original: “the prime unifying principle”.

³⁸ No original: “an initial state of affairs which gets violated and which must then be set right”.

³⁹ No original: “the attempt to achieve a goal”.

produção - em que o processo de escrita já não estava mais tão diretamente subordinado à filmagem em si - o chamado roteiro literário passou a ganhar mais proeminência.

A gradual dissolução do poderio dos grandes estúdios, combinada à emergência de produções independentes e à concorrência imposta pela televisão, impulsionou uma mudança de paradigma na produção cinematográfica norte-americana. No âmbito da escrita, a maior alteração foi no vínculo profissional do roteirista: de contratado passou a *freelancer*. Nesse cenário de emancipação dos grandes estúdios como forma monolítica de fazer cinema para um aceno a uma liberdade criativa maior, ocorre um fenômeno importante, conforme apontado por Price (2013):

Essas mudanças no *studio system* foram acompanhadas de uma nova fase de fertilização cruzada das indústrias cinematográficas americana e europeia, enquanto jovens roteiristas e diretores, muitos deles recém-graduados das novas escolas de cinema americanas, passaram a receber a influência do cinema de arte europeu, encontrando o caminho até a direção através da forma mais barata que era escrevendo roteiros. (p. 189, tradução nossa)⁴⁰

O autor se refere ao cinema que emergiu na Europa após o fim da Segunda Guerra Mundial, com uma característica transgressora em relação ao canônico e fortemente pautado pela lógica de autor, que foi se desenvolvendo solidamente, em diferentes tempos, ritmos e maneiras, a depender de cada país, ao longo das décadas de 1950 e 1960 - voltaremos a esse fenômeno posteriormente. A influência desse cinema nos jovens realizadores americanos veio a se manifestar com força a partir do final dos anos 1960. Price (2013) cita *Bonnie e Clyde: uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967), de Arthur Penn, *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, 1969), de George Roy Hill, e *Sem destino* (*Easy rider*, 1969), de Dennis Hopper, como filmes que surgiram com narrativas de rompimento com o modelo canônico, inaugurando uma fase conhecida como Nova Hollywood: um cinema que combinava inovação narrativa e formal herdada do cinema de arte europeu com o contexto cultural (ou, melhor dizendo, contracultural) da época.

2.2 Manuais de roteiro

⁴⁰ No original: “These changes in the studio system were accompanied by a new stage in the cross-fertilisation of the American and European film industries, as younger writers and directors, many of them the first graduates from the new American film schools, came under the sway of European art-house cinema and prevailing concepts of the cinematic ‘auteur’, finding their way into directing initially through the less costly method of writing screenplays”.

É curioso pensar que, se os 1970 se provaram tão frutíferos para abordagens não-ortodoxas no cinema americano, foi no final dessa década, no entanto, que se deu o pontapé inicial para uma tendência de ascensão de manuais formulaicos. O fato é que, se no início da década, os jovens diretores da Nova Hollywood eram tidos como uma injeção de talento e uma bem-vinda liberdade no cinema americano, por volta do fim da década, tais empreitadas artísticas já não tinham o mesmo sucesso financeiro de antes. Como aponta Price (2013), entre outros fatores de uma indústria em constante mutação, chamou a atenção o estrondoso desempenho comercial de filmes como *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg, e *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977), de George Lucas. Monaco (2010) cita *Tubarão* como tendo importância definitiva na emergência da ideia de filme *high concept*. Dancyger e Rush (2013) apontam a importância do conceito para a indústria cinematográfica (até os dias atuais) e o caracterizam, juntamente com sua antítese, o *low concept*: “*High concept* se refere a uma premissa voltada para a trama e pressupõe entusiasmo. *Low concept* se refere a uma premissa que dá menos peso à trama e, conseqüentemente, depende mais da força dos personagens” (p. 3, tradução nossa).⁴¹

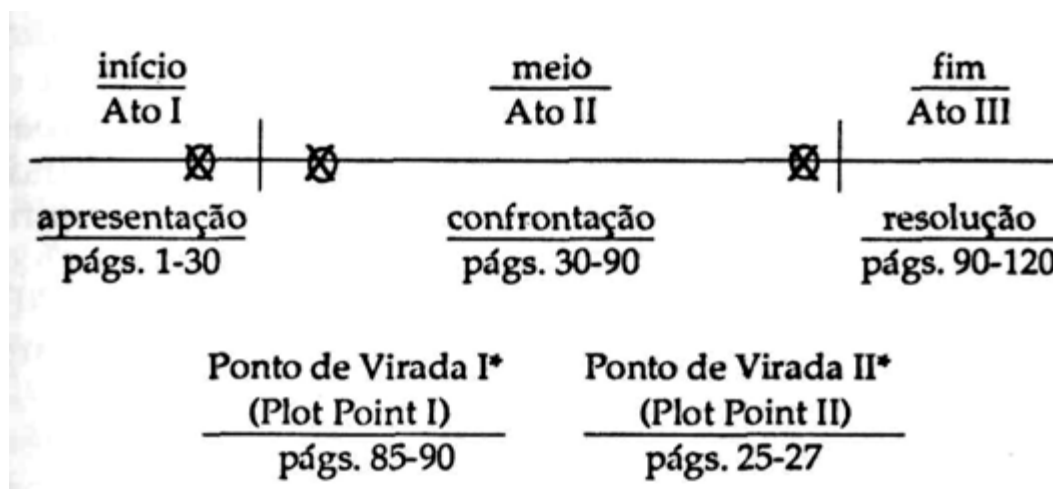
Ganhava fôlego um processo de valorização de “filmes-evento”, que se desenvolveu fortemente ao longo da década de 1980. Em 1985, uma alteração legislativa permitiu o retorno a um sistema verticalizado - ou seja, a possibilidade de uma mesma empresa ter o controle dos três braços do cinema (produção, distribuição e exibição) - o que devolvia a força dos grandes estúdios. Ou seja, houve uma transição de um momento favorável para experimentações narrativas para um contexto que dava primazia ao sucesso massificado, por meio de uma narratividade mais genérica a serviço do espetáculo - ou seja, um terreno fértil para se falar em fórmulas. Além disso, dentro desse contexto de virada de tendência é muito importante destacar o crescimento da prática do *spec script*, em que o roteirista escreve um roteiro de forma independente, não-solicitada, com a intenção de tentar vendê-lo a algum estúdio. Ou seja, desenhou-se toda uma conjunção que favorecia a popularização dos manuais de roteiro.

O livro *Manual do roteiro*, de Syd Field, lançado pela primeira vez em 1979, foi o primeiro livro do gênero “como escrever um roteiro” a gerar repercussão em escala massiva. Antes de escrever a obra, Field acumulara experiência como leitor de roteiros do departamento de escrita de uma produtora. O principal conceito trazido por Field (2001) é a ideia de Paradigma, que nada mais é do que a delimitação da estrutura “desejável” de um

⁴¹ No original: “High concept refers to a plot-oriented premise and implies excitement. Low concept refers to a premise that is softer on the plot and consequently relies more on the strength of the characters”.

roteiro que se pretende ter eficácia narrativo-dramática. Segundo o autor, tal estrutura é “uma progressão linear de incidentes relacionados, episódios e eventos que conduzem a uma resolução dramática” (p. 56). Field propõe que a estrutura narrativa de um filme seja constituída por três atos, conforme Figura a seguir:

FIGURA 1 - Paradigma de Syd Field



Fonte: FIELD (2001, p. 13)

O autor trabalha com o filme hollywoodiano médio, portanto utiliza a duração de 120 minutos, mas, para fins de abrangência, podemos adotar uma analogia fracionada. Desse modo, o primeiro ato compreende o $\frac{1}{4}$ do filme e corresponde à apresentação. Nessa porção, o roteiro deve ser capaz de deixar claro “quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história (sobre o que ela trata) e qual é a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação)” (FIELD, 2001, p. 14). O segundo ato compreende os próximos $\frac{2}{4}$ do filme e corresponde ao confronto. Nele, “a história torna-se uma série de obstáculo após obstáculo, que seu personagem deve ultrapassar para alcançar (ou não) sua necessidade dramática” (FIELD, 2001, p. 15). O terceiro ato compreende o último quarto do filme, que corresponde à resolução, na qual se resolve a história; segundo o autor, “resolução não significa fim; resolução significa solução” (FIELD, 2001, p. 15).

Dentro da lógica do Paradigma, o conceito de ponto de virada é fundamental, por se tratar do elemento que promove a progressão da estrutura. Field (2001) define o ponto de virada como “um incidente, ou evento, que engancha na ação e a reverte noutra direção” (p. 101). O autor advoga que um roteiro pode ter até quinze pontos de virada, mas destaca a importância especial de dois deles: os pontos de virada no fim dos atos 1 e 2 (conforme mostrado na figura). Segundo ele, “cada ponto de virada *move* a história *adiante*, no sentido

da resolução” (p. 102). Ou seja, para além da importância do encadeamento de causa e efeito, Field atribui grande importância à noção de direcionamento. Isso é fortemente refletido pelo autor na ênfase que coloca sobre a importância de definir o final da história antes de começar a escrever o roteiro, concebendo a ideia de um ponto de chegada para o qual a ação (em seu movimento de progressão) deve se dirigir.

A noção de personagem proposta por Field (2001), que se mostrará bastante reiterada em manuais de roteiros seguintes, é calcada no princípio de entrelaçamento do personagem com a ação. O autor ressalta a importância de construir o que chama de vida interior do personagem - que é, basicamente, o conjunto de traços do personagem, bem como a carga de experiências vivenciadas por ele até o início da diegese fílmica -, mas define que, no filme, “a essência do personagem é a ação” (p. 31), em um processo de revelação do personagem através da sua experiência de jornada. Daí vem o segundo ponto altamente enfatizado por Field: o conflito, elemento que deve atuar contra o que ele chama de “necessidade do personagem”. Ou seja, ele sumariza a noção de que são os problemas dramáticos que impulsionam o personagem e, conseqüentemente, a ação narrativa. Sobre isso, Field lança a seguinte frase: “Todo drama é conflito. Sem conflito não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro” (p. 15). O autor enfatiza diversas vezes que o roteiro deve traduzir essa ação narrativa em imagens.

Field (2001) defende que “o paradigma é uma forma, não uma fórmula” (p. 17). Nesse sentido, é interessante trazer as análises que o autor faz de filmes como *Rede de intrigas* (*Network*, 1976), de Sidney Lumet, e *Nashville* (idem, 1975), de Robert Altman. Ambos os filmes são interpretados como versões flexibilizadas do Paradigma, com a característica de não possuírem um protagonista tradicional: no primeiro, o personagem principal seria a rede, “que alimenta tudo, como um sistema; nela, as pessoas são parte do todo, são peças de reposição” (p. 109); no segundo, o personagem principal seria a própria cidade de Nashville, “porque ela mantém tudo coeso, como um contexto (...) há vários personagens importantes no filme e todos eles movem a ação adiante” (p. 108). Em sua descrição do filme de Altman, Field reconhece que os pontos de virada não são tão marcados, sendo eventualmente representados por mudanças de local (cenário) na progressão diegética. Ele sumariza: “[Altman] é um artesão magistral da estrutura dramática; seus filmes podem parecer compostos aleatoriamente, mas na realidade são executados com o refinamento de uma escultura. *Nashville* corresponde ao paradigma até os ossos” (p. 109). Ou seja, por um lado, Field reconhece uma certa maleabilidade do roteiro: “como forma, o roteiro está em constante mudança. Uma nova geração de roteiristas (...) está redefinindo e expandindo a arte

do roteiro” (p. 112). Ao mesmo tempo, ele mantém a posição de que a estrutura de três atos é uma aprimoração elevada da escrita de cinema: “o roteiro tornou-se mais elegante, mais conciso e mais visual no estilo e na execução” (p. 113). Em suma, em *Manual do Roteiro*, Field defende o uso do Paradigma no roteiro como uma forma que proporciona resultados, mas é preciso ressaltar que o autor fala no contexto do cinema *mainstream* norte-americano - tanto que o mesmo dá dicas práticas de venda e preços considerando a indústria hollywoodiana (sejam estúdios ou companhias independentes). O grande fato é que, com seus conceitos, Field construiu um discurso sobre o roteiro cinematográfico (no viés hollywoodiano) e, com isso, abriu caminho para posteriores livros-guia de estruturação narrativa .

Assim como Syd Field, Christopher Vogler também trabalhou como leitor de roteiros. Quando trabalhava como analista de histórias na Companhia Walt Disney, escreveu e distribuiu um memorando de sete páginas que descrevia a chamada Jornada do Herói, intitulado *A practical guide to the hero with a thousand faces*, que, por sua vez, deu origem ao livro *The writer's journey: mythic structure for storytellers and screenwriters*, publicado pela primeira vez em 1992. Como já revela o título do memorando, Vogler se baseou abertamente na obra de Joseph Campbell para compor o seu ideário de estrutura narrativa. Campbell, que foi professor de literatura e estudioso de mitologia, trabalha principalmente com o conceito de monomito, que propõe a existência de uma jornada mítica arquetípica universal, reproduzida sob diversas roupagens nos mais diversos contextos culturais e mitológicos, e que tem como base uma fórmula representada nos rituais de passagem: separação (ou partida), iniciação e retorno (ou reintegração); cada uma dessas etapas se desdobra em sub-etapas (CAMPBELL, 2004, l. 443). O trabalho de Campbell ganhou particular notoriedade quando veio à tona a informação de que George Lucas se inspirou na teoria para criar a estrutura de *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, 1977).

No geral, o modelo narrativo de Vogler reflete muito fielmente a estrutura proposta por Campbell, haja vista que sua proposta é fazer, de fato, uma releitura do trabalho do mitologista, com a distinção de imprimir uma perspectiva cinematográfica. A ideia-chave colocada por Vogler (2006) é: “todas as histórias consistem em alguns elementos estruturais comuns, encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes” (p. 26). O autor reforça que a Jornada do Herói exerce o efeito de gerar identificação por se tratar de um molde fundamentado sobre um inconsciente coletivo, sendo que apenas os detalhes é que diferem conforme a cultura na qual ele se expressa. A estrutura da Jornada do Herói propõe etapas de desenvolvimento específicas - conforme veremos à frente. Entretanto, a respeito de

sua aplicação na criação de uma história, considerando a liberdade de adaptação como fator, Vogler comenta:

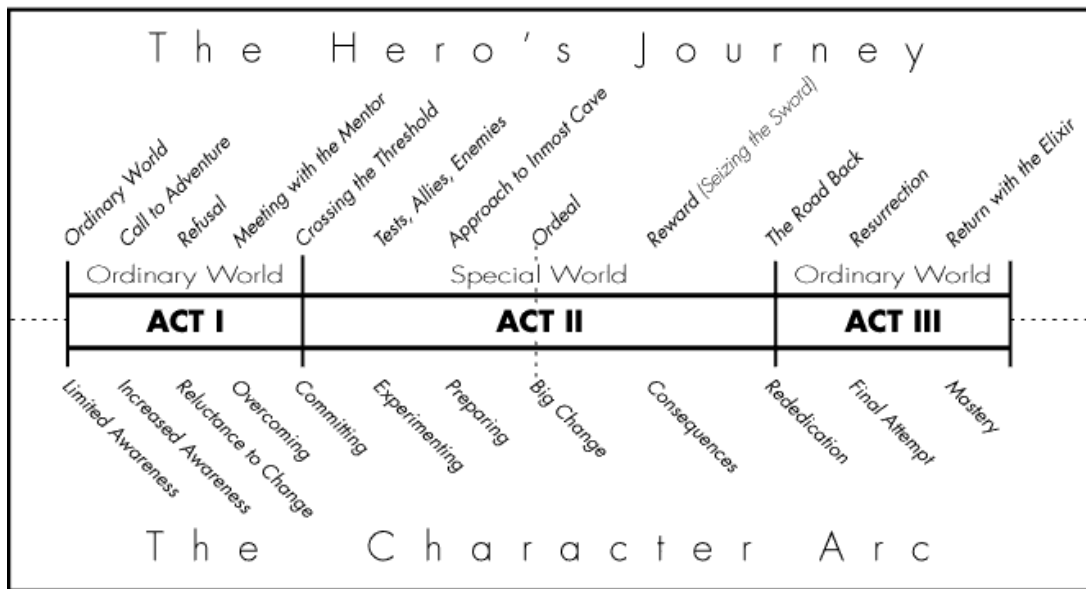
A Jornada do Herói é uma armação, um esqueleto, que deve ser preenchido com os detalhes e surpresas de cada história individual. A estrutura não deve chamar a atenção, nem deve ser seguida com rigidez demais. A ordem dos estágios que citamos aqui é apenas uma das variações possíveis. Alguns podem ser eliminados, outros podem ser acrescentados. Podem ser embaralhados. Nada disso faz com que percam seu poder. (...) Os valores da jornada do herói é que são importantes. As imagens da versão básica (...) são apenas símbolos das experiências universais da vida. (VOGLER, 2006, p. 47)

Antes de destrincharmos a linha da Jornada do Herói, que é o que mais diretamente nos interessa, é importante notar que Vogler (2006) lança luz sobre um aspecto fundamental da mecânica da Jornada do Herói, que são os sete arquétipos. Na concepção do autor, afinada com a de Campbell, os arquétipos são, essencialmente, representações de funções narrativas, que também podem ser vistas como facetas da personalidade do herói. São elas: herói, mentor, guardião de limiar, arauto, camaleão, sombra e pícaro. Vamos nos concentrar apenas no herói. O herói - que, segundo o autor, apesar de referido no masculino, se refere ao indivíduo protagonista da história, independente de gênero - parte do conceito freudiano de ego e, dentro da história, sua missão é se integrar com o todo. O herói deve ter qualidades - que funcionam como ponto de identificação com o espectador -, mas também defeitos, que, muitas vezes, são ponto de partida para crescimento, ou seja, impulsionadores do arco do personagem. Entre suas funções dramáticas estão: aquisição de conhecimento, empreendimento de ação, capacidade de sacrifício, vivência de perdas. Vogler contempla variantes do herói, que veremos mais à frente, mas é importante ter em mente que a Jornada do Herói em sua forma mais canônica é colocada em prática por essa figura central ativa (e reativa) mobilizada com um sentido de finalidade (a noção de jornada).

A Jornada do Herói é composta por etapas, cada qual tendo uma importância na organização e progressão da trama. Os doze estágios em questão podem ser organizados em uma lógica de três atos, conforme figura a seguir:

Figura 2 - Modelo da Jornada do Herói de Christopher Vogler

Christopher Vogler "The Hero's Journey"



Fonte: Narratologia.com.br

Vogler afirma que a Jornada do Herói, em sua constituição por etapas, é análoga a um arco de personagem, em um âmbito de transformação. Trazemos aqui uma breve essência de cada estágio da jornada conforme sua função narrativa:

- 1) Mundo Comum: é o contexto familiar ao herói, que também serve como estágio para apresentá-lo; nesse ponto, o herói tem uma consciência limitada do problema. Vogler sugere que se destaque o contraste desse mundo com o posterior mundo especial.
- 2) Chamado à Aventura: é o momento em que o problema se apresenta ao herói, o que, geralmente, estabelece também um objetivo. Neste ponto, há um aumento da consciência do herói.
- 3) Recusa do Chamado: é a hesitação do herói em se lançar à aventura, uma relutância a mudar.
- 4) Mentor: é uma figura que injeta força no herói para que ele siga em frente, seja por meio de conselho ou orientação; impulsiona o herói a trilhar a jornada.
- 5) Travessia do Primeiro Limiar: é quando o herói se dispõe a lidar com o desafio colocado; ele assume um compromisso com a mudança. Representa a virada para o segundo ato.
- 6) Testes, Aliados e Inimigos: já no mundo especial, o herói se depara com situações de prova e pessoas novas; ele está experimentando a mudança.

- 7) Aproximação da Caverna Oculta: o herói chega em um lugar fronteiro, geralmente território do inimigo; se prepara para a grande mudança.
- 8) A Provação: é um momento de enfrentamento do herói com a força que o antagoniza; ele empreende a tentativa da grande mudança.
- 9) Recompensa: após a sobrevivência, o herói ganha algum tesouro; as consequências da tentativa de mudança também levam a um auto-reajuste.
- 10) Caminho de Volta: o herói lida com as consequências do embate com o antagonista; ganha uma nova dedicação à mudança. Representa a virada para o terceiro ato.
- 11) Ressurreição: a força antagonista age sobre o herói, naquilo que é sua última provação; uma tentativa final de grande mudança.
- 12) Retorno com o Elixir: é o retorno do herói ao mundo comum, trazendo consigo alguma bagagem da experiência; é o domínio final do problema.

Como é facilmente perceptível, a Jornada do Herói, em sua forma mais pura e fixa, é mais facilmente aplicável a filmes de aventura, fantasia, ficção científica ou, como é muito notório, em filmes voltados para o público infantil. Isso ocorre porque a linguagem da Jornada, por sua origem mítica e sua natureza aventureira, se expressa melhor através de tais gêneros - que, geralmente, possuem um universo narrativo de maior escala - do que em filmes mais intimistas. O modelo da Jornada do Herói já foi alvo de críticas a respeito de seu dogmatismo - e, embora Vogler (2006) defenda que “um número determinado de formas é necessário para alcançar um público mais amplo” (p. 15), aproximando o uso do modelo a um cinema mais comercial, o autor por várias vezes reitera que se trata de um sistema metafórico, a ser adaptado livremente, ou seja, aproxima os elementos da Jornada do Herói mais a uma ferramenta narrativa do que a um dogma. Uma segunda crítica diz respeito ao fato de a Jornada do Herói possuir um forte viés masculino; no livro, o autor reconhece o problema. Nesse sentido, um contraponto é o livro *Mulheres que correm com lobos* (1989), de Clarissa Pinkola Estes, que apresenta modelos de jornada inerentemente femininos.

Robert McKee iniciou a carreira no teatro, primeiro como ator, depois como diretor artístico. Em certo ponto da vida, decidiu transicionar para a indústria cinematográfica e se tornou roteirista, tendo escrito *spec scripts* e roteiros para séries de televisão; além disso, também trabalhou como analista de histórias para a United Artists e NBC. A partir de 1983, começou a oferecer o seminário *Story*, que passou por vários países ao redor do mundo, acumulando uma quantidade expressiva de alunos. Em 1997, publicou o livro *Story*:

substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita do roteiro, que obteve grande sucesso. McKee continua atuando como consultor de roteiro para cinema e TV.

Story (2006) tem início com oito aforismos, dos quais destacamos os quatro primeiros: “Story é sobre princípios, e não regras” (p. 17); “*Story* é sobre formas eternas e universais, e não fórmulas” (p. 17); “*Story* é sobre arquétipos, e não estereótipos” (p. 18); “*Story* é sobre eficácia, e não atalhos” (p. 19). Através dessas afirmações, já é possível notar paralelos claros com os trabalhos de Field e Vogler em termos de proposta: proporcionar um norteamento de natureza sistemática e influência arquetípica a ser aplicado no processo de escrita do roteiro audiovisual para que se atinja um determinado resultado. Conforme indicado pelos elementos citados no subtítulo do livro - substância, estrutura, estilo, princípios de escrita -, trata-se uma obra abrangente, que busca dar conta de múltiplos aspectos do roteiro audiovisual. Para a finalidade deste estudo, no entanto, nos debruçaremos especialmente sobre a Parte 2, intitulada “Os elementos da estória”, que versa principalmente sobre a estrutura do roteiro.

Segundo McKee (2006), estrutura “é uma seleção de eventos da estória da vida das personagens que é composta em uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (p. 45). Ou seja, o autor está se referindo, basicamente, à operação efetuada pelo *syuzhet*; ele afirma que o efeito a ser produzido no espectador depende de uma determinada curadoria e ordenamento dos eventos da *fabula*. Aliás, o autor enfatiza o conceito de “evento” como elemento determinante na progressão da trama: “um evento da estória cria uma mudança significativa na situação de vida de uma personagem que é experimentada em termos de valor” (p. 45). Então, para McKee (2006), os eventos da estória são agentes de mudança e tais mudanças devem ser trabalhadas conforme a noção de valor: “valores da estória são as qualidades universais da experiência humana que podem mudar do positivo para o negativo, do negativo para o positivo, a qualquer momento” (p. 46). Embora os sistemas de Field e Vogler tenham as mudanças das circunstâncias como fatores cruciais na progressão narrativa, o conceito específico de valor é uma novidade trazida por McKee. Ele enfatiza tais relações polares como moldadoras da trama, sendo que podem ter um viés moral (bom/mal) ou apenas constituírem uma binariedade simples (vivo/morto). Sumarizando tal dinâmica estrutural, o autor afirma: “Um Evento da Estória cria mudanças significativas na situação de vida de uma personagem que é expressa e experimentada em termos de valor e alcançada através de conflito” (p. 46). Ou seja, o combustível que move tal engrenagem narrativa, pensando na

centralidade do personagem, é o conflito. O conflito é que gera os eventos e, conseqüentemente, promove as mudanças.

McKee (2006) é ferrenho defensor da noção de que estrutura e personagem estão entrelaçados e que as duas instâncias devem se refletir, ou melhor dizendo, a estrutura da trama deve refletir o arco do personagem - arco esse que deve trazer uma mudança de valor. Segundo ele: “A estrutura de eventos de uma estória é criada a partir das escolhas que uma personagem faz sob pressão e [d]as ações que eles escolhem tomar, enquanto personagens são as criaturas que são reveladas e mudadas de acordo com a maneira da qual decidem agir sob pressão” (p. 110). Quando o autor diz “sob pressão”, ele se refere ao antagonismo - oriundo de qualquer fonte - vivido pelo protagonista. Então, para McKee, trata-se de um processo simbiótico: o conflito impulsiona o personagem a caminhos progressivamente drásticos e, no processo, o personagem é transformado, de alguma forma, por essa jornada. Como fator de unidade para a jornada, McKee (2006) propõe a noção de Ideia Governante - “uma sentença descrevendo como e por que a vida passa por mudanças de uma condição de existência no início a outra no final” (p. 119) - que serve para balizar as decisões criativas do escritor. Ou seja, a condução geral da *fabula* e do *syuzhet* deve expressar a Ideia Governante. É importante ressaltar que, em *Story*, McKee delega bastante importância aos gêneros cinematográficos, defendendo que, a partir do modelo geral proposto, a construção narrativa também precisa se ajustar a certas convenções do gênero em que se propõe operar.

Para McKee (2006), “trama é a escolha de eventos do escritor e sua colocação no tempo” (p. 54). O autor, então, define “trama” como um conjunto de escolhas tomadas à luz do que a premissa da obra possibilita. Sob esse entendimento, uma determinada proposta de *fabula* pode gerar inúmeras tramas diferentes, baseadas nos caminhos estruturais escolhidos por cada criador. “Trama”, então, não seria simplesmente o emaranhado dos eventos que compõem uma história; para o autor, o termo “trama” carrega a natureza do desenho estrutural (e, conseqüentemente, dramático) que se quer dar àquela história. “Trama” equivale a “design da história”. É justamente com base nessa perspectiva que o autor apresenta um modelo de classificação de tramas. Ele considera que as possibilidades de “design de história” são inúmeras, mas que elas podem ser tipificadas com base em suas características primordiais comuns. Para representar visualmente essa teoria, McKee utiliza a forma de um triângulo, conforme imagem a seguir. Dentro dele, “está a totalidade das cosmologias dos escritores, todas as suas numerosas visões da realidade e da vida inserida nela” (p. 55). O triângulo é fundamentado por classes de tramas, que são representadas pelos vértices da figura. Uma obra pode, no entanto, ocupar qualquer coordenada do triângulo, a depender da

fluidez da relação que seu conteúdo narrativo estabelece com as classes propostas e suas diretrizes.

Figura 3 - Triângulo da Estória de Robert McKee



Fonte: MCKEE (2006)

Na vértice superior do triângulo se localiza o que McKee chama de Arquitrama. Trata-se da narrativa clássica em seu formato mais normatizado:

[...] uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e casualmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (p. 55)

Esse é o padrão de trama dominante da indústria cinematográfica comercial e é o modelo sobre o qual os manuais de roteiro, com suas variações, preferencialmente se debruçam. Na verdade, o discurso do manual de roteiro é justamente caracterizado por tomar tal modelo como instrumento central, alegando sua universalidade como atestado de sua eficácia em relação à experiência espectral. É bem sintomático disso o fato de que, no triângulo, tal modelo narrativo ocupe a posição do topo. Mais do que isso, a Arquitrama é tomada como o modelo do qual os outros derivam - ou melhor dizendo, os outros são encarados como reações a ele (o clássico). O movimento em si é até compreensível já que, conforme vimos

nos últimos subcapítulos, o clássico narrativo tem, de fato, uma perdurabilidade inegável ao longo da história da narrativa. Portanto, ao menos para fins teóricos, ele tende a ser o precedente e o movimento natural é a sua desconstrução. O que chamamos a atenção é para uma certa natureza hierárquica estabelecida por McKee, o que remete à questão anterior: o autor parte de uma perspectiva que toma o cinema hollywoodiano como centro, assim como a maior parte dos outros escritores de manuais de roteiro - incluindo, naturalmente, Field e Vogler.

Na vértice inferior esquerda do triângulo, está localizado o que McKee (2006) chama de Minitrama. O autor a considera uma inclinação da trama ao minimalismo: ela parte dos elementos do clássico, “mas em seguida os reduz - encolhendo ou comprimindo, adaptando ou mutilando os aspectos proeminentes da Arquitrama” (p. 56). Podemos considerar, então que os aspectos essenciais caracterizadores da Minitrama são: a passividade do protagonista, ou seja, a progressão da trama não é tão pautada por ações do personagem principal; e o fato de o conflito se dar em um nível mais interno, ou seja, o conflito tende a se apresentar filmicamente de forma menos concreta, menos visível, mais dedutiva.

Já na vértice inferior direita do triângulo, está localizado o que McKee (2006) chama de Antitrrama. O autor a considera um movimento de subversão do modelo clássico: “reverte-o, contradizendo as formas tradicionais para explorar, talvez ridicularizar, a ideia dos princípios formais” (p. 56). Ele ainda compara tal forma narrativa ao *Nouveau Roman* e ao Teatro do Absurdo⁴² e indica que ela “tende para a extravagância e o exagero autoconsciente” (p. 56). Podemos considerar, então, que os aspectos essenciais caracterizadores da Antitrrama são: a inconsistência de sua realidade diegética, ou seja, há rupturas de regras internas no microcosmo da *fabula*; e o uso de coincidência, ou seja, há menor preocupação com uma conectividade de motivações e ações, fazendo predominar o aleatório. É possível traçar uma sólida correlação da Antitrrama com o chamado Cinema de Invenção.

Vemos, então, que McKee (2006) utiliza propriedades narrativas antagônicas como forma de estabelecer as categorias de trama, das quais destacamos as que mais dizem respeito à estrutura dramática como um todo: conflito externo/conflito interno, protagonista ativo/protagonista passivo, causalidade/coincidência, realidades consistentes/realidades inconsistentes. Além dessas, o autor também cita: final fechado/final aberto, protagonista único/protagonistas múltiplos, tempo linear/tempo não-linear. Porém, preferimos não ressaltá-las por considerarmos serem: ou de natureza mais pontual dentro da estrutura

⁴² Movimentos artísticos de natureza vanguardista; o primeiro no âmbito da literatura, o segundo no âmbito do teatro.

narrativa (como é o caso da conclusividade do final e da quantidade de protagonistas); ou mais transversais na categorização, ou seja, não são tão exclusivas a uma “classe de trama” (caso da quantidade de protagonistas e, especialmente, da linearidade temporal). O que é importante termos em mente, neste momento, é que as histórias pertencentes às três categorizações “possuem trama” - o que para o autor significa dizer que há um fluxo de transformação dentro da história. Seja um arco mais convencional, ou mais embaçado, ou mais irreverente, o fato é que, dentro do triângulo, esse fluxo sempre existe.

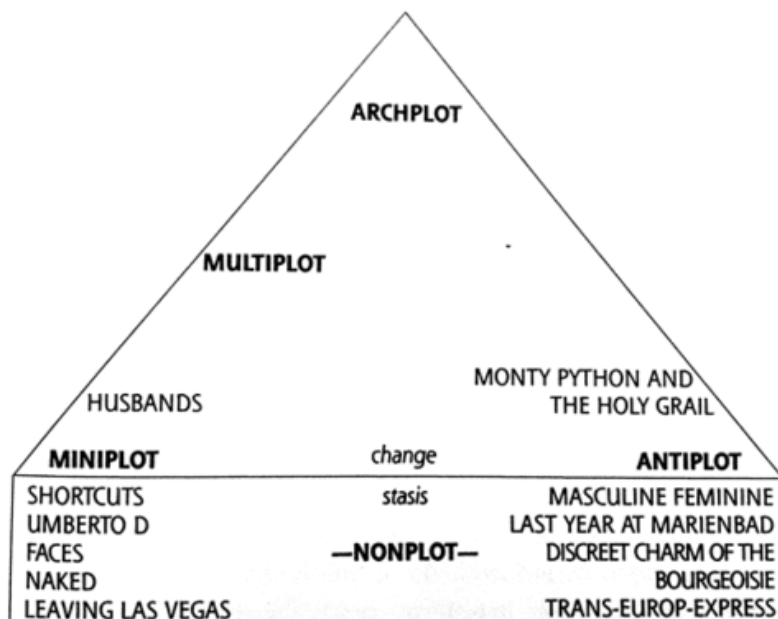
Conforme vimos, então, os trabalhos de Field, Vogler e McKee partem de um mesmo ponto e se dirigem para o mesmo lugar em termos de proposta. A diferença se dá nas particularidades de esquematização de uma concepção da narrativa canônica, ou seja, cada um pratica a criação de um arcabouço próprio que reflita os elementos narrativos clássicos e possa servir como norte para roteiristas em processo de composição de suas histórias. Field é o mais inerentemente aristotélico, com sua ênfase nos três atos e nos pontos de virada. Vogler, baseando-se no trabalho de Campbell, apresenta uma estrutura básica muito similar à de Field, mas com a diferença de especificar pontos narrativos cuja sequência é constitutiva de uma jornada, além de dialogar bastante com a mitologia. Já McKee expande a questão do número de atos e traz uma ênfase no arco de mudança que conjuga personagem e história, além de se dirigir, mesmo que de forma derivativa, ao não-clássico. E é justamente esse endereçamento feito por McKee no seu triângulo da história que será o ponto de partida para o nosso problema de pesquisa, a ser delineado no próximo subcapítulo.

2.3 A Não-Trama de McKee

Conforme vimos no capítulo anterior, McKee (2006) estabeleceu o chamado Triângulo da Estória como um meio de classificação de modelos de tramas cinematográficas conforme certas características a nível narrativo. O autor considera que o Triângulo representa um fechamento das possibilidades de trama e que, portanto, funcionaria como um mapa, em que cada filme pode ser posicionado de acordo com sua inclinação narrativa. Em um momento posterior do livro *Story*, no entanto, o autor abre uma exceção para sua regra - do Triângulo como um esgotamento de possibilidades - e lança uma nova “categoria narrativa”, que vai ser representada por um espaço abaixo do triângulo: a Não-Trama. De acordo com McKee (2006), o critério narrativo pelo qual ela foi situada fora do eixo triangular principal, condicionando-a a uma existência “estrangeira”, é o fator mudança. Com isso, o autor se refere ao arco de mudança presente na história (ou seja, na *fabula*): uma

transformação de situação (estado das coisas) ou transformação do personagem. A Antitrama apresenta tal mudança de forma clara, a Minitrama apresenta-a de forma menos visível e a Antitrama apresenta-a através de sua tessitura subversiva. A Não-Trama, para o autor, compreenderia as histórias que “mantém-se estáticas, sem um arco” (p. 66). Ou seja, a essência conceitual da Não-Trama, para McKee, está na ausência de mudança dramatúrgica.

Figura 4 - Triângulo da Estória de Robert McKee com a Não-Trama



Fonte: MCKEE (1999)

Para entender, de forma mais detalhada, como McKee (2006) identifica a Não-Trama, é preciso destrinchar as definições que nos apresenta sobre a mesma. É importante reforçar o fato de que o autor não escreve dentro de uma conjuntura acadêmica e, portanto, utiliza uma linguagem que se permite liberdades retóricas e simplificações. Justamente por isso, examinaremos com cuidado cada frase a partir de suas palavras-chave no âmbito narratológico.

- 1) “As cargas de valores da condição de vida da personagem no final do filme são virtualmente idênticas às do início” (p. 66). Ou seja, o autor aponta para o conceito de carga de valor conforme manifestado em cada extremidade da linha diegética. Quando o autor se refere a uma relação isonômica entre as condições inicial e final da *fabula*, ele está apontando, no panorama macro, para uma permanência de condição. Claro que o fator subjetividade é muito presente nessa percepção da condição diegética, mas trataremos disso mais à frente no capítulo.

- 2) “A estória dissolve-se em retratos, ou num retrato da verossimilhança ou num do absurdo” (p. 66). Ao usar o termo “retrato”, o autor busca fazer uma referência clara à estaticidade. Ele aponta, então, para uma estrutura dramática que se apresenta como uma sequência de unidades de exposição, ou seja, em forma de blocos que não vão produzir um fluxo de curvas dramáticas.
- 3) “Apesar deles [os filmes considerados Não-Trama] nos informarem e terem sua própria retórica ou estrutura formal, eles não contam uma estória” (p. 67). Nessa colocação do autor, o termo “estória” claramente faz referência ao modelo narrativo clássico. O que McKee está basicamente dizendo aqui é que a Não-Trama não tem preocupação em seguir princípios conectivos que produzam uma história no entendimento tradicional.
- 4) “Apesar de nada mudar no universo de uma Não-Trama, ganhamos com ela um panorama sóbrio e, esperançosamente, algo muda dentro de nós” (p. 67). Esse aforismo, de certa forma, retoma a ideia do primeiro, no sentido de uma imobilidade no universo diegético. Ao mesmo tempo, coloca a Não-Trama em uma posição de denúncia, de afetar o espectador por meio dessa condição de imobilidade.
- 5) “Não-Tramas antiestruturadas também traçam um padrão circular, mas usam do absurdo e da sátira, em um estilo supra-antinaturalista” (p. 67). Como não é nossa intenção trabalhar diretamente com o que McKee chama de antiestrutura, vamos nos concentrar na expressão “padrão circular”. Nesse sentido, é importante nos atentarmos para a forma do círculo e a ligação, não intermediada por vértices, que o final da linha faz com o ponto inicial. Ou seja, trata-se de um movimento de retorno à condição inicial. Isso dá uma nova dimensão de entendimento, pois implica que a imobilidade não precisa necessariamente se impregnar como modo de operação no andamento da linha diegética, mas sim, estar manifestada na estrutura macro - e, nesse sentido, o início e o desfecho são os pontos-chave. Mesmo assim, a forma circular, pela falta de vértices, implica uma linearidade encurvada; ou seja, até seu retorno ao ponto inicial, o personagem/referencial passa por mudanças, mas nunca por alterações drásticas que o coloquem em outra direção (que é o caso numa forma triangular ou quadrada, em que a chegada na vértice pressupõe a inauguração de uma nova reta). Até porque, no plano dramático, se o personagem passasse por alterações drásticas, ele dificilmente voltaria à sua condição inicial. Talvez voltasse a uma condição externa similar à inicial, mas internamente as alterações “o transformaram”. Então o cerne do padrão circular, sobre o qual a Não-Trama opera, é aquela sensação análoga ao ditado

“andou, andou e não saiu do lugar”, que pode se dar através de diversas manifestações.

É importante deixarmos clara uma questão de nomenclatura. O termo Não-Trama surge para McKee como negação dos modelos narrativos inseridos em seu Triângulo (Arquitrama, Minitrama, Antitrama). Portanto, ao dizer que há uma inexistência de trama, está se referindo a tais tramas. Ou seja, na concepção do autor, a Não-Trama sinaliza uma negação à trama clássica e a seus dois principais desenvolvimentos. Neste trabalho, trilhamos o caminho até McKee e estamos usando a nomenclatura dada por ele ao conceito que criou. No entanto, no âmbito de nossa investigação que busca uma elucidação da aplicabilidade do conceito, não estamos operando sob a mesma lógica de hierarquização narrativa do autor. Nesse sentido, não estamos tomando a Não-Trama como uma ausência de narrativa, mas sim uma ausência de um movimento narrativo específico - para posteriormente ser encarada fenômeno de materialidade própria.

2.4 Convergências com a Não-Trama

Pegando o gancho do final do subcapítulo anterior, Chatman (1978) argumenta que “uma narrativa sem trama é uma impossibilidade lógica” (p. 47, tradução nossa)⁴³ e aponta para modelos que fogem do encadeamento de trama tradicional: “Não é que não haja trama; acontece que a trama não é um quebra-cabeça intrincado, ou que seus eventos ‘não são de grande importância’, que ‘nada muda’” (p. 48, tradução nossa)⁴⁴. Essa seria a Trama de Revelação, que o autor opõe à Narrativa Tradicional de Resolução, dotada de natureza tética: “existe um senso de resolução de problemas, [...] de um tipo de teleologia ratiocinativa ou emocional” (p. 48, tradução nossa)⁴⁵. A Narrativa de Resolução pode ser encapsulada pela indagação “o que vai acontecer?”. Segundo Chatman, a Trama de Revelação se diferencia por não se preocupar em responder tal questão, ou mesmo trazê-la.

Logo no início, descobrimos que as coisas ficarão praticamente do mesmo jeito. Não é que os eventos sejam resolvidos (de forma feliz ou trágica), mas sim que um estado das coisas é revelado. Portanto, um sentido forte de ordem temporal é mais significativo em tramas de resolução do que em tramas de revelação. O desenvolvimento na primeira instância é um

⁴³ No original: “A narrative without a plot is a logical impossibility”.

⁴⁴ No original: “It is not that there is not plot, but rather that the plot is not an intricate puzzle, that its events are ‘of no great importance’, that ‘nothing changes’”.

⁴⁵ No original: “there is a sense of problem-solving, [...] of a kind of ratiocinative or emotional teleology”.

desenrolar; na segunda, uma exibição. (CHATMAN, 1978, p. 48, tradução nossa)⁴⁶

O autor ainda indica que as Tramas de Revelação tendem a ser mais centradas nos personagens, com os eventos tendo um “papel relativamente menor, ilustrativo” (p. 48, tradução nossa)⁴⁷. Podemos notar, então, várias convergências da proposição de McKee com a teoria de Chatman, trazendo elementos para refletir a Não-Trama: esse último faz referências ao regime de exibição (os “retratos” citados por McKee) em detrimento de um encadeamento dirigido, bem como a um protagonismo de um estado das coisas revelado (“nada muda”) em detrimento a uma antecipação de acontecimentos; e nos traz uma informação importante a se considerar: em uma trama de revelação (análoga à Não-Trama), a ordem dos eventos tende a não ter tanta importância, o que remete diretamente à função causalidade.

Chatman (1978) também traz um conceito de forte viés estrutural para ser aplicado em narrativas que, apesar de sua mecanicidade intrínseca, pode nos ajudar a pensar a Não-Trama. Trata-se de um esquema que leva em conta uma hierarquia de eventos de uma narrativa, trabalhando com duas categorias possíveis de eventos: os kernels e os satélites. O kernel é considerado um evento crucial que gera movimentação narrativa: “ele avança a trama levantando e satisfazendo questões” (p. 53, tradução nossa)⁴⁸, é um ponto que “força um movimento em direção a um caminho dentre dois (ou mais) caminhos possíveis” (p. 53, tradução nossa)⁴⁹. O satélite, por sua vez, é um desdobramento do kernel, uma continuidade dele, “sua função é a de preencher, elaborar ou completar o kernel; eles [os satélites] formam a carne no esqueleto” (p. 54, tradução nossa)⁵⁰. Dentro do modelo narrativo clássico, há o entendimento de que os satélites podem ser omitidos sem prejuízo à lógica narrativa, ao passo que a omissão de um kernel tem uma interferência drástica na lógica narrativa. Quando Chatman afirma isso e também afirma que os satélites “necessariamente implicam a existência de kernels, mas não vice-versa” (p. 54)⁵¹, ele está se referindo a narrativas “de mudança”. Como operariam, nesse esquema, os modelos desviantes do clássico,

⁴⁶ No original: “Early on we gather that things will stay pretty much the same. It is not that events are resolved (happily or tragically), but rather that a state of affairs is revealed. Thus a strong sense of temporal order is more significant in resolved than in revealed plots. Development in the first instance is an unraveling; in the second, a displaying”.

⁴⁷ No original: “relatively minor, illustrative role”.

⁴⁸ No original: “it advances the plot by raising and satisfying questions”.

⁴⁹ No original: “force a movement into one of two (or more) possible paths”.

⁵⁰ No original: “Their function is that of filling in, elaborating, completing the kernel; they form the flesh on the skeleton”.

⁵¹ No original: “necessarily imply the existence of kernels, but not vice versa”.

especialmente a Não-Trama que estamos investigando? Poderia existir uma supressão completa de kernels? Nesse sentido, podemos pensar em uma função narrativa similar ao satélite, mas que independe de kernels para existir?

Não encaramos o prospecto da Não-Trama como uma categoria condicionada a determinado modo de produção. Nossa ideia é trabalhar com uma prerrogativa transversal para a categoria em questão. Dito isso, o princípio narrativo que a caracteriza é veementemente desviante do modo narrativo clássico e, portanto, para agregarmos pistas à construção do conceito Não-Trama, será necessário nos debruçarmos sobre concepções narrativas que são geralmente ligadas à determinado modo de produção cinematográfica desviante do cinema dominante (que é a principal representação do clássico). Nesse sentido, Bordwell faz uma análise do que chama de “narração de cinema de arte”, elencando várias características de tal modo narrativo. Dentro desse arcabouço, vamos nos dirigir apenas para aqueles conceitos, no âmbito da estrutura narrativa, que dizem respeito à nossa investigação da Não-Trama.

Bordwell (1985) aponta para um *syuzhet* que tem lacunas na sua apresentação da *fabula*, o que deixa o encadeamento de eventos mais tênue, frouxo, ou seja, traz um efeito elíptico que vai diminuir a função causal. O autor também ressalta o fator “acaso”, citando que “eventualidades podem criar incidentes transitórios periféricos (...) ou que podem ser mais estruturalmente centrais” (p. 206, tradução nossa)⁵². O fato é que a presença do acaso como elemento recorrente em uma obra tende, primeiramente, a enfraquecer a noção de protagonismo ativo e, conseqüentemente, diluir a noção de progressão direcionada por necessidade dramática. O acaso, ou aleatoriedade, tem como princípio o desligamento de uma relação de causa-e-efeito; justamente por isso, quando manifestado como recurso sistêmico, promove uma narrativa episódica. Um terceiro fator seria calcado sobre o rompimento do princípio clássico de promover expectativa ao espectador por meio de uma organização narrativa em função de prazos. Isso aponta diretamente para o fator telicidade. Mesmo que haja um conflito em voga na diegese, o rompimento com a noção de um ponto-limite para uma resolução ou conclusão de objetivo significa uma menor rigidez no caminho dramático, o que pode pressupor também um desvinculamento de viradas dramáticas tradicionais.

Bordwell (1985) também apresenta uma visão importante a respeito de composição de personagem. O autor contrasta o personagem do filme clássico, que costuma ser mostrado com traços, motivos e objetivos bem definidos, com o personagem do filme de arte, que não

⁵² No original: “Contingency can create transitory peripheral incidents [...] or it can be more structurally central”.

apresenta essa concretude de comportamento, podendo demonstrar incerteza de seus propósitos ou uma inconsistência em suas atitudes; Bordwell argumenta que a própria narração, na forma do *syuzhet*, pode produzir esse efeito: “pode minimizar os empreendimentos causais dos personagens, manter silêncio a respeito de seus motivos, enfatizar ações ‘insignificantes’ e intervalos, e nunca revelar efeitos de ações” (p. 207, tradução nossa)⁵³. Com base nisso, devemos nos perguntar: se o personagem é abordado e conduzido de tal forma, a que arquitetura narrativa ele está servindo? O raciocínio é elementar: se o protagonista, delineado dessa forma menos precisa, é desprovido de uma motivação ou objetivo claro, a trama também tende a não se pautar por objetivo; ela não se torna direcionada. Mesmo se o personagem tiver envolvimento em algum conflito, caso ele não tenha traços e atitudes claras (sejam elas ambíguas ou passivas), a linha de ação também tende a ganhar essa característica de indefinição ou fluxo. E esse tipo de narrativa converge justamente com a Trama de Revelação de Chatman (1978).

Bordwell (1985) aponta que “em geral, quando as conexões causais na *fabula* são enfraquecidas, paralelismos vem à tona. O filme aguça a delimitação de personagem para nos impelir a comparar agentes, atitudes e situações” (p. 207, tradução nossa)⁵⁴. Ou seja, o autor fala de um tipo de narrativa em que os personagens não estão em função de um desenrolar de situação, mas sim de uma dinâmica que vai promover um determinado comentário, seja de natureza social, moral, ética, psicológica. Bordwell fala de um “padrão de *syuzhet* transversal, transeatorial, enciclopédico” (p. 207, tradução nossa)⁵⁵, em que o “protagonista errante traça um itinerário que contempla o mundo social do filme” (p. 207, tradução nossa)⁵⁶. A proposta deixa de ser um envolvimento pessoal conflituoso do personagem em uma determinada situação para se tornar uma relação observacional, que tem como propósito “uma tentativa de pronunciar julgamentos sobre a vida moderna e *la condition humaine*” (p. 207, tradução nossa)⁵⁷. Percebamos que, quando o autor fala de mundo social e da condição humana, entramos em convergência com o conceito de estado das coisas, especialmente um regime fílmico que contemple a singularidade e a imutabilidade de determinado estado das coisas.

Dancyger e Rush (2013) dedicam-se a estudar, no âmbito de estrutura de roteiros, o que chamam de Modelo de Três Atos Restaurativo, que consideram ser o modelo narrativo

⁵³ No original: “can play down characters’ causal projects, keep silent about their motives, emphasize ‘insignificant actions’ and intervals, and never reveal effects of actions”.

⁵⁴ No original: “In general, as causal connections in the *fabula* are weakened, parallelisms come to the fore. The films sharpen character delineation by impelling us to compare agents, attitudes, and situations”.

⁵⁵ No original: “encyclopedic, ‘cross-sectional’ *syuzhet* pattern”.

⁵⁶ No original: “the drifting protagonist traces out an itinerary which surveys the film’s social world”.

⁵⁷ No original: “its attempt to pronounce judgments upon modern life and *la condition humaine*”.

dominante para os filmes de maior interesse comercial, ou seja, a variante do clássico narrativo mais consagrada no cinema. Uma de suas principais características é a “interseção de uma ação em particular e um personagem em particular para que o desenvolvimento da ação seja um desenvolvimento simultâneo do personagem” (p. 19, tradução nossa)⁵⁸, ou seja, o entrelaçamento da progressão de eventos externos da trama com a evolução psicológica/atitudinal do personagem, fator que converge totalmente com o preceito ideal de estrutura para McKee. A mecânica desse modelo segue o que os autores chamam de “direcionalidade”:

(...) os atos tendem a se mover em direções opostas. Na maioria dos casos, o clímax do primeiro ato puxa freneticamente a história para cima e para fora, e o clímax do segundo ato para baixo e para dentro. A história termina com uma consolidação - um empurrão para cima e para fora que não é mais frenético. (DANCYGER; RUSH, 2013, p. 26)⁵⁹

Ou seja, o desenvolvimento simultâneo de ação e personagem passa por diversos movimentos, e isso vai de encontro com aquilo que constitui a principal característica desse modelo: a noção de que uma determinada situação é restaurada no fim e, ao mesmo tempo, o personagem tem uma oportunidade de redenção ou restauração. No nível mais canônico, esse fenômeno opera da seguinte forma: “os personagens cometem erros, passam a entendê-los e crescem como resultado” (DANCYGER; RUSH, 2013, p. 29, tradução nossa)⁶⁰. Isso fala diretamente à questão de “mudança de personagem”. Bordwell (2007) chama de “mudança epistêmica” a alteração de “crenças, desejos, atitudes, opiniões, e estados de conhecimento” (p. 35, tradução nossa)⁶¹ de personagens, citando uma passagem dita por um roteirista de nome não revelado: “Hollywood se sustenta sobre a ilusão de que os seres humanos são capazes de mudar” (p. 36, tradução nossa)⁶². Ou seja, o autor conecta o cinema hegemônico ao princípio da mudança, uma mutação de estados de personagem que é impulsionada por determinado direcionamento de eventos.

Avançando além desse modelo, Dancyger e Rush (2013) vão investigar o que chamam de contra-estrutura, que são modelos que “desafiam, subvertem ou subestimam” (p. 16,

⁵⁸ No original: “the intersection of a particular action and a particular character so that the working out of the action is a simultaneous working out of the character”.

⁵⁹ No original: “the acts tend to move in opposite directions. In most cases, the climax of the first act frantically pushes the story upward and outward, and the climax of the second act is downward and inward. The story ends with a consolidation—an upward and outward push that is no longer frantic”.

⁶⁰ No original: “Characters make mistakes, come to understand them, and grow as a result”.

⁶¹ No original: “beliefs, desires, attitudes, opinions, and states of knowledge”.

⁶² No original: “Hollywood is sustained on the illusion that human beings are capable of change”.

tradução nossa)⁶³ a estrutura, em um movimento, de certa forma, próximo ao de McKee - mas sem utilizar um sistema organizador hierárquico. Dentro de uma subcategoria que chamam de Aleatoriedade Documental, uma nomenclatura bastante sugestiva, duas formas narrativas nos interessam. A primeira é Estrutura de Três Atos Indiferente. Para ilustrar tal modelo, os autores delineiam a trama do filme *Terra de ninguém* (*Badlands*, 1973), de Terrence Malick. Em suma, o entendimento dos autores é o de que a protagonista Holly, vivida por Sissy Spacek, passa por dois momentos cruciais, que são transformadores em sua jornada; no entanto, ao fim da mesma, Holly não parece ter aprendido uma lição, o que é sustentado pela narração em *off* carregada de frieza da menina. Ou seja, o filme funcionaria justamente como uma reversão do arco de redenção: os elementos para tal construção estão presentes, mas ela não se concretiza no fim. Na verdade, o exemplo em questão desmonta a tão pregada união entre trama e personagem, servindo também para traçar a diferença entre dramaturgia externa e dramaturgia interna. No filme, há uma progressão narrativa com viradas e curvas (portanto, afastada do que pode ser considerado estático), mas a personagem não progride em conformidade a isso. Então, há uma relação de disparidade entre a dinamicidade da linha de eventos (que lembra curvas) e a linha de evolução diegética da personagem (que, no caso, lembra uma reta). É importante notar, porém, que tal fenômeno pode apontar para uma questão do próprio universo diegético (*fabula*) ou pode denotar uma escolha de abordagem/enunciação (*syuzhet*): a não afetação da protagonista se dá por alguma questão da personalidade ou circunstância pessoal da própria ou é a focalização fílmica que suprime o acesso ao mundo interior da personagem? No caso de *Terra de ninguém*, temos acesso ao mundo interior da personagem, através da narração, então podemos concluir que trata-se do primeiro caso. O fato é que a atitude emocionalmente estática da personagem aponta, simbolicamente, para a Não-Trama, no sentido de que não vemos uma mudança de estado dela perante a mudança de estado das coisas externa.

Outro modelo proposto por Dancynger e Rush (2013) que podemos contemplar é a chamada Estrutura de Um Ato. Nele, o autor argumenta a ausência de viradas de ato, usando o filme *Caminhos perigosos* (*Mean streets*, 1973), de Martin Scorsese, como exemplo. Os autores reconhecem no filme em questão uma linha de ação tética, mas que continua algo já iniciado na história pregressa - ou seja, o fator de fricção já fora estabelecido. É como se, trazendo a *fabula* desse filme para a lógica da estrutura clássica, o Primeiro Ato (que traz a complicação) tivesse sido suprimido pelo *syuzhet* e o filme, então, se desenrola como um

⁶³ No original: “challenge, undermine, or underplay”.

grande Segundo Ato. Relembramos que, ao definir atos, estamos falando de eventos modificadores que promovem conversões entre eles. Os autores advogam que tal modelo narrativo tem a qualidade de “carregar uma implacável acumulação de poder que é difícil de alcançar em uma história mais segmentada” (p. 46, tradução nossa)⁶⁴. A grande questão dessa forma narrativa para o nosso estudo é a permanência de um estado das coisas geral. Os autores comentam: “(...) ao invés de revelar ou expor personagem, a estrutura achatada tende a confirmar e aprofundar o que já sabemos. Também tende a lançar dúvida sobre qualquer possibilidade de mudança” (p. 47, tradução nossa)⁶⁵. Note que usam a palavra “achatada” justamente para ilustrar a ausência de curvas de arco. Ou seja, trata-se de um desenvolvimento do personagem que se dá em um contexto de extrema unidade de ação (geralmente atrelada a uma situação), portanto não há margem narrativa para que tenha uma natureza transformativa. Vale lembrar que tanto *Terra de ninguém* quanto *Caminhos perigosos*, especialmente o último, são filmes associados à Nova Hollywood.

Campos (2016) faz uma releitura dos gêneros dramático, lírico e épico como modos narrativos de aplicação no audiovisual. A noção é fortemente ancorada na existência de um narrador. A diferenciação dos modos tem como base: ponto de foco do narrador, distância entre o narrador e a história que narra, além de forma e conteúdo da narração. O autor reitera que é difícil haver a manifestação absoluta desses gêneros; que o mais comum é que haja uma alternância de modos narrativos dentro da obra. Segundo Campos (2016), o roteirista compõe o modo dramático “a partir dos jogos de ações que pinçou, dentro de uma massa de estória [a *fabula*], como o principal ponto de foco do seu narrador” (p. 330). Trata-se da forma mais compatível com a narrativa canônica. O modo lírico, por sua vez, é construído a partir “do ponto de vista” (p. 337) que foi pinçado dentro da *fabula*, isto é, opera na valorização de determinada subjetividade. E o modo épico é construído a partir “da fatia de vida” (p. 333) que foi pinçada dentro da *fabula*. Nos interessa, então, esse conceito da narrativa épica como uma cobertura de determinado recorte diegético que tem como tônica a apresentação de situações, incorporando um caráter descritivo, o que favorece o agregamento de “incidentes cotidianos” (p. 335) e “ações e incidentes que se sucedem sem conexão intrínseca” (p. 335). Ainda sobre a narrativa épica:

Por pinçar de uma massa de estória não um problema dramático, mas fatias interessantes da vida, um roteiro épico não tem sobre si a demanda por

⁶⁴ No original: “it carries a relentless accumulation of power that is hard to achieve in a more segmented story”.

⁶⁵ No original: “rather than reveal or expose character, flattened structure tends to confirm and deepen what we already know. It also tends to cast doubt on any possibility of change”.

recuperação de sossego quebrada por problema, a demanda por final feliz. Sobre um roteiro épico, não há sequer a demanda por um final explícito, assinalado. É comum um roteiro assim simplesmente terminar - e, com isso, obrigar o espectador a permanecer em suspenso ou imaginar-lhe um final. (CAMPOS, 2016, p. 336)

A partir do conceito de narrativa épica, elucidamos duas noções importantes. A primeira é a ideia de “fatia de vida” (também comumente referida como “porção de vida” ou “pedaço de vida”). Se a narrativa tradicional é recortada necessariamente em torno de um problema dramático, a narrativa “fatia de vida” é recortada com o intuito de apresentar determinado contexto ou vida de personagem por um período determinado de tempo. Como afirma Campos (2016), no épico, os eventos envolvendo os personagens percorrem “não o fluxo causal, como o [modo] dramático, mas o fluxo de um tempo” (p. 335). A segunda ideia importante é a de “final inconclusivo”. Desfechos geralmente respondem questões levantadas; em sua forma mais canônica, resolvem o problema dramático. Narrativas épicas podem até levantar questões, mas não sustentam o intuito de respondê-las. O final, nesse caso, não é o ponto máximo de uma jornada causal, e sim a borda-limite de um recorte dado.

2.4.1 Uma filosofia da Não-Trama

A despeito do viés estruturalista inerente à proposta deste estudo, e que tem sido amplamente presente até aqui, acreditamos que algumas considerações que partem de um posicionamento pós-estruturalista podem ser úteis no entendimento de uma essência do elemento denominado Não-Trama. É verdade que a Não-Trama nasce de uma determinada assimilação estrutural e o enfoque estrutural é fundamental (para não dizer indispensável) no estudo de sua mecânica de funcionamento. No entanto, alguns conceitos pós-estruturalistas podem ajudar a iluminar a Não-Trama como modo de expressão dentro da arte fílmica. Para tal, usaremos como referência *A imagem-movimento*, de Gilles Deleuze.

Um conceito proposto por Deleuze (1985) que é fundamental para começarmos é a presença de uma “consciência cinematográfica”, que seria representada unicamente pela câmera. Em termos narrativos, poderia se dizer que, com isso, Deleuze se propõe a se preocupar menos com a *fabula* e mais com o *syuzhet* - mas essa seria uma conclusão simplificada. O fato é que, com essa concepção, Deleuze nos reitera que uma determinada forma fílmica (e a Não-Trama, transcendendo o aspecto puramente narrativo, poderia ser uma) está condicionada a uma consciência das imagens do filme - é viável a analogia com o

“grande imagista”, ou seja, uma instância que escolhe o que o espectador verá ou não, como verá e por quanto tempo. Ou seja, a “consciência cinematográfica” é o que nos transporta, como espectadores, pela *fabula*.

Deleuze (1985) afirma que o plano é o elemento que expressa, através de partes, essa consciência cinematográfica, “assegurando a circulação, a conversão” (p. 31), e, portanto, o plano é o que constitui a imagem-movimento. Mas o autor também afirma que a imagem-movimento se constrói com a mobilidade de câmera e a montagem. Deleuze posiciona a montagem em relação a um Todo do filme, um Todo que muda, e que expressa uma concepção geral.

A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto. (DELEUZE, 1985, p. 44)

Ou seja, essa imagem do tempo é como se fosse uma síntese do padrão de movimento do filme (que é efetuado, a nível mais imediato - e discernível - pela consciência fílmica), mas ela precede o filme. Aqui temos aquela ideia do roteiro e da montagem como fatores de uma união para o fluxo ou ritmo da imagem da obra.

Deleuze (1985) propõe três tipos de imagens-movimento: a imagem-percepção, a imagem-ação e a imagem-afecção. Dentro da imagem-ação, ele enxerga dois tipos: a grande forma e a pequena forma. A grande forma é descrita da seguinte maneira:

O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, ele próprio é Ambiência ou o Englobante, enquanto as qualidades e as potências tornaram-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (*habitus*) ou elevar seu modo de ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. (DELEUZE, 1985, p. 178)

Ou seja, a grande forma corresponde ao clássico narrativo no sentido de uma narrativa dirigida por causas e consequências, ação (conduta ativa/reactiva do personagem) e transformação. Em relação a esse último par, Deleuze (1985) chega até mesmo a dizer que “a

nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial” (p. 179), o que pode ser expresso pela fórmula S-A-S (situação-ação-situação). Trata-se de uma referência aos estados das coisas da diegese e ao entendimento de que a ação promove sua modificação. Deleuze (1985) afirma que tal modo favorece um cinema comportamental, dentro de uma lógica em que “é preciso, por um lado, que a situação impregne profunda e continuamente o personagem, e, por outro, que o personagem impregnado exploda em ação, em intervalos descontínuos” (p. 193). Assim, ao conceitualizar a grande-forma, Deleuze (1985) faz um aceno à importância da *fabula*, afirmando que “o que deve aparecer exteriormente é o que se passa no interior do personagem, no cruzamento da situação que o impregna com a ação que ele vai fazer detonar” (p. 196), em uma clara convergência com o princípio de teoria de roteiro que prega uma constante relação intrínseca entre o estado interior do personagem e as manifestações externas da trama.

A pequena-forma, por sua vez, inverte a fórmula da grande-forma, trazendo o modo A-S-A (ação-situação-ação), que funciona da seguinte forma:

Desta vez é a ação que desvenda a situação, uma parte ou um aspecto da situação, que desencadeia por sua vez uma nova ação. A ação avança às cegas, e a situação se desvenda na escuridão ou na ambigüidade. (DELEUZE, 1985, p. 200)

O autor aponta que tal composição se caracteriza por uma particularização da trama (em oposição à globalidade da grande-forma) e por uma progressão elíptica. “Ao contrário do espaço respiração da forma orgânica, é portanto um espaço inteiramente diferente que se constitui: um espaço-ossatura, com intermediários que faltam, heterogêneos que pulam de um a outro ou se conectam em cheio um ao outro” (DELEUZE, 1985, p. 209). Para fazermos um aterramento do conceito, podemos assinalar uma similaridade da pequena-forma da imagem-ação de Deleuze com a Minitrama de McKee, no sentido de uma construção narrativa que permite maior lacunaridade - há uma tendência geral à síntese - e, portanto, não opera sobre uma causalidade tão forte; porém, há uma dinâmica de alteração dos estados das coisas.

Deleuze (1985) afirma que, por uma série de razões, a imagem-ação entrou em crise após a Segunda Guerra Mundial. O autor comenta que há um comprometimento dos “encadeamentos situação-ação, ação reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensorio-motores que constituíam a imagem-ação” (p. 252). Deleuze (1985) afirma que a grande-forma e a pequena-forma continuam a existir, inclusive carregando uma relação com

o sucesso comercial, mas que surgiu uma nova espécie de imagem - à qual são atribuídas cinco características principais:

- 1) Situação dispersiva: “a imagem não remete mais a uma situação globalizante ou sintética, mas dispersiva” (p. 252-253).
- 2) Acaso como fio condutor, elipse como elemento da própria situação: “o que se rompeu foi a linha ou a fibra de universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros, ou garantia a junção das porções de espaço” (p. 253).
- 3) Fluxo divagatório, desprovido de estrutura ativo-afetiva-direcional: “o que substituiu a ação, ou a situação sensório motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda” (p. 253).

A quarta e quinta características não são tão relevantes para nosso propósito, mas valem ser apontadas mesmo assim: a tomada de consciência dos clichês e a denúncia do complô.

Deleuze (1985) explica que, considerando que os Estados Unidos não possuíam uma tradição artística anterior ao cinema, os gêneros clássicos americanos pautados pela imagem-ação se fixaram de tal forma que, quando houve a crise da imagem-ação, não houve no cinema americano um ímpeto para a revolução e uma facilidade de reinvenção que haveria na Europa - para a qual o autor propõe uma linha do tempo: Itália em 1948 (Neorealismo Italiano), França em 1958 (*Nouvelle Vague*) e Alemanha em 1968 (Novo Cinema Alemão).

2.4.2 O Teatro Estático

Se “drama” em grego antigo significava “ação”, parece contraditório se falar em uma dramaturgia estática. O *drama statique*, ou Teatro Estático, no entanto, existiu como um gênero teatral criado por Maurice Maeterlinck (1862-1949), poeta e dramaturgo francês ligado ao Simbolismo. Aqui não nos interessa esmiuçar questões de arranjo narrativo em si, mas sim entender a essência temática dessa corrente. Segundo Szondi (2001), as obras de Maeterlinck:

[...] procuram representar dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável. [...] É a morte que representa para ele o destino do homem; nessas obras apenas ela domina o palco. E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramatúrgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. (p. 70)

Outro notável adepto do Teatro Estático foi Fernando Pessoa (1888-1935), que escreveu algumas peças no âmbito dessa filosofia. De acordo com o autor:

Chamo teatro estatico áquelle cujo enredo dramatico não constitui acção [...] [Os personagens] não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer teem sentidos capazes de produzir uma acção. [...] [Caracteriza-se por] apresentar inercias, isto é, [...] revelar as almas n'aquillo que ellas conteem que não produz acção, nem se revela atravez da acção, mas fica dentro d'ellas. (PESSOA apud FERRARI; FREITAS, 2017, p. 13)

Vemos, portanto, que o Teatro Estático tem como princípio norteador a ausência de dinamismo dramático no intuito de revelar um determinado estado situacional. Ferrari e Freitas (2017) afirmam que: “A noção de um enredo - de um fio condutor do drama - não tem lugar no estático, que se centra na linguagem como instrumento parcialmente revelador da obscura natureza humana” (p. 13). Contextualizando o mecanismo do Teatro Estático para um modo que possamos aplicar no cinema, podemos pensar em uma narrativa que: expresse essa essência inerte através de vários elementos do arcabouço cinemático - e não necessariamente esteja centralizada no diálogo, como é o caso do teatro; e que aponte não necessariamente para uma finitude iminente, mas sim para as relações com categorias simbólicas representativas de uma qualidade de ausência, no microcosmo diegético retratado.

2.5 Diretrizes para análise da Não-Trama

Para seguirmos adiante com a análise de filmes à luz da Não-Trama, faz-se extremamente importante determinar fatores balizadores da investigação. Com base em todo o estudo traçado até aqui, determinamos três elementos que guiarão as análises. Estas três diretrizes remetem a fatores comuns à narratividade clássica que, quando ausentes ou diminutos, apontam para uma natureza de Não-Trama, conforme os estudos sobre as possibilidades da própria. Reiteramos que não procuramos a Não-Trama como mera oposição aos princípios narrativos clássicos, e sim como um modo narrativo singular. Portanto, as três diretrizes em questão foram escolhidas porque representam os fatores do clássico cujo estudo (na forma da ausência) diz respeito ao conceito da Não-Trama. Elas são:

1) Telicidade: É caracterizada pelo estabelecimento de um alvo narrativo ou ponto de chegada, encarando de forma mais figurativa. Trata-se da energia de expectativa produzida pela trama e que, frequentemente, pode ser traduzida na forma de uma questão, como por

exemplo: O personagem vai conseguir tal coisa? A “coisa” em questão pode ser impedir um desastre ou conquistar o amor da sua vida, além de inúmeras outras possibilidades que o cinema já mostrou. Na lógica da Jornada do Herói, por exemplo, a telicidade surge na forma da missão que o herói tem que empreender. Um exemplo clássico é o de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, no qual a questão télica é: Dora (Fernanda Montenegro) e Josué (Vinícius de Oliveira) conseguirão chegar na cidade do menino e achar seus parentes? A telicidade está, na maioria das vezes, ligada a um problema dramático - é desencadeada por esse. Portanto, como parte da verificação da telicidade, é importante e inevitável considerar o problema dramático. De fato, a verificação de fator de conflito ou fricção é fundamental para a análise, mas ele, por si só, não pode funcionar como balizador da Não-Trama, tendo que ser analisado em conjunto ao sentido de finalidade que dispara.

2) Causalidade: É caracterizada pela existência/ocorrência de relações de conexão por causa-e-efeito entre eventos diegéticos. O filme clássico é necessariamente pautado por causalidade: o que acontece em determinado segmento diegético (seja cena ou sequência) terá consequências ou implicações no próximo segmento. A causalidade pode ser comparada, figurativamente, à ativação da queda de uma fileira de peças de dominó (ou “efeito dominó”): assim como as peças vão esbarrando uma na outra e promovendo uma derrubada sequencial, no filme, um evento ativa o outro, que ativa o próximo, e assim por diante. Assim sendo, causalidade pressupõe movimento dramático e interdependência narrativa.

3) Transformação dramática: Trata-se, em nível mais pontual, da alteração de alguma condição diegética que impacta o rumo da linha dramática do filme (ou a trajetória do protagonista, ou ambas). A verificação de transformação dramática está condicionada a um elemento referencial - o qual, na imensa maioria das vezes, é o chamado “estado das coisas” do universo diegético. A questão é que o estado das coisas, muitas vezes, não pode ser apreendido de forma muito clara ou palpável - e, então, cabe à subjetividade do analista filmico determinar possíveis transformações. Tais mudanças podem ocorrer entre partes ou segmentos do filme, mas vamos nos atentar, especialmente, ao chamado arco de mudança geral, ou seja, uma hipotética transformação operada através do filme todo. Tal análise é feita por meio da comparação entre um estado das coisas inicial e um estado das coisas final.

As três diretrizes serão levadas em conta a partir de três instâncias de manifestação:

- 1) Sua presença ou ausência.
- 2) Sua extensão: larga, curta, indefinida, fragmentada.
- 3) Sua centralidade à narrativa, conforme o *syuzhet*.

Podemos tomar como direcionamento geral o fato de que, na verificação de cada diretriz, quanto mais diminuída ela se apresenta, mais se aponta para a ocorrência da Não-Trama. Nesse sentido, para possibilitar uma operação de análise mais refinada, vamos adotar o sentido de qualidade não-trâmica para nos referirmos a aspectos de manifestação da Não-Trama.

3 UMBERTO, RICHARD E MARIA, JOHNNY

Este capítulo tem como objetivo realizar análises de filmes para investigar os modos de manifestação da Não-Trama em seus universos dramáticos. Nosso propósito não é simplesmente lançar um veredito a respeito do pertencimento ou não pertencimento de determinada obra à categoria Não-Trama. O intuito da empreitada analítica é proporcionar uma melhor elucidação das características de construção dramática a partir das quais a Não-Trama se faz evidente. Conforme dito anteriormente, as análises não seguirão um padrão estrutural único, visto que as singularidades narrativas de cada obra é que moldam seu estudo. No entanto, os estudos serão norteados por linhas de orientação em comum, na forma das diretrizes explicitadas no capítulo anterior, que atuarão no sentido de mapear as manifestações da Não-Trama. Também já havíamos adiantado a importância da descrição diegética para as análises. Por se tratarem de investigações que levarão em conta o aspecto dramático das obras, a apuração dos eventos da *fabula* se faz essencial. Naturalmente, para a consecução das averiguações e verificações das diretrizes, o enfoque do *suzhet* terá papel crucial.

Os filmes escolhidos para este capítulo tem origem no corpus proposto por McKee em *Story* (2006), com o objetivo de exemplificar a ideia de Não-Trama. Eles são: *Umberto D.* (1952), dirigido por Vittorio De Sica (1901-1974); *Faces* (1968), dirigido por John Cassavetes (1929-1989); e *Nu* (1993) dirigido por Mike Leigh (1943-). A diversidade de nacionalidades e momentos temporais foi o que consolidou a escolha de tal filmografia. Vale notar que as três obras remetem a certas conjunturas artísticas da história do cinema internacional: um filme está ligado ao Neorealismo Italiano, outro está ligado ao fortalecimento do cinema independente nos Estados Unidos e outro está ligado à corrente britânica conhecida como Realismo Social. Reiteramos, porém, que nossa proposta não é traçar uma linha temporal de uma suposta evolução da Não-Trama. A verificação de suas características em obras de contextos diferentes atuará justamente para testar nossa hipótese de que se trata de um modelo narrativo de aplicabilidade atemporal e universal.

3.1 Umberto D.

Após muitos anos de dedicação ao teatro - como ator e, posteriormente, dono de companhia - o italiano Vittorio De Sica iniciou sua carreira como diretor de cinema em 1940. Depois de uma série de trabalhos, o diretor estabeleceu uma parceria com o roteirista Cesare

Zavattini que veio a se tornar notória. O primeiro trabalho da dupla foi *A culpa dos pais (I bambini ci guardano, 1944)*, mas a consagração se deu com *Vítimas da tormenta (Sciuscià, 1946)*, considerado um dos grandes expoentes iniciais do Neorealismo Italiano. Seguiram-se os também aclamados *Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette, 1948)*, *Milagre em Milão (Miracolo a Milano, 1951)* e, como culminação, *Umberto D. (1952)* - que muitos estudiosos consideram o filme final do movimento neorrealista (BORDWELL; THOMPSON, 2012). A análise da obra em questão terá início com a delimitação de sua progressão dramática; no segundo momento, de articulação das evidências narrativas encontradas, as questões implicadas pelo Neorealismo Italiano inevitavelmente entrarão em voga.

3.1.1 Umberto sob pressão

O filme tem início com um protesto de aposentados reivindicando o aumento de suas pensões. Entre eles está Umberto D. Ferrari (Carlo Battisti), com seu inseparável cão Flike. A polícia logo chega, agindo energicamente para dispersar os manifestantes. Umberto e outros conseguem se esconder e passam a discutir sobre a situação. Umberto diz, detalhando sua condição financeira: “Preciso de vinte por cento de aumento. Pago minhas dívidas em um ano”. As falas seguintes completam a exposição da situação do personagem: “Eu não tenho ninguém, nem filho, nem um irmão para me ajudar. Sou apenas um velho inútil”. Em seguida, tenta vender seu relógio a outro aposentado, que recusa. Eles se despedem e a câmera continua acompanhando Umberto, consagrando-o como foco narrativo e, portanto, estabelecendo-o como protagonista. Na cena seguinte, Umberto come em uma cantina barata, onde divide o prato com seu cão, e tenta novamente vender o relógio, por um valor consideravelmente abaixo do padrão. Consegue vendê-lo, por um valor ainda menor, para um homem que pede esmolas com um chapéu. Toda essa porção inicial do filme exerceu a função narrativa de exposição do estado das coisas de Umberto, que está diretamente conectado a certo *status quo* social: Como parte de um grupo (aposentados) que está sendo mal-assistido pelo Estado, Umberto passa por dificuldades financeiras, com o agravante pessoal de não possuir vínculos familiares como alternativa de suporte. Ou seja, desde o início da diegese, Umberto já tem um problema claro, tendo como força antagonista a ameaça da miséria - um estado das coisas negativo, o qual o personagem age para reverter.

Umberto chega à pensão onde mora e encontra um casal usando seu quarto; ao confrontar a proprietária Antonia (Lina Gennari), recebe o aviso de que será despejado no final do mês caso não pague o que deve. No plano intradieético, tal informação não

representa surpresa para o personagem, mas, para o espectador, ao estabelecer um prazo para resolução da questão, torna mais tangível e urgente a necessidade de Umberto. O protagonista tem uma boa relação com Maria (Maria-Pia Casilio), a empregada da pensão, que confia estar grávida e incerta quanto à paternidade da criança. Além de Umberto, Maria é a única personagem com alguma focalização interna (GAUDREAU; JOST, 2009) no filme e sua dinâmica com os possíveis pais do bebê pode ser considerada uma subtrama.

Buscando resolver seu problema, Umberto tenta pagar parte do valor do aluguel à proprietária, garantindo que pagará o restante posteriormente, mas ela recusa, afirmando que só aceitará a quantia completa. Imediatamente, Umberto vai a uma banca e vende dois livros, por um preço novamente abaixo do valor. O personagem comenta, reflexivo: “Para pagar minhas dívidas, terei que ficar um mês sem comer.” A quantia acumulada ainda é inferior ao valor total; mesmo assim, é oferecida à proprietária, que torna a recusar expressamente: “É tudo ou nada.” Narrativamente, a inflexibilidade da proprietária funciona como uma expressão concreta da força antagonista sobre Umberto (a precariedade financeira), impondo-lhe derrotas. O estado das coisas de Umberto, que já era desfavorável, gradualmente se deteriora à medida que suas opções de solução vão se esgotando. Não obstante, a situação converge com o adoecimento de Umberto, que chama o serviço de saúde e é internado.

3.1.2 O segundo turno de Umberto

Após uma elipse temporal considerável (em comparação às anteriores), Umberto é examinado no hospital pelo médico e recebe a informação de que terá alta no dia seguinte; ele tenta convencer o profissional de que não está totalmente saudável, sem efeito. Vemos que o apelo de Umberto, visando prolongar sua estadia no hospital público e, assim, receber alimentação gratuita nesse período, é relativamente comum entre os pacientes, e eventualmente acobertado pelas freiras. Narrativamente, para o personagem Umberto, trata-se de mais um recurso, desta vez visando economizar dinheiro, mas a enunciação também está remetendo ao contexto socioeconômico geral. Maria chega para visitar Umberto e comunica a ele que a proprietária irá se casar e precisará do quarto de Umberto, sendo que ele terá que sair de qualquer maneira. O personagem expressa sua indignação e desespero: “Não vou para um asilo!”. Há uma nova elipse acentuada. Umberto sai do hospital e, mesmo após a informação previamente recebida, tem esperança de continuar morando na pensão: “Nem a polícia me tira de lá”, diz. Chegando no local, ele se depara com obras acontecendo, seu quarto sendo todo desmontado. Ao perguntar a Maria sobre o paradeiro de Flike, ela responde

que o cão havia fugido. A progressão narrativa segue um direcionamento dramático claro: a piora da situação de Umberto. A linha principal de adversidade (a ameaça do despejo) está chegando a um ponto limítrofe e, como fator complicador, ele corre o risco de ter perdido seu único laço afetivo.

Umberto vai ao canil procurar Flike; acaba encontrando-o quando estão prestes a levá-lo, junto a outros cães, à câmara de extermínio. Posteriormente, tem um pequeno confronto com a proprietária, que cobra as dívidas e informa que ele irá embora no dia seguinte. Em desabafo, ele lança uma informação nova sobre sua vida pregressa: “Fui funcionário do Departamento de Obras Públicas por trinta anos!” - elemento trazido como parte da individualidade do personagem, mas que não deixa de apontar, novamente, para uma vulnerabilidade socioeconômica coletiva. A seguir, Umberto encontra um dos colegas manifestantes do início do filme e, ao expor sua situação para pedir ajuda financeira, revela que ainda tem obstinação em não perder a moradia: “Sei que vou ganhar. Consigo uma injunção e ganho”. Após ser ignorado, ensaia estender a mão para pedir esmolas, mas não consegue concretizar a prática.

Ao retornar à pensão, Umberto encontra um buraco enorme na parede do seu quarto. O seguinte diálogo com Maria é revelador sobre o estado psicológico do personagem mediante toda a degradação pela qual vem passando. “Estou cansado.” “Dela?”, pergunta sua interlocutora. “Um pouco de tudo”, ele responde. Pela janela, Umberto vê o bonde passando sobre os trilhos, e a câmera assume seu ponto de vista, em uma construção de montagem que, através do excesso, sugere aflição e desespero. Ele, então, olha para Flike, acaricia-o e começa a fazer a mala. Em seguida, na calada da noite, Umberto vai embora da pensão. A situação chegou a um limite; Umberto está sem moradia e, conforme sinalizou na fala prévia, não parece mais disposto a tentar reverter sua situação. Se, inicialmente, a questão financeira era o problema central de Umberto, essa sequência fornece elementos que evidenciam uma convergência dos fatores dificuldade de subsistência, idade avançada e solidão como pesos dramáticos para o personagem.

Umberto pega o metrô e vai até a casa de um casal que “cuida” de cães. Ele negocia para deixar Flike com eles, mas, desconfiado do tratamento dispensado aos cães ali, desiste. Na cena seguinte, Umberto chega com Flike em um parque. Ele oferece o cão a uma menina, que aceita o animal, feliz, mas é impedida por sua babá de ficar com ele. Um *close* em Umberto mostra sua angústia crescente. Flike então se aproxima de um grupo de crianças, que passam a brincar com ele. Umberto assiste, muito triste, e então se afasta, em direção ao trilho do trem. Tenta se esconder de Flike, mas o cão o encontra. Umberto, segurando Flike

no colo, se coloca na beirada da linha do trem e espera sua aproximação. Narrativamente, a situação diegética progrediu até que chegasse a um ponto insustentável de aflição para o personagem que ele não vê outra solução a não ser o suicídio. Quando o trem está bem próximo, Flike se assusta e, agitado, pula do colo de Umberto, impedindo que o dono concretize o ato. Umberto vai atrás de Flike, que volta para o parque. O cão, inicialmente, demonstra estranhamento com Umberto, mas volta a interagir com o dono depois que esse joga uma pinha em sua direção. O último plano, aberto e estático, mostra Umberto brincando efusivamente com Flike enquanto avançam pelo parque.

Houve uma virada dramática no movimento súbito da não realização do suicídio, mas o destino do personagem com seu cão, para além do último quadro, é incerto. Em termos narrativos, considerando o ponto em que a instância enunciativa encerrou a diegese, temos um final aberto. No entanto, seria coerente afirmar que, a despeito de tudo o que Umberto vivenciou dentro do tempo diegético, o estado das coisas do final não é muito diferente daquele do início.

3.1.3 Mecânica narrativa e dinâmicas de personagem

Bordwell (2005) sumariza a fórmula narrativa clássica como composta por “um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador” (p. 279). A perturbação, sendo o evento que leva o protagonista à ação e, portanto, coloca a trama em andamento, é equivalente ao Incidente Incitante de McKee (2006). No caso do personagem Umberto, o Incidente Incitante está desmembrado em dois estágios. O primeiro é a instauração da ameaça à subsistência do personagem, fato que não é mostrado na diegese, fazendo parte da história pregressa (supostamente recente) de Umberto. Conforme pistas dadas pelo filme, é possível presumir que tal desarranjo tenha se dado não através de um evento, mas sim de um processo ao longo de um tempo e cujas causas são explicitadas já na primeira sequência: o baixo valor das aposentadorias, o alto valor do aluguel e a falta de pessoas próximas (rede de apoio). O segundo nível do Incidente Incitante, que é consequência direta do primeiro, está mais próximo do tempo diegético, sendo representado por uma questão pontual: a ameaça de despejo por parte da proprietária. Esse incidente também precede a diegese (embora tenha sido reforçado dentro dela) e gerou o seguinte objetivo para Umberto: conseguir o dinheiro necessário para evitar o seu despejo. Ou seja, no tempo filmico, foi excluída a transição do estado “equilibrado” para um estado “desarranjado”; o problema dramático está dado desde o primeiro momento. Em sua primeira

aparição, o personagem já está empreendendo uma ação (protestar pelo aumento da pensão) visando o objetivo final, que é a restauração da situação de equilíbrio.

Comparato (2009) condiciona a existência do drama à existência de conflito e delinea seus três níveis:

O homem é um ser dialético, se desenvolve por meio de antagonismo e contradições. (...) A personagem pode estar em conflito com uma força humana, com outro homem ou grupo de homens; a personagem pode estar em conflito com forças não humanas, a natureza ou outros obstáculos; a personagem pode estar em conflito consigo mesma, com uma força interna (p. 57).

Umberto se encaixa no segundo caso. Seu antagonista é não-humano: a escassez de recursos financeiros. Esse foi o fator que desarranjou sua vida e é o fator que ele objetiva derrotar. A proprietária da pensão, apesar de agir hostilmente com relação a Umberto, é apenas agente dessa força adversa. A solidão do personagem é elemento importante dentro do problema, sendo constantemente ressaltada audiovisualmente, mas não é o fator central que incita o direcionamento causal dos eventos.

É muito importante frisar que, enquanto no plano da análise fílmica narrativa podemos dizer que o personagem almeja a reversão do estado das coisas, no plano diegético isso se traduz como a manutenção da moradia para Umberto - fator em condição vulnerável que ele almeja tornar estável. Para cumprir seu objetivo final e, portanto, resolver seu problema, Umberto passa a empreender uma série de ações e, no âmbito da estrutura narrativa, o filme se estabelece de maneira muito similar ao seguinte pressuposto de construção de roteiro:

A função da estrutura é promover pressões progressivamente construídas que forcem a personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e tomando atitudes cada vez mais difíceis, gradualmente revelando sua verdadeira natureza, até mesmo chegando ao eu inconsciente. (MCKEE, 2006, p. 110)

É possível observar que a cada ação que o personagem empreende e não surte efeito, ele passa a ter esgotado um recurso possível. Ou seja, a progressão narrativa se dá através de uma deterioração gradativa do “estado das coisas”, oprimindo o protagonista até um extremo. Trata-se da situação-limite, que é definida por CAMPOS (2016) como “a situação dramática na qual a tensão atingiu um grau tão elevado (“limite”) que o momento seguinte é de confronto.” (p. 115) Aqui é importante ressaltar que o avanço do conflito externo, e a impossibilidade de resolvê-lo, naturalmente vinculou-se a um conflito interno, na forma de

um estado de espírito de desesperança total e que foi a ignição para seu ato extremo - o qual só não se materializou por interferência de um agente externo. Após tal evento, pensando em termos estritamente dramaturgicos, seria arbitrário tirar uma conclusão definitiva a respeito do estado psicológico do personagem (conflito interno), mas é fato que o problema externo permanece no último plano do filme.

Analisando o filme panoramicamente em termos de carga dramaturgica, temos a seguinte constatação: em razão do desenho narrativo em que Umberto se põe como agente ativo para reverter sua situação problemática, através de várias tentativas, o filme tem momentos de expectativa dramática - mas que nunca chegam a se concretizar positivamente. Assim, há uma impressão de dinamismo dramaturgico devido à agência do protagonista, mas sua situação real permanece negativa do início ao fim - embora haja variação de intensidade dentro dessa polaridade. Com isso, a instância narrativa sublinha certa relação entre o estado das coisas de Umberto e uma configuração socioeconômica do momento - instância à qual a estaticidade dramaturgica faz referência.

Tomemos como ponto de comparação o filme *Ladrões de Bicicleta* (1948), também dirigido por Vittorio de Sica. O protagonista é Antonio Ricci, que está desesperadamente à procura de emprego. A ele é oferecido um trabalho, mas existe o requisito de possuir uma bicicleta, o qual Antonio não pode preencher. Sua esposa, então, decide levar o enxoval deles à loja de penhores para resgatar a bicicleta de Antonio, que havia sido empenhada. Assim ele passa a poder trabalhar. No seu primeiro dia, no entanto, enquanto está em uma escada pregando um anúncio, sua bicicleta é roubada. Toda a ação do filme que se segue é pautada pela busca incansável de Antonio (ao lado do filho Bruno) por sua bicicleta. Por fim, não tendo obtido sucesso na recuperação da mesma, Antonio rouba uma bicicleta desassistida na rua. Ele é perseguido e quase linchado, mas o dono da bicicleta, ao reconhecer o menino Bruno, pede que soltem Antonio. O plano final mostra Antonio e Bruno, desolados, andando em meio a uma multidão em protesto.

Podemos notar, então, semelhanças entre *Umberto D.* e *Ladrões de Bicicleta*: ambos são guiados por protagonistas masculinos em situação financeira inicial precária; Umberto e Antonio são personagens ativos que buscam a reversão das circunstâncias em que se encontram, em jornadas de tentativa e falha; os clímaxes dos filmes são marcados por atos desesperados dos protagonistas (a tentativa de suicídio, no primeiro caso, e o roubo da bicicleta, no segundo caso); e, em ambos os casos, os finais são relativamente indeterminados, mas de natureza pouco promissora. Existe, porém, uma diferença em termos de estrutura de carga dramática. Antonio está em uma situação difícil nos momentos iniciais

de diegese, mas, assim que consegue sua bicicleta (o que representa a possibilidade do trabalho), o estado das coisas se torna positivo - até ser revertido novamente quando a bicicleta é roubada. Ou seja, mesmo que por pouco tempo, Antonio experimenta uma situação favorável dentro da diegese - assistimos, posteriormente, o desarranjo da mesma e a tentativa do personagem de restaurá-la, ao buscar a bicicleta. O mesmo já não acontece com Umberto: em momento algum, durante o tempo diegético de *Umberto D.*, ele vivencia um estado das coisas concretamente otimista. Assim, considerando tal uso do recurso dramático da reversão da fortuna, *Ladrões de Bicicleta* se aproxima mais do clássico narrativo que *Umberto D.*.

3.1.4 Considerações sobre o Neorealismo Italiano

Bazin (1971) atribui a *Ladrões de Bicicleta* as características básicas do Neorealismo Italiano: filmagem nas ruas em vez do uso de estúdios, atores sem experiência prévia, foco nas classes mais baixas, incidente quase banal. O autor levanta a tese de que, no geral, a narrativa cinematográfica tem a capacidade de conjugar a narrativa teatral junto à narrativa literária: da primeira, herda os elementos “trama”, “ação”, “causalidade”, “vontade” e a conjunção “portanto”; da segunda, herda os “eventos em sucessão”, o “espírito” e o advérbio “em seguida”. Como forma de exemplificação, Bazin (1971) pondera que, para a fruição do espectador, uma peça teatral não pode ser cortada, já o leitor de um romance pode deixá-lo de lado e retomá-lo depois. O autor aproxima a narrativa acidental de *Ladrões de Bicicleta* à segunda instância. Sobre a progressão narrativa do filme, ele enfatiza:

(...) a ação é organizada menos em termos de “tensão” do que de um “somatório” dos eventos. Sim, é um espetáculo, e que espetáculo! *Ladrões de Bicicleta*, no entanto, não depende dos elementos matemáticos da dramaturgia, a ação não existe de antemão como se fosse uma “essência”. Decorre da preexistência da narrativa, é a “integralidade” da realidade. A realização suprema de De Sica, que só foi abordada por outros em grau variável de sucesso ou falha, é ter conseguido descobrir a dialética cinematográfica capaz de transcender a ação de um “espetáculo” e de um evento. Por isso, *Ladrões de Bicicleta* é um dos primeiros exemplos de cinema puro. Não há mais atores, não há mais história, não há mais cenários, o que significa dizer que, na perfeita ilusão estética da realidade, não há mais cinema. (BAZIN, 1971, p. 60, tradução nossa)⁶⁶

⁶⁶ No original: “the action is assembled - less in terms of "tension" than of a "summation" of the events. Yes, it is a spectacle, and what a spectacle! *Ladri di Biciclette*, however, does not depend on the mathematical elements of drama, the action does not exist beforehand as if it were an "essence." It follows from the pre-existence of the narrative, it is the "integral" of reality. De Sica's supreme achievement, which others have so far only approached with a varying degree of success or failure, is to have succeeded in discovering the cinematographic

A citação acima denota o entusiasmo de Bazin com relação ao Neorrealismo Italiano, reação que precisa ser contextualizada considerando a predominância massiva do modelo hollywoodiano clássico naquele momento, conforme explica Bordwell (2005): “Após 1917, as formas de realização cinematográfica dominantes no exterior foram profundamente afetadas pelos modelos narrativos usados pelos estúdios americanos” (p. 299). Bazin (1971), no entanto, afirma que *Ladrões de Bicicleta* faz concessões à dramaturgia clássica, se comparado a *Umberto D.*, sendo que esse último rejeitaria “qualquer relação com o espetáculo filmico tradicional” (p. 80, tradução nossa)⁶⁷. O autor advoga que, no filme, os eventos não estão ligados por uma necessidade dramática e que, se é possível notar, à distância, algum padrão dramático, esse se dá “após o fato” (p. 81, tradução nossa)⁶⁸, conforme explica:

A unidade narrativa não é o episódio, o evento, a mudança repentina nos eventos ou o caráter de seus protagonistas; é a sucessão de instantes concretos da vida, dos quais um não pode ser considerado mais importante que o outro, pois sua igualdade ontológica destrói a dramaticidade em sua própria base. (BAZIN, 1971, p. 81, tradução nossa)⁶⁹

Bazin (1971) ressalta como exemplo desse tipo de narrativa a rejeição à elipse, elemento que, segundo o autor: “pressupõe análise e escolha; organiza os fatos de acordo com a direção dramática geral para a qual força-os a se submeter” (p. 81, tradução nossa)⁷⁰. Para ilustrar seu argumento, Bazin cita a sequência em que Maria, tendo acabado de acordar, vai para a cozinha - e acompanhamos sua realização de afazeres corriqueiros, como espantar as formigas e moer o café - como representativo do processo de desconstruir um evento em uma série de eventos menores e mostrá-los em sequência - o que potencializaria o efeito realista, segundo o autor.

Sendo Bazin o primeiro grande estudioso do movimento conhecido como Neorrealismo Italiano, é importante entender como o autor via o processo de florescimento do mesmo. Bazin (1971) advoga que o governo fascista italiano, ao contrário do nazista

dialectic capable of transcending the contradiction between the action of a "spectacle" and of an event. For this reason, *Ladri di Biciclette* is one of the first examples of pure cinema. No more actors, no more story, no more sets, which is to say that in the perfect aesthetic illusion of reality there is no more cinema”.

⁶⁷ No original: “any relationship to traditional film spectacle”.

⁶⁸ No original: “after the fact”.

⁶⁹ No original: “The narrative unit is not the episode, the event, the sudden turn of events, or the character of its protagonists; it is the succession of concrete instants of life, no one of which can be said to be more important than another, for their ontological equality destroys drama at its very basis”.

⁷⁰ No original: “it presupposes analysis and choice; it organizes the facts in accord with the general dramatic direction to which it forces them to submit”.

alemão, permitia a existência de pluralidade artística, além de ter fomentado a modernização de estúdios; se por um lado, surgiram filmes “ridiculamente melodramáticos e altamente espetaculares” (p. 17)⁷¹, por outro, alguns cineastas conseguiram tratar de temas socialmente relevantes sem fazer concessões ao regime, ainda que precisassem lançar mão de meios alternativos de distribuição e exibição; ou seja, os componentes técnicos humanos e estéticos já existiam, e a combinação histórica, social e econômica posteriormente ocorrida no contexto da chamada Liberação promoveu a incorporação de novos elementos. Dentro da perspectiva conceitual baziniana, é crucial a noção de que a guerra representou o fim de uma era e a Itália começou do zero na Liberação.

A concepção baziniana sobre a gênese do Neorealismo Italiano, no entanto, recentemente passou a ser debatida por alguns autores. Fabbri (2015), por exemplo, afirma que certos filmes considerados precursores do realismo social do Neorealismo (tais como a trilogia de guerra de Rossellini) na verdade estavam afinados com o projeto de Mussolini de restaurar as narrativas raciais de identidade nacional e que, portanto, eram representativos da nação fascista. O autor comenta: “Tão logo o vínculo indicial entre realismo e realidade é problematizado, torna-se difícil aceitar acriticamente a ideia do Neorealismo como uma revolução ético-estética, como um cinema puro não estragado por ideologia ou ficção” (FABBRI, 2015, p. 185, tradução nossa)⁷². Complementando a desconstrução do Neorealismo baziniano, Fabbri referenda a afirmação de Wagstaff (2007) de que os filmes neorealistas se enquadravam nas leis de realização cinematográfica convencional, sendo “editados, encenados, denotativos, simbólicos e manipuladores” (p. 186, tradução nossa)⁷³. Fabbri também reitera a visão de Schoonover (2012) do Neorealismo no plano ético, considerando-o menos progressista do que se acredita: “(...) contribuíram para a representação da Itália como um país indefeso necessitado de ajuda internacional, proporcionando uma autorização visual para o Plano Marshall e a intervenção dos Estados Unidos em assuntos domésticos italianos.” (p. 186, tradução nossa)⁷⁴. Portanto, o ponto central do autor é que o Neorealismo contribuiu para uma agenda conservadora de supressão de confronto com o Fascismo na memória nacional, estabelecendo-o como uma tentativa de marcar uma nação supostamente zerada: “É nesse sentido que eu interpreto o

⁷¹ No original: “ridiculously melodramatic and overly spectacular”.

⁷² No original: “As soon as the indexical link between realism and reality is problematized, it becomes difficult to uncritically accept the idea of neorealism as an ethic-aesthetic revolution, as a pure cinema not spoiled by ideology or fiction”.

⁷³ No original: “edited, staged, denotative, symbolic, and manipulative”.

⁷⁴ No original: “contributed to the representation of Italy as a helpless country in need of international aid, providing a visual authorization for the Marshall plan and the intervention of the United States in Italian domestic affairs”.

Neorrealismo como uma categoria narrativa, uma categoria que permite certas reescritas da memória nacional, ao invés de um conceito na teoria ou história do cinema.” (FABBRI, 2015, p. 194, tradução nossa)⁷⁵. Ou seja, o autor não nega o Neorrealismo, mas traz uma perspectiva diferente a respeito de seu desenvolvimento e de sua condição de movimento cinematográfico, além de se contrapor à sua capacidade “pura” de representação da realidade. Nesse sentido, ele estabelece um crivo:

Se seguíssemos a descrição de Bazin de uma estética neorrealista, o acervo neorrealista diminuiria rapidamente para quatro filmes (*Roma, Cidade Aberta e Paisà*, de Rossellini, e *Ladrões de Bicicleta e Umberto D.*, de De Sica), então para dois (*Paisà* e *Umberto D.*), e, finalmente, talvez, para algumas sequências de *Paisà*. (FABBRI, 2015, p. 186, tradução nossa)⁷⁶

Dada a disparidade de visões a respeito do Neorrealismo Italiano, convém trazer ao estudo a perspectiva do roteirista Cesare Zavattini, proponente teórico do movimento. Zavattini (1953) exalta o cinema por sua capacidade única de mostrar as coisas como acontecem no dia-a-dia e acredita que a tarefa principal do artista é justamente a de fazer o público refletir sobre o que acontece de fato, e “não deixar as pessoas comovidas ou indignadas com situações metafóricas” (p. 51, tradução nossa)⁷⁷; segundo ele, a comoção ou indignação deveria vir como consequência da reflexão sobre a realidade. Sobre a necessidade da história, Zavattini define: “apenas uma maneira inconsciente de disfarçar uma derrota humana, e que o tipo de imaginação envolvida era simplesmente uma técnica de sobrepor fórmulas mortas sobre fatos sociais vivos” (p. 51, tradução nossa)⁷⁸. Tendo isso em vista, ele argumenta que o primeiro esforço desejável do realizador seria o de “reduzir a estória à sua forma mais elementar, simples e, eu preferia dizer, banal” (p. 54, tradução nossa)⁷⁹. Ou seja, Zavattini claramente se contrapõe à estrutura narrativa tradicional e defende uma forma de economia narrativa. Outras colocações importantes do autor são: a não rejeição da abordagem psicológica nos filmes, afinal, “a psicologia é uma das premissas da realidade” (p. 60, tradução nossa)⁸⁰; e o não oferecimento de soluções (tendo como exemplo máximo o uso de

⁷⁵ No original: “It is in this sense that I interpret neorealism as a narrative category, a category that allows certain rewritings of national memory, rather than a concept in film theory or history”.

⁷⁶ No original: “if we were to follow Bazin’s description of a neorealist aesthetic, the neorealist archive would rapidly shrink to four films (Rossellini’s *Roma città aperta* and *Paisà*, De Sica’s *Ladri di biciclette* and *Umberto D.*), then to two (*Paisà* and *Umberto D.*) and finally, perhaps, to few sequences from *Paisà*”.

⁷⁷ No original: “not to make people moved or indignant at metaphorical situations”.

⁷⁸ No original: “only an unconscious way of disguising a human defeat, and that the kind of imagination it involved was simply a technique of superimposing dead formulas over living social facts”.

⁷⁹ No original: “often to reduce the story to its most elementary, simple, and, I would rather say, banal form”.

⁸⁰ No original: “Psychology is one of the many premises of reality”.

finais inconclusivos), com base no entendimento que “cada momento do filme é, por si próprio, uma resposta contínua a alguma questão” (p. 56, tradução nossa)⁸¹. Tendo isso considerado, Zavattini (1953) reconhece a presença de tramas classicamente estruturadas no Neorrealismo:

Na verdade, *Paisà*, *Cidade Aberta*, *Sciuscià*, *Ladrões de Bicicleta*, *La Terra Trema* todos contém elementos de um significado absoluto - eles refletem a ideia de que tudo pode ser contado, mas seu sentido permanece metafórico, porque ainda há uma estória inventada, não o espírito do documentário. Em outros filmes, tais como *Umberto D.*, a realidade como fato analisado é muito mais evidente, mas a apresentação ainda é tradicional. (p. 54, tradução nossa)⁸²

Assim, Zavattini parece conectar o afastamento da convencionalidade narrativa, no filme, mais a uma proposta estético-temática, na busca por uma representação mais fidedigna da realidade (considerando o que isso representava naquele momento), do que propriamente à sua construção dramática.

Bayman (2009) advoga que, no Neorrealismo, realismo e melodrama interagem e se combinam. Nesse sentido, o autor conceitua melodrama como “o pathos da elevação expressiva de sentimentos fundamentalmente comuns” (p. 48, tradução nossa)⁸³, enquanto o realismo seria uma alegação, dentro de determinada obra de arte, de uma aproximação da representação a certo aspecto da realidade extrafílmica e, sendo assim, seria “não um atributo fixo, mas sim uma relação entre texto, realidade e cultura que se altera da mesma forma que a cultura na qual atua” (p. 47, tradução nossa)⁸⁴.

Bayman (2009) considera que realismo e melodrama tem aspectos em comum, tais como o uso de personagens-tipo de representação social: senhorios (como vemos em *Umberto D.*), aristocratas e agiotas em posição de opressão ao pobre honesto. Segundo o autor, o melodrama usa peso emocional para contrabalançar a compreensão psicológica através de diálogo e análise de personagem proporcionadas pelo realismo. Dessa forma, o melodrama seria usado no Neorrealismo para intensificar o desespero das massas ante às

⁸¹ No original: “every moment of the film is, in itself, a continuous answer to some question”.

⁸² No original: “In fact Paisa, Open City, Sciuscia, Bicycle Thieves, La terra trema, all contain elements of an absolute significance - they reflect the idea that everything can be recounted; but their sense remains metaphorical, because there is still an invented story, not the documentary spirit. In other films, such as Umberto D., reality as an analyzed fact is much more evident, but the presentation is still traditional”.

⁸³ No original: “the pathos of the expressive elevation of fundamentally ordinary feelings”.

⁸⁴ No original: “not a fixed attribute, but a relationship between text, reality and audience that changes as does the culture in which it operates”.

restrições sociais (especialmente materiais, no caso de De Sica), transmitindo ao público um parâmetro moral.

Comecei com o ponto muito geral de que o realismo é uma seleção parcial, construída por natureza, uma representação da realidade que depende, para sua significação, de determinação cultural, mais do que qualquer essência inerente. Cinema não é realidade no mesmo sentido que o mundo exterior é. Mesmo assim, o Neorealismo mostra como a interação do realismo com o melodrama é uma maneira de revelar o sofrimento das pessoas comuns com vivacidade e autenticidade, estabelecendo a preocupação realista comum de estimular a empatia com os personagens de uma ficção, mantendo um foco questionador sobre a realidade fora de quadro. (BAYMAN, 2009, p. 60, tradução nossa)⁸⁵

Ao trazer todas essas perspectivas, nossa intenção não é chegar em uma conclusão expressa a respeito do Neorealismo Italiano em si, mas sim estabelecer um pano de fundo do contexto de realização de *Umberto D.*, filme que é o foco da análise deste subcapítulo.

3.1.5 Apuração narrativa

Por meio da conjugação da análise narrativa do filme com o posterior panorama teórico, podemos chegar a alguns entendimentos: a narrativa de *Umberto D.* realmente busca a representação de uma Itália à luz de seus problemas sociais, uma representação que se poderia chamar “assíntota da realidade” (BAZIN, 1971, p. 82)⁸⁶, ou seja, se aproxima continuamente de tal ideal sem jamais o atingir, já que o filme é, também, bastante pautado pelo melodrama. Através de uma perspectiva histórica, considerando a predominância massiva de um desenho narrativo hegemônico na produção cinematográfica comercial mundial até então (antes dos florescimentos das vanguardas cinematográficas, as “novas ondas”), é possível compreender a recepção do filme como “narrativamente mais puro”. Tal percepção é acentuada pelo uso de uma narrativa mais episódica, pela valorização de momentos cotidianos e pela supressão de dois eventos dramáticos canônicos: a complicação, no início - como se deu o revés financeiro de Umberto? - e a resolução, no final - de que modo Umberto e Flike se estabelecerão a partir dali?.

⁸⁵ No original: “I started with the very general point that realism is a partial selection, by its nature constructed, a representation of reality that depends for its significance on cultural determination more than any inherent essence. Cinema is not reality in the sense that the outside world is. Nevertheless neorealism shows how the interaction of realism with melodrama is one way to reveal the suffering of ordinary people with vividness and authenticity, establishing the common realist concern to encourage empathy with the protagonists of a fiction, while maintaining a questioning focus on the reality outside of its frame”.

⁸⁶ No original: “the asymptote of reality”.

Se, por um lado, a trama de *Umberto D.* se distancia do modelo clássico - na forma dos elementos já levantados - a narrativa de objetivo, com intensificação de conflito e complicações progressivas, é bem evidente. Ou seja, o filme pode ser considerado dramaticamente estático no sentido de não mostrar “viradas de sorte” do personagem, permanecendo na carga dramática negativa - e, justamente pelo uso do melodrama, a predominância da polaridade negativa fica em evidência. No entanto, há uma progressão dramática de eventos pautada por causalidade, portanto, em sua mecânica interna, a trama não é estática. Assim, o filme dialogaria com a categoria Não-Trama em um sentido mais amplo, visto *a posteriori*, através do senso de desesperança evocado pela não reversão da condição difícil do protagonista. No andamento diegético, contudo, há uma lógica de missão dirigida por tentativa e falha, sendo que cada falha empurra o protagonista a um novo lugar dramático. O minimalismo narrativo em *Umberto D.*, então, se dá em um nível mais subjetivo, representado pelo sentimento de imobilidade socioeconômica que jaz por entre a construção narrativa objetiva.

3.2 Faces

Faces, de 1968, é o quarto longa-metragem dirigido por John Cassavetes. Diferentemente de seus dois filmes anteriores, *A canção da esperança* (*Too late blues*, 1961) e *Minha esperança é você* (*A child is waiting*, 1963), produzidos para estúdios, e à semelhança de seu primeiro longa, *Sombras* (*Shadows*, 1959), este foi realizado de forma totalmente independente. Contando com recursos do próprio diretor, utilizando sua casa como cenário, a filmagem foi realizada a partir de um roteiro de, aproximadamente, 320 páginas, em condições de pouco equipamento e de mínimo a nenhum salário para equipe e elenco. Após uma pós-produção de três anos, o primeiro corte do filme teve 220 minutos; após cortes posteriores, a versão final se estabeleceu com 130 minutos (CARR, 2016).

Faces é considerado um marco do cinema independente dos Estados Unidos, devido a seu esquema de produção, mas também por sua estética frequentemente associada ao *cinéma-vérité* - foi filmado em 16mm e em preto-e-branco. Cronologicamente, o filme se situa no início de uma tendência de renovação de linguagem do cinema americano, conhecida como Nova Hollywood. O trabalho de Cassavetes é frequentemente associado ao movimento, embora obras posteriores a *Faces* sejam mais representativas dessa conexão - especialmente *Uma mulher sob influência* (*A woman under the influence*, 1974).

3.2.1 Registro de encenação e desenho estrutural

O filme é totalmente pautado por dinâmicas interacionais entre os personagens, sendo o diálogo um elemento onipresente, portanto, há enorme destaque sobre os atores e suas performances. Sobre esse tópico, cabe um esclarecimento. Existe uma crença generalizada de que os filmes de Cassavetes são largamente construídos através do improviso. Tal pressuposto é, de certa forma, verdadeiro para *Sombras*, filme de estreia do diretor, que teve sua trama construída através de uma série de *workshops* com os atores, antes da filmagem (CARNEY, 2001). Porém, *Faces* e todos os filmes seguintes do diretor foram realizados a partir de roteiros completos; Cassavetes e os atores faziam alterações durante os ensaios, mas era incomum que improvisassem na filmagem em si (BERLINER, 1999). O motivo da crença, no entanto, não é sem fundamento, conforme Berliner diz:

De fato, os filmes de Cassavetes não só parecem improvisados, mas também frequentemente dizem respeito a personagens que parecem estar improvisando, e não é possível distinguir facilmente um tipo de improvisação da outra. Podemos ver aqui o germe de uma forma alternativa de realismo ao realismo suave normalmente encontrado nos filmes norte-americanos, um realismo criado não no sentido de esconder a própria arte, mas revelando a similaridade entre o ato de criar arte e o ato de viver. (BERLINER, 1999, p. 10, tradução nossa)⁸⁷

Sobre a estrutura do filme, Viera (1990) sumariza: “*Faces* é composto por oito cenas longas com duração total de duas horas, passando-se no tardar de uma noite e cerca de meia hora da manhã seguinte” (p. 37, tradução nossa)⁸⁸. A segunda parte de tal colocação, a respeito do recorte temporal diegético, é inequivocamente identificável na obra. Isso se deve, além das indicações de luz externa, à natureza dos eventos do filme e à aproximação a uma sensação de “tempo real” no desenrolar dos acontecimentos. Excetuando-se o momento de trabalho retratado no prólogo (cuja localização temporal é indefinida, embora seja possível presumir que se trate de algum momento da tarde), a diegese cobre do início da noite de um primeiro dia até a manhã do segundo dia - um intervalo de tempo que gira em torno de doze horas. Por outro lado, a primeira asserção da autora versando sobre a divisão interna do filme

⁸⁷ No original: “Indeed, Cassavetes films not only seem improvised, but they frequently concern characters who themselves seem to be improvising, and one cannot easily distinguish one kind of improvisation from the other. We can see here the germ of an alternative form of realism to the kind one normally finds in American movies, a realism created not by concealing one’s art but by revealing the similarity between the act of creating art and the act of living”.

⁸⁸ No original: “*Faces* is made up of eight long scenes with a story time of two hours, taking place late one night and roughly half an hour the next morning”.

pode ser considerada arbitrária, mas fornece um ponto de partida sólido para uma discussão que é importante para a finalidade desta análise. Ao dizer “oito cenas longas”, Viera remete a uma característica fundamental da narrativa: sua pouca fragmentação. Tomando certa liberdade heurística, é possível dizer que o filme tem uma estrutura de blocos. Vamos à definição de sequência e cena sob a perspectiva do cinema clássico. Segundo Bordwell (2005):

As **cenas** na narração hollywoodiana são claramente demarcadas por meio de critérios neoclássicos - unidade de tempo (duração contínua ou consistentemente intermitente), espaço (um local definido) e ação (uma fase distinta de causa e efeito). E os limites da **sequência** são indicados por pontuações padronizadas (fusão, escurecimento, chicote, pontes sonoras). (p. 281, grifo nosso)

Para um cinema não-clássico, no entanto, essa definição não é consensual, especialmente considerando o desuso de algumas dessas pontuações padronizadas, e *Faces* contribui para desafiar-la ainda mais. Como se tratam de categorias flexíveis, cabe consultar a perspectiva simplificada de Jullier e Marie (2009) a respeito do tema:

Não existe definição precisa para o termo ‘sequência’, nem diferença entre cena e sequência. Mas, em termos simples, o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns). (p. 42)

Para fins desta análise, usaremos a convergência das unidades espacial, temporal e narrativa como critério para identificação de uma sequência. Faremos, então, o destrinchamento estrutural de *Faces* com base em sua divisão por sequências. As descrições a seguir pretendem ter caráter mais objetivo, sendo ressaltados os acontecimentos-chave.

- 1) Richard (John Marley), um executivo, em seu trabalho. Ele recebe o que parecem ser clientes em uma sala de projeção. Duração: 03:03.
- 2) Richard e seu amigo Freddie (Fred Draper) buscam Jeannie (Gena Rowlands), uma prostituta, no que parece ser um bar. Entram no carro, bebem um pouco e partem. Duração: 01:22.
- 3) Richard, Jeannie e Freddie chegam de carro na casa dela. Lá dentro, eles bebem e conversam alegremente. Em certo momento, Freddie quebra o clima

ao perguntar a Jeannie o quanto ela cobra. No fim, Richard e Jeannie se beijam e ele vai embora. Duração: 17:15.

- 4) Richard chega em sua casa e passa a interagir com sua esposa, Maria (Lynn Carlin). A conversa entre eles, que entra em assuntos conjugais, se transforma em briga. Posteriormente, Richard pede o divórcio a Maria. Duração: 16:45.
- 5) Richard passa por um bar onde acontece a apresentação de uma banda. Ele sai do estabelecimento e entra em outro, onde acontece uma apresentação de comédia. Duração: 03:17.
- 6) Jeannie e uma colega interagem com dois clientes, Jim (Val Avery) e Joe (Gene Darfler). Richard chega. Ocorre certa tensão entre Richard e os outros dois pelo interesse em Jeannie. Jim e Joe saem. A sós, Richard e Jeannie interagem, chegam a discutir, mas terminam dançando uma música de piano. Duração: 30:19.
- 7) Maria e três amigas chegam em uma boate. Passam a interagir com um rapaz na pista de dança, Chet (Seymour Cassel). Duração: 04:56.
- 8) Maria chega em sua casa trazendo Chet e as três amigas. Chet tenta animar o ambiente, mas Maria o corta. Eles passam a conversar. As amigas passam a ir embora gradualmente. Por fim, Chet vai embora com o intuito de levar Florence (Dorothy Gulliver), a amiga mais alcoolizada, até sua casa. Duração: 22:28.
- 9) Chat retorna à casa de Maria e eles começam um momento íntimo. Duração: 03:50.
- 10) Já de manhã, Jeannie e Richard interagem na casa dela. Duração: 07:20.
- 11) Chet tenta, de várias maneiras, acordar Maria, que está desmaiada. Em certo momento, ela começa a despertar e os dois passam a interagir. Richard chega em casa, Chet foge pela janela. Richard e Maria brigam, depois ficam em silêncio. Duração: 19:08.

Com base na divisão realizada, identificamos 11 sequências. A partir dessa operação, podemos notar um padrão: 5 sequências maiores (que chamaremos de “longas”), que duram de 16 a 30 minutos, e 6 sequências menores (que chamaremos de “curtas”), que duram de 3 a 7 minutos. Ou seja, nesse sentido, o filme tem uma estrutura similar à de uma peça teatral. Mas a convergência com o meio cênico não se esgota aí: a ação altamente centrada nos atores e no diálogo é prova disso. A respeito desse aspecto, Vieira (1990) compara a construção do

filme cassavetiano ao teatro de improvisação (*improv*), prática que tem como ponto de partida o estabelecimento, por parte do diretor, de um problema dramático para que seja explorado pelos atores sem uma definição de desfecho. Esse regime de ação, centrado em uma interação majoritariamente verborrágica entre dois ou mais personagens, ocorre de modo consistente em todas as sequências longas. Nas sequências curtas, no entanto, percebemos outros regimes de ação, com a clara exceção das sequências 1 e 10, que apresentam o mesmo regime de dinâmica verbal das sequências longas, mas em uma duração menor. Com relação às outras sequências curtas, convém uma análise mais apurada, prestando especial atenção ao nível sonoro:

- a) A sequência 2 tem dois momentos espaciais. No primeiro, situado dentro de um bar, o personagem Freddie se expressa com uma entonação agitada. No segundo momento, há uma ocorrência curiosa. Os personagens Richard, Jeannie e Freddie entram no carro, sonoramente interagindo. No próximo plano, os três personagens já estão dentro do carro e, com exceção de um ruído de manipulação do porta-luvas no início, a seguinte ação se desenrola sem som: Richard pega uma bebida, toma um pouco, passa a Jeannie, que também dá um gole e passa a Freddie, que faz o mesmo. Quando Freddie liga o carro, o barulho do motor marca o retorno do som. Pensando em sua localização na linha diegética e na maneira um tanto ritualística como os personagens tomam a bebida e se olham, tal plano pode ser tomado - pensando em Richard como referência - como representativo de uma transição, de uma passagem de uma situação de trabalho para uma situação de boemia.
- b) A sequência 5 se inicia mostrando os membros de uma banda performando em um bar; a canção em questão se mantém como elemento sonoro predominante (junto com burburinhos das pessoas), enquanto a câmera passa a seguir Richard andando entre as pessoas, ao lado do balcão - ou seja, a música exerce função de vetor de movimento. O personagem, então, sai do bar e vai para a rua, onde o som ambiente ressaltando o trânsito é o que predomina. Em seguida, ele entra em outro bar; não há música, mas há um homem fazendo uma espécie de apresentação de comédia *stand-up*, arrancando risadas do público. A localização desta sequência, após a sequência do pedido de divórcio e antes da sequência em que o personagem “disputa” Jeannie, é crucial para sua significação de remetimento a um certo estado de espírito de Richard. O personagem está cansado da vida conjugal e encantado por Jeannie - o que é assinalado pela letra da música no primeiro bar: “o amor conquistou o homem” (ACKERMAN; GAMBOL, 1968). Ainda assim, o personagem está incerto e utiliza

os bares de forma errante, desligada de qualquer objetividade, como refúgios noturnos de processamento interno.

- c) Na sequência 7, Maria e suas amigas vão à boate e toda a ação se passa sob uma música de rock, sem qualquer outra modalidade de som. As mulheres se sentam em uma mesa, pedem bebidas, observam os dançantes. O personagem Chet é introduzido, dançando animado. Ele puxa uma das amigas de Maria para a pista, sendo que a própria se mostra acanhada. A sequência é a primeira cena de Maria após a sequência do pedido de divórcio. A personagem aqui está tensa, um pouco deslocada, em contraste ao ambiente descontraído e animado - que parece um *habitat* natural para o personagem Chet. A sequência é totalmente não verbal e utiliza o *close-up* como potência expressiva.
- d) A sequência 9 tem início de modo súbito, com a ação já em andamento. Chet e Maria riem e caem no chão, fazem um jogo de perseguição, chegando no quarto. Lá começam momentos românticos íntimos. Eventualmente, perto do fim da sequência, eles trocam palavras, mas o jogo corporal é o que predomina na sequência. A sequência, então, apresenta um evento importante: a consumação física da tensão sexual que se desenvolvia entre os dois personagens ao longo das sequências 7 e 8.

Com base no que foi apresentado, é possível perceber que, à medida que o filme progride, as sequências curtas vão gradualmente aumentando seu nível de significação narrativa. A primeira delas exerce função de transição de momentos. A segunda também funciona como transição ao mesmo tempo em que articula um estado de espírito específico do personagem. A terceira articula um estado de espírito da personagem ao mesmo tempo em que inaugura uma nova dinâmica de ação (ao trazer o personagem Chet). E a quarta apresenta um evento de considerável importância dramática do filme, sendo a culminação de dinâmicas trabalhadas anteriormente. Ou seja, a acumulação de significantes providos pelas sequências longas passa a permitir, gradualmente, maior potência narrativo-expressiva das sequências curtas, além de maior independência narrativa delas com relação às sequências longas - tanto que a última sequência curta, a sequência 10, toma a forma do regime centrado em diálogo característico da sequência longa. Com base nessa observação, já é possível atestar a presença do fator causalidade no filme, ao menos no nível macroestrutural - ou seja, uma relação de causa e consequência entre as sequências. Porém, antes de examinarmos melhor as relações causais no filme, vamos analisar a presença ou ausência de um fator télico.

3.2.2 Fluxos dramáticos

Para verificarmos as diretrizes narrativas, o primeiro procedimento metodológico mais indicado seria determinar qual personagem pode ser considerado o protagonista da história. No entanto, dada a natureza coral (RUGO, 2012) do filme, em que “não se concede a nenhum personagem espaço suficiente para estar **sozinho**, para se tornar o personagem” (RUGO, 2012, p. 191, tradução nossa)⁸⁹, tal estratégia não parece a ideal para o caso de *Faces*. Dito isso, dada a extensa presença do personagem Richard e grande foco enunciativo sobre o mesmo no primeiro terço do filme, torna-se inevitável tomá-lo como referência provisória na progressão dramática.

O estado das coisas inicial que o filme apresenta é a vivência de uma rotina. A enunciação é inicialmente expositiva: Richard trabalha, sai do trabalho com um amigo, eles interagem com uma prostituta em um clima de diversão. A dinâmica final da sequência 3 revela uma informação dramática importante: a relação entre Richard e Jeannie é mais densa do que uma relação típica de prostituta e cliente. Na sequência seguinte, descobrimos que Richard é casado. A interação entre marido e mulher é, inicialmente, amigável. À medida que o diálogo progride, no entanto, o sarcasmo passa a emergir com força e a conversa se torna hostil, até que eles brigam. A partir desse ponto, cabe uma descrição mais detalhada do que ocorre. Enquanto Maria se tranca em seu quarto, Richard vai para uma sala de jogos. Enquanto brinca casualmente com a sinuca, ele fica pensativo. Corta para uma cena em que Richard e Maria estão na cama. Eles riem e trocam carinhos, mas o entrosamento logo se dissipa e o clima se torna melancólico. Corta de volta para Richard na sinuca - constatamos que a cena anterior se tratava de uma lembrança. Em outra parte da casa, Maria, já recomposta, começa a preparar bebidas em dois copos. Assim que Richard aparece no cômodo em questão, ambos interrompem o silêncio de maneira quase simultânea. “Sinto muito, Dickie”, ela diz. “Eu quero o divórcio”, ele diz. Maria inicialmente ri, mas muda a feição ao perceber a seriedade do marido. Até o final da sequência, que é marcado pela saída de Richard de casa, Maria permanece em silêncio.

Várias considerações podem ser extraídas da dinâmica apresentada no parágrafo anterior. O pedido de divórcio é, certamente, um ponto de crise, mas é preciso analisá-lo em relação ao que o precede e ao que o sucede. É preciso fazer a pergunta: com que magnitude

⁸⁹ No original: “no character is granted enough space so as to be alone, so as to become the character”.

ele desarranja o estado das coisas anterior? Por um lado, fica evidente que o casamento já estava em crise. Por outro lado, duas ações de Maria devem ser observadas, por fornecerem pistas dramáticas: o fato de ela se recompor após a briga e começar a preparar bebidas para ambos e o próprio fato de se espantar com o pedido do divórcio. Ou seja, por mais que o desgaste conjugal fosse notório e até mesmo que as brigas fossem cotidianas (e rapidamente superáveis), o pedido do divórcio, naquele momento, foi significativo de uma cisão e causou impacto no casal - ou seja, é um problema dramático. Mas para classificá-lo como dispositivo télico, é preciso verificar o que o sucede.

Os personagens reagem diretamente ao prenúncio de divórcio? Como reagem? As duas sequências seguintes focam em Richard. Ele passa por dois bares, um tanto errático. Depois, vai para a casa de Jeannie, onde encontra dois homens (de perfil muito semelhante ao dele) cortejando Jeannie e sua colega. A instância narrativa nos permite ter acesso a essa dinâmica por algum tempo antes da chegada de Richard - o que ressalta, novamente, a tendência coral do filme. No decorrer da sequência, torna-se claro que tanto Richard quanto Jim McCarthy estão muito interessados em Jeannie. Cabe uma intervenção para destacar o modo de encenação aqui predominante, que opera de modo oblíquo em relação às intenções dos personagens e que é pautado pelo uso de um diálogo errático, de natureza descontínua, de temática aleatória, passando pelas mais diversas banalidades. As intenções dos personagens, embora eventualmente sejam manifestadas de forma verbal direta, são majoritariamente transmitidas por uma verbalidade indireta (subtexto), pela tonalidade da fala (o uso de ironia, por exemplo, é bastante comum) e pelas expressões faciais dos personagens (justificando o título do filme, *Faces*) - vemos que essa dinâmica é extremamente recorrente ao longo do filme. É justamente sob esse registro, na cena em questão, que Richard e Jim “travam um duelo” por Jeannie. Por fim, vão embora Jim, seu amigo e a colega de Jeannie, deixando ela e Richard a sós. Na interação que se segue entre Richard e Maria, um vínculo mais pessoal se consolida.

A sequência 7 é a primeira a mostrar Maria após a sequência do pedido de divórcio, portanto merece grande atenção. Antes de tudo, é importante destacar a maneira como se dá o corte entre o fim da sequência anterior e o início desta: Richard e Jeannie estão dançando suavemente ao som de uma melodia de piano; após um corte seco, passamos ao *rock* vibrante de uma discoteca na qual Maria e suas amigas estão entrando - uma passagem brusca que, para além do efeito de contraste, funciona como inversão de estados na dinâmica do casal protagonista. Richard passou de uma tendência a contextos recreativos para um contexto intimista, enquanto Maria passou de um contexto caseiro a um momento recreativo. Ainda

assim, inicialmente, Maria parece séria, pouco confortável - o que, guardadas as devidas proporções em relação às implicações de gênero, traz um paralelo com a incerteza inicial de Richard enquanto vagava pelos bares. Na discoteca, um personagem novo é apresentado: Chet, cuja descontração ao dançar parece se fundir ao ambiente. Ele chega a convidar Maria para dançar, mas ela declina.

Em um momento posterior, que constitui a sequência 8, todos vão para a casa de Maria: ela, as amigas e Chet. A dinâmica desta sequência tem um registro de encenação equivalente ao da sequência 6, cuja tônica fundamental é a não explicitação direta dos sentimentos e intenções pelo texto; os movimentos dramáticos, portanto, acontecem no subtexto. De imediato, percebe-se que Chet e uma das amigas, Florence, estão em um nível de animação dessintonizado do restante. Maria, então, confronta Chet e impõe que todos conversem sentados - e isso conjuga duas implicações que se interligam. A primeira é que o tapa dado por Maria em Chet marca o início de uma tensão romântica que se desenvolverá ao longo de toda a cena na sala (e que, é possível argumentar, teve seu embrião na sequência da discoteca). A segunda é que a atitude de Maria de determinar certo modo de comportamento mais contido para os convidados revela uma ambivalência: se, na discoteca, Maria mostrava uma feição reservada, porém envolvida por certa curiosidade, em casa seu desconforto a leva a um ato de repressão em reação ao que, no contexto doméstico, ela própria pode ter encarado como excesso. A dinâmica se encerra com todos indo embora: por último, Chet sai para conduzir Florence até a casa dela usando o carro de Maria. Na última parte da sequência, Maria, sozinha, anda pela casa apagando as luzes. O corte para a sequência seguinte se dá de modo praticamente imperceptível, gerando impressão de continuidade: Chet está de volta à casa e ele e Maria finalmente consumam a interação carnal cuja intencionalidade já estava sendo construída no decorrer da linha dramática.

É possível constatar, então, que Richard e Maria empreendem ações que representam consequências diretas do anúncio da intenção de divórcio. Assim, considerando tal anúncio como um mecanismo dramático de ignição central, aqueles mobilizados pela questão podem ser considerados, tecnicamente, os protagonistas do filme: Richard e Maria, mesmo que ela seja focalizada mais tardiamente pela instância enunciativa. Nesse sentido, a personagem Jeannie representa um contraponto: ela possui tempo de tela similar ao de Maria e ganha destaque narrativo anteriormente a ela, mas o problema dramático não a envolve diretamente (apenas indiretamente), portanto a personagem está mais afastada do centro dramático do filme. No entanto, algo deve ser considerado: embora o momento de cisão seja fator de ignição para o desenrolar narrativo posterior, o fato em si (o prospecto do divórcio)

não é mais diretamente evocado. Isso demonstra algum descolamento da progressão da narrativa com relação ao problema dramático. Os personagens reagem à questão, mas nessa reação não há um elemento que remeta à própria, como um objetivo concreto em relação ao prospecto dado, por exemplo - e isso está diretamente ligado ao recorte temporal curto promovido pela narração, que tem como função justamente valorizar a reação imediata, divagante, dos personagens.

Vimos, então, que existe conexão entre os eventos narrativos, portanto, é seguro dizer que o fator causal é presente entre sequências. No entanto, como o filme possui muita ação concentrada em poucas sequências, cabe olhar para dentro das mesmas. Conforme já dissemos, a ação dentro da sequência se estrutura majoritariamente através de diálogos.

JEANNIE: Você vai ao psiquiatra, não vai, Dickie?

RICHARD: Não, não vou.

JEANNIE: Você parece freudiano.

RICHARD: Eu nunca nem conheci um psiquiatra.

FREDDIE: Ele parece o Sigmund.

JEANNIE: Sim, parece mesmo! Você sabia que Freud disse que, se você vai ao banheiro, é para ser *sexy*?

FREDDIE: Oh. Oh. Oh. Doente, doente, doente.

RICHARD: Qual é. Espera um pouco. Espera um pouco. Sobre o que diabos estamos falando?

JEANNIE: Quem se importa?

FREDDIE: Quem se importa?

JEANNIE: É. Por um ou dois minutos, agimos de modo estúpido, nos divertimos. Faz mal a quem? Quer dizer, quem é que dita as regras? Quer dizer, seja sempre calmo. Coloque todo mundo pra baixo. Ficando em pé no canto, olhando de lado, para ver se alguém está te olhando. Escuta, que vá pro diabo... Eu tenho 28...

RICHARD: Uh-oh. Uh-oh.

JEANNIE: 23 anos. E é hora de eu começar a me esquecer de mim, certo?

FREDDIE: Certo!

(pequena pausa)

RICHARD: Abaixo a classe média!

JEANNIE: Isso!

(FACES, 1968)

O diálogo acima funciona como uma amostra da forma bastante randômica como os assuntos fluem na sequência. Duas situações são frequentes: na primeira, um assunto leva a outro, ainda que de forma indireta, numa associação bastante livre; na segunda, um assunto termina e outro se inicia aleatoriamente, ou seja, ocorre uma quebra de causa e efeito na dinâmica discursiva coletiva da sequência. Comolli e Pierre (1986) fazem uma reflexão a esse respeito:

(...) um fluxo incessante de frases, um modo de discurso livre que logo rouba as palavras de seus pontos de referência, o que acaba tornando o significado das palavras menos importante do que a maneira como são faladas e os padrões que criam, de modo que o que poderia ter sido um filme sobre rostos e gestos é também, no fim das contas, um filme sobre as deambulações da fala, sobre um espaço de tempo ocupado pela fala e pelo movimento, isto é, um tempo cinematográfico. (p. 327, tradução nossa)⁹⁰

Tomando a perspectiva do filme como um todo, a quebra de causa e efeito que ocorre nos diálogos não altera a progressão dramática. O que ocorre é que há muito mais diálogo do que seria preciso para avançar a narrativa. Embora muitas falas revelem mobilizações internas (intenções e sentimentos), mesmo que envolvidas por ironia ou outros mecanismos de opacidade, outra considerável parte do diálogo está desvinculada disso. O filme, então, confere a esse registro verborrágico um meio de existir filmico que é sua própria finalidade - nesse sentido, o diálogo muitas vezes tem uma natureza não-trâmica. Sobre as rupturas a nível microestrutural no filme, Rugo (2012) articula:

Na verdade, não há nada suave em *Faces*; o filme é constantemente consumido em uma série de impedimentos, a partir dos quais o filme tem que começar de novo. A aparente simplicidade da trama é continuamente interrompida e procede apenas nas próprias interrupções. Há sempre um chamado para mobilizar o que desmoronou da imagem, relembrando uma série de sobras e chances perdidas. Esta estratégia é transmitida principalmente graças ao uso de *close-ups* ou *close-ups* extremos. Ao interromper o enredo, pela perturbação das ligações orgânicas da narração, os *close-ups* estabelecem um registro que ultrapassa a história e parece quase precedê-la. (p. 189, tradução nossa)⁹¹

É possível expandir esse artifício de impedimentos em série para a mecânica do próprio filme, pois as sequências estabelecem uma dinâmica e a desenvolvem até um esgotamento - o que remete ao método do teatro de improvisação - e isso implica em um constante recomeço narrativo. Quando uma sequência se inicia, apesar de seguir um princípio de encadeamento com a anterior, ela inaugura uma nova lógica de desenvolvimento dramático com espaço e personagens diferentes. Trata-se de um movimento de reconfiguração muito mais drástico do

⁹⁰ No original: “a never-ending stream of phrases, a free-wheeling mode of discourse which soon robs words of their points of reference, which make the meaning of the words less important than the way in which they are spoken and the patterns they create, so that what might have been a film about faces and gestures is also in the end a film about the wanderings of speech, about a time span occupied by speech and movement, that is to say, a cinematographic time”.

⁹¹ No original: “In fact there is nothing smooth about *Faces*; the film is constantly consumed into a series of impediments, from which the film has to start again. The apparent simplicity of the plot is continuously interrupted and proceeds only in the interruptions themselves. One is always called to mobilize what has crumbled from the image, recollecting a series of leftovers and missed chances. This strategy is conveyed mainly thanks to the use of close-ups or extreme close-ups. By interrupting the plot, by disturbing the organic linkages of the narration, close-ups establish a register that exceeds the story and seems almost to precede it”.

que aquele existente nas transições entre sequências do clássico narrativo, justamente pelo caráter auto-encerrante que as sequências tem aqui (narrativa em blocos). Essa consideração é importante para passarmos para a última diretriz de análise.

A terceira grande pergunta que essa análise busca responder é: existe mudança de estados dos personagens ao longo do filme e como ela se dá? Responderemos, primeiramente, a partir do ponto de vista do interior da sequência. No início da sequência 3, os personagens estão se divertindo de maneira muito livre, bebendo, cantando e dançando, até que se engajam em atos performativos eufóricos. Aos poucos, Freddie começa a ficar enciumado ao ver Richard e Jeannie dançando. Em certo momento, ele pergunta, um tanto sério: “A propósito, Jeannie, quanto você cobra?”. Tal fala, ao explicitar de forma crua o papel de Jeannie como garota de programa, transforma o que era um clima totalmente fluido e descontraído em uma atmosfera de constrangimento, além de fazer Jeannie chorar. Confrontado, Freddie vai embora. Ou seja, o estado das coisas, que aqui equivale ao estado das emoções, é alterado ao longo da sequência e isso tem como confluência narrativa a exposição da natureza do envolvimento entre Richard e Jeannie: o que começa como uma diversão inconsequente toma uma profundidade quando Freddie percebe que as relações dele e de Richard com Jeannie não são simétricas - e, ao trazer à tona essa questão, através de intervenção rude, Freddie promove uma ruptura que transforma o rumo da sequência.

A sequência 4 é o maior exemplo de mudança no estado das coisas a nível intra-sequência. Inicialmente, Richard e Maria conversam em harmonia. Em certo momento, ela diz que não gosta mais de Freddie, porque ele trai a esposa. O assunto se desenrola em cima desse tema, a princípio de modo jocoso. Em determinado momento, Richard se levanta para pegar mais uma cerveja e leva a conversa para outra direção, no sentido de se defender do que havia encarado como um ataque de Maria ao papel do homem e à masculinidade. A conversa, então, torna-se uma discussão sobre o casamento dos dois, chegando a um ápice. Maria sobe para seu quarto e Richard vai para a sala de jogos, onde se lembra de um momento na cama com Maria. Ao voltarem a se encontrar, Richard pede o divórcio. Ou seja, um estado das coisas inicial de (aparente) felicidade transforma-se em um estado de ruptura. Essa sequência mostra de forma bem clara uma tendência narrativa do filme: por trás de determinados estágios do diálogo não-trágico, frequentemente há um movimento dramático intenso ocorrendo.

Também encontramos no filme o caso de uma mudança de estado das coisas ocorrida ao longo de três sequências (7, 8 e 9): o arco de Maria e Chet. Na sequência 7, os dois se conhecem e trocam olhares. Na sequência 8, em casa, ela é inicialmente hostil com relação a

ele. À medida que todos passam a conversar, a interação se torna mais fluente; as amigas de Maria demonstram posturas mistas em relação a Chet, enquanto ela própria mantém uma postura mais observadora. A sequência 9 já se inicia com Maria e Chet em momentos íntimos. Essa linha narrativa, vale notar, não representa uma mudança de estado das coisas para Chet individualmente, mas para ele e Maria como casal momentâneo, e, especialmente, para Maria individualmente, em sua trajetória de libertação após o pedido de divórcio de Richard.

Passemos, por fim, à análise da possibilidade de um arco de mudança em relação ao filme todo. Para determinar um estado das coisas inicial, com relação ao tempo diegético, envolvendo o casal Richard e Maria, é importante olhar o que a sequência 4 nos mostra. Há uma interação inicialmente vivaz entre eles, mas bastou um assunto espinhoso para que o casal engatasse uma discussão conjugal - a qual culminou em um pedido de divórcio. A partir disso, cada um dos membros do casal passa a vivenciar uma trajetória narrativa distinta, um arco próprio. Sobre isso, é muito importante ressaltar que o personagem Richard é mais privilegiado pela narração em termos de informações dramáticas, pois ele é focalizado desde a sequência 1, enquanto Maria surge apenas na sequência 4, aquela em que o problema dramático é instaurado.

O arco resumido de Richard, a partir da separação, então, é: após breve hesitação, ele procura Jeannie (por quem já havia ficado claro que nutre um interesse especial), disputa-a com clientes insistentes e passa a noite com ela, em momentos românticos; no dia seguinte, ele parte, retornando à sua casa. Já o arco de Maria se dá conforme explicitado no parágrafo anterior: a saída com as amigas, numa intenção libertadora, a adoção de uma postura defensiva perante o novo elemento, Chet, que elas agregam ao programa noturno e o posterior envolvimento com o mesmo.

Para determinar um estado das coisas final, é importante olhar para o que a sequência 11 mostra, especialmente em sua segunda parte: Richard chega em casa a tempo de ver Chet fugindo pelo telhado. Ele ironiza a traição de Maria, passa a um estado de fúria, confronta-a na escada. Ela dá dois tapas nele e diz: “Eu odeio minha vida. Não te amo mais”. Mais calmo, ele desce, pega um cigarro na cozinha e volta. Ambos estão sentados na escada; ela em cima, ele embaixo. Ela pede cigarro e isqueiro, acende um cigarro também. Ele pede o isqueiro de volta, ela dá. Maria tosse, Richard também. “Esses comprimidos fecham os pulmões. Ai”, ela diz. Ele sobe a escada. Tem início uma música não-diegética. Maria sobe. Richard desce, senta-se no mesmo lugar de antes. Maria desce, Richard volta a subir, ambos saem de quadro. Créditos finais. Com base nisso, pensemos: houve mudança no estado das coisas do casal?

Naturalmente, o ocorrido durante a noite teve efeitos marcantes, especialmente em Maria. No entanto, a dinâmica do casal, de certa forma, retornou a um ponto muito parecido ao inicial. Nessa sequência 11, há uma briga explosiva, seguida por uma interação pautada pela frieza, quiçá indiferença. A imagem final, com os personagens indo para lugares opostos, poderia sugerir uma consolidação da separação, mas é preciso lembrar que tal distanciamento espacial foi a mesma dinâmica que se seguiu à briga dos personagens na sequência 4. A diegese não fornece uma resposta a respeito da continuidade do casamento, mas, analisando a dinâmica dramática mostrada, percebemos que ela repete a oscilação emocional entre o casal e evoca um apego ao *status quo*.

É válido ressaltar como a forma narrativa explicita os padrões de gênero estabelecidos, considerando o contexto classe média-alta americana dos anos 1960: Por mais que a trajetória de Maria acompanhe esse retorno circular a um estado das coisas já conhecido, a personagem claramente foi mais afetada pelo problema dramático - a julgar pela quase overdose que sofreu. Já Richard, apesar de ter sido quem propôs o divórcio, experimentou uma trajetória que não parece distante de sua rotina normal - e isso é atestado pela naturalidade com que ele se arruma na casa de Jeannie, de manhã, para voltar para sua casa; e, estando de volta, demonstra trivial preocupação com o estado da cozinha. Karalis (2016) comenta sobre os finais dos filmes de Cassavetes:

Para Cassavetes, um relacionamento em crise cria a auto-alterização dos indivíduos e, portanto, aumenta a tensão psicológica dentro deles. Esta é a razão pela qual a maioria de seus filmes desafiam a poética tradicional de Hollywood de final feliz, e a forma aristotélica de fechamento e catarse. Os filmes terminam abruptamente, de alguma forma a linha da história permanece não resolvida, a tensão não redimida. (p. 123, tradução nossa)⁹²

3.2.3 Apuração narrativa

Visto tudo, *Faces* é um filme que opera um desenho narrativo aparentemente peculiar, mas que, em alguns pontos, converge com a tradição. Por exemplo, o filme se organiza em poucas sequências, que funcionam como blocos de ação concentrada, mas é possível fazer uma leitura do filme como possuindo uma estrutura de três atos: a introdução se passando até o momento do pedido de divórcio; a complicação se desenrolando até o envolvimento físico de Maria e Chet; e o restante constituindo a resolução. Mas, se o enquadramento de uma obra

⁹² No original: “For Cassavetes a relationship in crisis creates the self-othering of individuals and therefore enhances the psychological tension within them. This is the reason why most of his films defy the traditional Hollywood poetics of happy-ending, and the Aristotelian way of closure and catharsis. The films end abruptly, somehow the story-line remains unresolved, the tension unredeemed”.

na rigidez dos três atos é limitadora, em *Faces* é ainda mais. O fato é que tal operação hipotética ajuda a mostrar como os mecanismos dramatúrgicos operam no filme. Vejamos que a passagem do primeiro ato para o segundo é claramente demarcada (o problema dramático lançado pelo pedido de divórcio), mas a passagem do segundo ato para o terceiro ato não é representada por um ponto dramático claro (apenas um momento equivalente a um “ápice da noite”), sendo que o terceiro ato é marcado pelos acontecimentos no dia seguinte (delimitação temporal).

Em suma, o filme tem um problema dramático que lança a trama em movimento, mas esse problema não se apresenta como uma pergunta a ser respondida no final. O foco do filme está no desenrolar das situações através de um modo de encenação em que os personagens dialogam livremente, em um fluxo que pode estar atrelado à progressão dramática ou não - e, muitas vezes, a progressão dramática ocorre numa camada “abaixo” do diálogo barulhento, operando nas expressões dos personagens (faces). Portanto, em *Faces*, o fator Não-Trama está presente de modo concreto, na materialidade dos diálogos que não “avançam” a história, mas também de modo simbólico, funcionando como narrativa “porção de vida” (recorte algumas horas na vida de um casal) e como trama circular por excelência - já que, no final de toda a experiência, o casal se reencontra em casa, consagrando a prevalência do *status quo* da vida conjugal de classe média-alta que se perdura mesmo ante à infelicidade. É para essa estaticidade situacional - a persistência do *American way of life*⁹³ - que o filme aponta, não propriamente para uma estaticidade dramática.

3.3 Nu

O diretor britânico Mike Leigh teve uma trajetória bastante particular. Após a realização de seu primeiro longa-metragem, *Bleak moments* (1971), ele passou a fazer filmes para TV, as chamadas *television plays* - a mais famosa delas sendo *Abigail's party* (1977). Apenas no final da década de 80, Leigh voltaria ao cinema, com *Grandes ambições* (*High hopes*, 1988), seguido por *A vida é doce* (*Life is sweet*, 1990). O filme que analisaremos neste subcapítulo, *Nu* (1993), é considerado um marco na carreira do diretor, pois, ao render a Leigh o Prêmio de Melhor Diretor no Festival de Cannes (e a David Thewlis o prêmio de Melhor Ator), alçou-o a um reconhecimento internacional. Ainda, segundo O'Sullivan (2011), *Nu*, juntamente com *Segredos e mentiras* (*Secrets and lies*, 1996), “pareceram

⁹³ Expressão que pode ser traduzida como “estilo de vida americano” e aponta para um determinado modo de vivência na sociedade estadunidense considerado de alto padrão.

completar a transição de Leigh de um contexto televisivo para um contexto de cinema de arte” (pg. 56, tradução nossa)⁹⁴.

3.3.1 Considerações sobre o cinema de Mike Leigh

O cinema de Leigh costuma ser acessado pela crítica através de duas perspectivas distintas; uma delas, a chamada generalista, tende a circunscrever as obras do diretor dentro da tradição cinematográfica britânica conhecida como Realismo Social (O’SULLIVAN, 2011). De fato, não se nega que a poética de Leigh - assim como a do diretor Ken Loach, também associado a essa vertente - frequentemente se volta para recortes de classe, conforme comenta O’Sullivan (2011): “(...) os personagens e temas de sua dramaturgia são aqueles frequentemente associados a uma perspectiva realista: o desempregado, o estigmatizado social, o sujeito à deriva - todos os indivíduos e histórias esquecidos pelo bicho-papão de Hollywood” (p. 4, tradução nossa)⁹⁵. Apesar disso, os personagens da obra de Leigh não são encarados como representações de naturalismo, sendo que é possível encontrar construções de personagens que “adotam uma gama de estilos comportamentais” (WHITEHEAD, 2007, p. 8, tradução nossa)⁹⁶, sendo frequente a coexistência de personagens mais inseridos em códigos realistas e outros de natureza mais caricatural.

A segunda perspectiva da obra de Leigh, dita excepcionalista, “ressalta a singularidade do processo criativo de Leigh e a conseqüente pureza ou autenticidade da obra acabada” (O’SULLIVAN, 2011, p. 7, tradução nossa)⁹⁷. Tal processo diz respeito, essencialmente, ao método de trabalho de Leigh com relação à construção do roteiro e à direção de atores, que estão interligados - e, nesse aspecto, é possível traçar um paralelo com o processo de John Cassavetes, cujo filme foi tema do subcapítulo anterior. Leigh costuma trabalhar separadamente com os atores por vários meses antes da filmagem. Com a ajuda do diretor, cada ator elege algumas pessoas da vida real para embasar seu personagem, cuja construção se dá através de improvisação e pesquisa. Nessa parte do processo, os atores desconhecem as motivações e até mesmo a existência de outros personagens, bem como linhas de trama. Posteriormente, com a união dos atores, a cena é construída, juntamente com

⁹⁴ No original: “seemed to complete Leigh’s translation from a televisual to an art-house context”.

⁹⁵ No original: the characters and subjects of his drama are those often associated with a realist perspective: the unemployed, the class-bound, the adrift—all the individuals and stories forgotten by the bogeyman of Hollywood.

⁹⁶ No original: “embrace a range of behavioral styles”.

⁹⁷ No original: “accentuates the distinctiveness of Leigh’s creative process and the consequent purity or authenticity of his finished works”.

a concepção de todo o diálogo. No momento da filmagem, no entanto, não há improvisação (O’SULLIVAN, 2011). Então, se por um lado, Leigh insiste que seus atores tratem seus personagens como personagens, por outro, no *modus operandi* da criação: “(...) a semelhança com o mundo real é crucial - não sabemos o que acontece fora de nós, não sabemos por que os outros fazem as coisas e não temos ideia de como o roteiro de nossas vidas irá se desenrolar” (O’SULLIVAN, 2011, p. 5)⁹⁸. Tal noção faz eco ao desvinculamento do fator télico operado pela Não-Trama.

O filme *Nu* se passa ao longo de pouco mais de três dias. Conforme vimos, a divisão de um filme em partes ou atos é uma operação altamente arbitrária. Segundo Price: “é difícil provar que existem divisões de atos dentro dos filmes; é antes uma questão de julgamento e interpretação, talvez guiada pelo conhecimento dos modelos tradicionais de história” (2013, p. 207, tradução nossa)⁹⁹. Nesse sentido, dois autores expressam visões diferentes sobre o fracionamento interno de *Nu*. O’Sullivan (2011) defende uma divisão em três partes, frisando que as mesmas apresentam caráter sequencial, em contraste com a natureza paralela das três partes de *Segredos e Mentiras* (1996); o autor explicita os momentos de divisão: “[a ação] se transfere do apartamento de Louise e Sophie para as ruas de Londres e depois de volta para o apartamento” (p. 65, tradução nossa)¹⁰⁰. Whitehead (2007), por sua vez, sustenta a visão de que “a narrativa mais ou menos se divide em quatro atos, cada um com duração aproximada de meia hora” (p. 91, tradução nossa)¹⁰¹. Embora a primeira perspectiva esteja calcada em uma sólida questão espacial, usaremos a segunda perspectiva para fins desta análise.

3.3.2 Um estranho em casa

O filme se inicia com uma cena de conteúdo bastante forte: em um beco de Manchester, Johnny (David Thewlis) faz sexo com uma mulher; o ato parece sair de uma prévia consensualidade e converter-se em estupro. Ou seja, o personagem principal é imediatamente apresentado como agressor sexual. A mulher o ameaça (“Você está morto!”) e ele reage de modo instantâneo: rouba um carro e foge. Tomando Johnny como foco, essa fuga pode ser considerada um ponto de partida dramático, pois é o que impulsiona o personagem a

⁹⁸ No original: “the likeness to the real world is crucial—we don’t know what’s happening outside of ourselves, we don’t know why other people do things, and we have no idea how the script of our lives will develop”.

⁹⁹ No original: “it is difficult to prove that act divisions exist inside films; it is rather a matter of judgment and interpretation, perhaps guided by knowledge of traditional story templates”.

¹⁰⁰ No original: “it shifts from Louise and Sophie’s apartment to the streets of London and then back to the apartment”.

¹⁰¹ No original: “the narrative more or less falls into four acts, lasting roughly half an hour each”.

Londres, cidade onde todo o restante da ação do filme se desenrolará. No entanto, não podemos considerá-lo um problema dramático clássico, já que a curta sequência de dois minutos não deu informação alguma sobre quem é Johnny e o que ele fazia em Manchester, portanto não fornece contexto - apenas atesta a natureza violenta do personagem. O evento tampouco pode ser considerado dispositivo télico, já que não suscita questões para o futuro diegético - pois o próprio presente é incógnito.

Em Londres, Johnny tem um destino específico: a casa de Louise (Lesley Sharp). Mediante a ausência dela, sua colega de casa Sophie (Katrin Cartlidge) é quem o encontra na porta - e o deixa entrar sem restrições. Johnny e Sophie criam afinidade, e não se deixa de notar a similaridade dos perfis de ambos, ao menos superficialmente: “Bem, eu só vivo de um dia para o outro”, responde ela ao ser questionada por ele sobre a possibilidade de felicidade futura. “Às vezes, eu pulo um dia”, ele responde. Louise, por sua vez, apresenta um perfil bastante diferente: tem um emprego, está inserida em uma lógica produtiva padrão. Fica claro que a relação entre ela e Sophie é distanciada. A relação de Louise com Johnny, por sua vez, é ambígua: ao mesmo tempo em que, em dado momento, ela o chama para conhecer seu quarto, ela não deixa de demonstrar certa reticência em relação a ele.

Em determinada cena, tendo completado, aproximadamente, um dia e meio de estadia na casa, Johnny se mostra totalmente inquieto, andando de um lado para outro e sendo seguido por Sophie. Ele dá um beijo em Louise, que não corresponde; em seguida, vai embora com sua bolsa. Watts (1996) teoriza sobre a dinâmica entre os três personagens, fazendo referência ao tratamento agressivo de Johnny com Sophie nos momentos íntimos, ao mesmo tempo em que aponta uma causa para a saída de Johnny:

Quanto mais carente Sophie se torna, mais violentas são as reações físicas dele [Johnny] em relação a ela. Como ratos em uma gaiola, os dois ricocheteiam nas paredes do apartamento em uma busca desesperada. Quando Louise resiste a um jogo parecido, ele vai embora para dormir nas ruas. (p. 274, tradução nossa)¹⁰²

Como elemento altamente presente na progressão dramatúrgica, os diálogos das cenas requerem análise. A personalidade de Johnny, em particular, constrói-se fortemente através de suas falas, denotando um posicionamento muito específico com relação à sua perspectiva do mundo. Em certo momento, ele questiona Sophie: “Já pensou que talvez você já teve o

¹⁰² No original: “The more needy Sophie becomes, the more violent his physical reactions to her. Like rats in a cage, the two of them bounce off the walls of the flat in some desperate pursuit. When Louise resists a similar game, he leaves to sleep on the streets”.

momento mais feliz de toda a sua vida e que tudo o que tem para o futuro é doença e purgatório?”. A fala articula uma ideia que, novamente, é muito próxima do conceito de Não-Trama, em sua face mais desalentadora: a imobilidade atrelada à desilusão. Em outro momento, ao rebater Louise sobre ter estado entediado em Manchester, ele responde:

(...) Nunca estou entediado. Aí está o problema com todo mundo. Estão todos entediados. Ouviram as explicações da natureza e enjoaram dela. Ouviram as explicações sobre o corpo e ficaram aborrecidos com ele. Ouviram as explicações do universo e sentiram tédio dele. Então, agora só querem excitação barata e querem muita... e não importa se é de baixo nível ou vazia, só precisa ser nova... enquanto for nova, com luzes e podem foder-se em quarenta cores diferentes. Pode dizer muita coisa ao meu respeito, mas eu não estou entediado. (NU, 1993)

O conjunto de falas de Johnny, então, indica que o personagem é altamente reflexivo a respeito da vida e do mundo, tendendo para uma perspectiva pessimista e uma aversão ao que ele vê como uma superficialidade do mundo moderno, sumarizada pelo consumismo - fatores que se refletem em seu próprio estilo de vida. Além disso, alguns momentos verbais trazem informações, ainda que pouco precisas, sobre a vida pregressa de Johnny. Há uma referência ao passado dele com Louise em Manchester, quando a própria diz: “Pensei que já disse que nunca mais queria me ver”. A outra informação é proferida pelo próprio Johnny, na companhia de Sophie: “Passei em psicologia com a melhor nota”. É importante considerar a potencial não-confiabilidade de Johnny como comunicador, dada a sua articulação frequentemente irônica. No entanto, a natureza intelectualizada do personagem e sua bagagem cultural (refletida em seu constante interesse por livros durante todo o filme) tende a referendar a informação, o que leva a especulações a respeito da trajetória passada (pré-diegética) de Johnny.

Há um fator crucial na dinâmica narrativa deste Ato: a alternância da ação centrada em Johnny, Louise e Sophie com cenas envolvendo outro personagem, em um contexto diegético totalmente diferente: Jeremy (Greg Crutwell). Ele é focalizado nas seguintes situações: faz exercícios na academia; recebe massagem de uma massagista e, ao mesmo tempo, assedia a profissional; vai a um restaurante com a massagista, que se irrita com o comportamento dele e o deixa; leva para a casa a garçonete, com quem é sexualmente agressivo. Não é difícil perceber que a narrativa concomitante justamente ressalta paralelos entre Johnny e Jeremy nas atitudes misóginas e na visão niilista da vida, como esse último expressa ao declarar: “Vou cometer suicídio no meu quadragésimo aniversário. Não quero ficar velho”. Partindo disso, alguns contrastes também ficam marcados, sendo o mais notório

deles a condição financeira - e a relação de natureza apática e descartável que Jeremy tem com as mulheres, na busca por um prazer imediato, se situa justamente na crítica feita por Johnny na fala que há pouco ressaltamos. O mecanismo de comparação advindo da montagem paralela tem a característica de remeter à própria enunciação filmica, operando em certo desligamento de uma necessidade de progressão dramática - pois, por enquanto, não é estabelecida qualquer ligação entre Jeremy e Johnny (ou Jeremy e Louise ou Sophie).

3.3.3 Johnny nas ruas

Egresso da casa de Louise e Sophie, Johnny passa a vagar pelas ruas. À noite, ele se envolve em uma dinâmica com um rapaz (Ewen Bremner) que procura sua namorada Maggie (Susan Vidler). Pouco depois, Johnny a encontra e, ao ficar sabendo que a moça está com fome, ele a leva para comer. Algumas questões sobre essa sequência merecem ser ressaltadas. No caminho que Johnny e Maggie fazem, passam por alguns lugares que representam um circuito do submundo urbano; um deles, em particular, é mostrado como um refúgio de vários personagens em situação similar a eles - o único momento do filme que abertamente articula uma dimensão social da vivência nas ruas. Outro ponto de importância diz respeito a algumas falas trocadas entre eles. Em certo momento, Maggie pergunta: “Já viu um corpo morto?”, ao que ele responde “Somente o meu”, reiterando sua visão niilista da vida. Em outro momento, Maggie pergunta a idade dele, ao que Johnny rebate perguntando a opinião dela. “Talvez quarenta”, ela diz. “Tenho vinte e sete”, ele revela. O diálogo traça uma ligação com a fala de Jeremy no Ato anterior: se esse demonstra vaidade exacerbada e não suporta a ideia de passar dos quarenta anos, Johnny não mantém nenhum zelo com relação à aparência física - fatores que são totalmente condicionados por suas respectivas filosofias de vida.

Um terceiro momento a ser analisado é o reencontro do jovem casal e a maneira como é encenado. Enquanto Archie e Maggie brigam passionalmente, Johnny continua andando apático, particularmente cabisbaixo e com a mão nos bolsos; os jovens chegam a dar voltas em torno dele, até saírem de cena. Uma interpretação possível sobre o comportamento de Johnny diz respeito à desafetação e desimportância com que ele encara a situação, apesar de ter dedicado algumas horas de seu dia a ela. O’Sullivan (2011), no entanto, interpreta a postura de Johnny em meio à briga como uma reação melancólica à quebra de uma expectativa romântica em relação ao casal. Ele diz: “seria possível argumentar que o desapontamento não declarado de Johnny aqui - no fato de que as pessoas não mudam, que as crises não nos torna melhores - alimenta a amargura e insensibilidade de seu segundo

encontro [...] e seu terceiro” (p. 70, tradução nossa)¹⁰³. O autor, porém, imediatamente se rebate:

Tal argumento iria contra o próprio fato que acabamos de observar (que as pessoas não mudam), porque significaria uma relação de causa e efeito em Johnny; e parte da dificuldade desse protagonista é que é difícil avaliar como ele irá se comportar de um momento a outro, para julgar o efeito de qualquer causa. (O’SULLIVAN, 2011, p. 70, tradução nossa)¹⁰⁴

O dia seguinte diegético se inicia com um breve plano de Johnny ao lado da saída do metrô, em meio à multidão de transeuntes. Corta para Louise e Sophie em casa. Em meio à conversa delas, Sophie pergunta quando Johnny voltará, ao que Louise responde: “Domingo” - dali a quatro dias. Trata-se de uma informação que não tem embasamento em qualquer elemento trazido anteriormente. Algumas possibilidades podem ser especuladas: Louise pode estar se baseando em algo dito por Johnny fora de quadro; Louise pode estar inventando a informação; ou, o que parece mais provável, Louise pode estar fazendo uma previsão com base no conhecimento sobre Johnny proporcionado pela convivência passada deles. A questão é que, ao estabelecer um prazo, a personagem Louise projeta, a nível narrativo, um dispositivo tético sobre Johnny, em contraste à natureza imprevisível que o mesmo tem mostrado até então.

À noite, Johnny se instala em frente à porta de um prédio, passando a ler uma bíblia. O segurança do prédio (Peter Wight), adotando uma postura indecifrável, passa a interagir com Johnny - que parte do princípio de que o outro está enrolando para expulsá-lo dali. Em certo momento, o segurança pergunta: “Não tem aonde ir, então?”. Johnny responde: “Tenho um número infinito de lugares onde eu posso ir. O problema é: onde vou ficar?”. Tal fala, por um lado, é importante por explicitar um dilema relativo à dinâmica de vida de Johnny: a liberdade de trânsito proporcionada pelo modo de vida errante é compensada negativamente pela dificuldade de se fixar quando é preciso. Mas, por outro lado, a colocação de Johnny contradiz o que ele havia dito anteriormente a Maggie quando perguntado onde ia dormir (“Onde eu cair”), denotando uma característica de adaptação do discurso a depender de seu interlocutor.

¹⁰³ No original: “One could argue that Johnny’s unstated disappointment here—at the fact that people don’t change, that crises don’t really improve us—fuels the bitterness and insensitivity of his second encounter [...] and his third”.

¹⁰⁴ No original: “Such an argument would run against the very fact we have just observed (that people don’t change), because it would signify a cause-and-effect in Johnny’s behavior; and part of the difficulty of this protagonist is that it is hard to gauge how he will behave from moment to moment, to judge the effect of any cause”.

O segurança, Brian, deixa Johnny entrar no prédio, mas, em certo ponto, avisa: “Você deve ser invisível. Eu devo ser visto”, remetendo aos papéis sociais que ambos estão representando naquela situação. Johnny comenta sobre a espacialidade do local: “Um tremendo desperdício de espaço, não é? Uns mil vagabundos poderiam dormir aqui”. Brian expõe a Johnny uma função de seu ofício: a cada duas horas, ele deve usar um aparelho eletrônico para registrar sua presença no local; Johnny o rebate rotulando aquele trabalho como “o mais entediante do mundo”. A provocação de Johnny incita uma resposta de Brian: “A coisa boa sobre este emprego é que tenho tempo e espaço para contemplar o futuro como quiser, enquanto a cidade dorme”. Tal fala do personagem, especialmente a menção do termo “futuro”, é o que impulsiona um grande debate de natureza filosófica que se desenrolará entre os dois personagens, embatendo suas perspectivas distintas.

Várias são as referências trazidas por Johnny para sustentar suas colocações metafísicas. O personagem afirma a inexistência de futuro, citando o livro do Apocalipse de São João e relacionando a profecia contida no mesmo à tecnologia do código de barras (“ninguém vai comprar ou vender sem a marca”), o que culmina em uma discussão sobre a extinção do ser humano e sua transcendência no processo de evolução: “Quando vier, o apocalipse em si será parte do processo deste pulo da evolução”. O debate termina com Johnny expondo sua visão negativa a respeito de Deus e a predominância do mal sobre o bem: “O ser humano é somente um componente no aparelho pelo qual o Diabo se cria”. Toda a discussão, através de seu caráter altamente dialético, opondo a noção de futuro de Brian à visão de Johnny sobre a extinção do homem, funciona por expor todas as questões e angústias em relação à virada do século e ao mito do fim do mundo. O’Sullivan (2011) chama a cena em questão de “peça central do filme” (p. 61, tradução nossa)¹⁰⁵, considerando-a “autoconscientemente performativa” (p. 62, tradução nossa)¹⁰⁶, fator que, segundo o autor, encontra reflexo no personagem Johnny e no próprio filme como um todo. Whitehead (2007) compara a sequência ao Teatro de Absurdo e a *Esperando Godot*: “dois homens em um ambiente surrealmente vazio conduzem um debate insolúvel, colocando questões irrespondíveis sobre a natureza do universo” (p. 93, tradução nossa)¹⁰⁷. Os autores se referem ao fato de que o discurso do personagem, através da oposição existencial que estabelece com Brian, sumariza as “ansiedades milenais” (O’SULLIVAN, p. 56, tradução nossa)¹⁰⁸ que

¹⁰⁵ No original: “centerpiece of the film”.

¹⁰⁶ No original: “self-consciously performative”.

¹⁰⁷ No original: “two men in a surreally empty environment conduct an insoluble debate by posing unanswerable questions about the nature of the universe”.

¹⁰⁸ No original: “millennial anxieties”.

pautam todo o filme. Todo o diálogo se deu com os dois personagens transitando por diversas partes do prédio e finaliza com eles em frente a uma janela, através da qual espiam uma vizinha - o que já era hábito do segurança. Na rápida cena seguinte, Johnny se despede de Brian e vai embora.

3.3.4 Masculinidade tóxica

Assim como o Ato 1, o Ato 3 se desenrola através de alternância, mas de maneira mais equilibrada entre os núcleos de ação. Para fins de melhor organização textual, trataremos primeiro da narrativa de Johnny e depois da narrativa de Jeremy.

Johnny bate no apartamento da mulher que ele e Brian estavam espionando através da janela do prédio. Ou seja, trata-se de uma relação de causa e consequência estabelecida com sequência anterior. A mulher (Deborah McLaren), cujo nome não é revelado, deixa-o entrar; ela está bêbada, mostra-se carente. Johnny se pauta pelo voyeurismo da situação, ciente de que Brian está assistindo da janela do prédio comercial. Ele e a mulher estabelecem um jogo sexual, em que Johnny se mostra agressivo. Ela se humilha para ele, que diz: “Não posso, amor. Você é parecida com minha mãe”; pouco depois, ele fala: “Não queira transar comigo. Vai pegar algo nojento”. Isso reforça a natureza contraditória do personagem: em um momento ele agride a interlocutora, no outro se autodeprecia.

No dia seguinte, Johnny sai da casa da mulher e reencontra Brian, que está indo tomar café. Já dentro da cafeteria, Brian mostra a ele a foto da cabana na Irlanda onde pretende morar - ou seja, ele articula um plano para o futuro. Ao ser depreciado por Johnny, o segurança diz: “Não desperdice sua vida”, novamente reforçando sua posição de contraponto à visão niilista de Johnny, agora através de uma recomendação pessoal. “O quê?”, replica um Johnny surpreso, ao que Brian reitera: “Não desperdice sua vida”. A câmera permanece alguns segundos no rosto de Johnny antes de cortar para uma externa, mas o silêncio do personagem e o olhar do ator parecem indicar algum nível de reflexão sobre o assunto - o que é mais uma ratificação da complexidade do personagem.

Durante tal cena na cafeteria, Johnny teve duas rápidas interações com uma garçonete (Gina McKee) do estabelecimento. Em um momento posterior, Johnny retorna ao local e passa a seguir a moça até sua casa. Mesmo reservada, ela permite a entrada dele. Johnny toma banho, se alimenta, especula sobre os itens na estante da casa - momento em que mostra expressiva bagagem cultural-literária. Em certo momento, quando estão conversando de maneira mais pessoal, ela começa a chorar e ordena que Johnny vá embora, jogando as coisas

dele na escada. A interação que se segue é um exemplo claro da rápida mudança de temperamento de Johnny como adaptação de estratégia de comunicação: ele é inicialmente pacífico (buscando negociação), torna-se ameaçador, depois choroso e, por fim, resignado. Antes de sair, porém, ele pragueja:

Escute, amor, espero que quando estiver confortável e quentinha, embaixo da sua colcha, manchada de lágrimas e do seu lençol curto de Emily Brontë, que pense em mim, com minha cabeça num poço de urina fria de cachorro. E espero que sonhe comigo. E que acorde gritando. E espero que todos os seus filhos nasçam cegos, com pernas tortas, com lábios leporinos, sem teto e corcundas. (NU, 1993)

Esse Ato, então, expôs o *modus operandi* de Johnny para conseguir lugares onde se abrigar à noite. A partir da identificação da oportunidade - em ambos os casos, o “alvo” surgiu no acaso do contexto, na forma de mulheres, de alguma forma, vulneráveis - Johnny faz a investida, através de uma retórica de conquista. Mas as situações retratadas mostraram o quão suscetível à sorte o personagem é: se a operação deu certo com a primeira mulher, com a segunda houve uma virada súbita, obrigando-o a voltar à rua. Um fator comum às duas mulheres é a não revelação de seus nomes, denotando a falta de vínculo estabelecido, e o caráter descartável delas na jornada de Johnny. Aliás, uma pequena cena desse Ato exemplifica a natureza aleatória do cotidiano de Johnny: ao se aproximar de um carro, o motorista (provavelmente confundindo-o com alguém) abre a porta para que ele entre, para em seguida perceber o erro e expulsá-lo.

A segunda linha narrativa do Ato se inicia quando Sophie chega em casa e se surpreende ao encontrar Jeremy no sofá - ela não o conhece. Ele se apresenta como Sebastian Hawks; inicialmente apenas diz ser conhecido de Sandra (a terceira moradora da casa, que está em viagem), mas Sophie logo deduz que ele é o proprietário da casa. Durante o Ato, Jeremy gradualmente vai se tornando cada vez mais abusivo com Sophie, inclusive sexualmente, claramente se aproveitando de seu poder material; o ápice da humilhação se dá quando ele joga notas de dinheiro sobre ela. À noite, ao chegar em casa, Louise inicialmente diz a Sophie que aquela é “mais uma de suas orgias”, mas percebe a gravidade da situação ao ver os machucados na colega. Jeremy se estabelece na casa fazendo questão de emanar uma postura de masculinidade opressiva, o que é sumarizado visualmente por sua imagem deitado confortavelmente no sofá apenas de cueca. Louise ensaia ligar para a polícia, mas Sophie a desencoraja. Whitehead (2007) comenta sobre a comparação entre Jeremy e Johnny possibilitada pela enunciação fílmica:

Claramente, nem Johnny, nem Jeremy são apresentados como agradáveis em suas relações com as mulheres, sendo que ambos parecem usar a agressão como disfarce para algum grau de insegurança. [...] Até certo ponto, então, o papel de Jeremy tem como objetivo fazer Johnny parecer mais simpático. A intercalação de cenas envolvendo cada um deles em momentos cruciais cria comparações aguçadas o suficiente para destacar aspectos em comum do comportamento masculino agressivo. Mas Johnny é menos frio, insensível e calculista do que Jeremy e, mesmo assim, tem qualidades que Jeremy não tem. (p. 102-104, tradução nossa)¹⁰⁹

3.3.5 O retorno de Johnny

No Ato 4, Johnny está de volta à sua errância nas ruas. Ele passa a interagir com um colador de cartazes que lá chega; depois, pega carona com o homem em seu furgão. Na segunda localidade, enquanto o colador cumpre sua função, Johnny se põe a falar incessantemente. Por fim, o rapaz, irritado, bate em Johnny e vai embora - levando a bolsa dele, que estava no carro. Johnny tem um ataque de raiva, a primeira vez no filme em que ele se descontrola emocionalmente. No plano seguinte, Johnny está andando por um beco e é fortuitamente agredido por um bando de jovens que passa em sentido oposto.

A cena seguinte mostra Louise e Sophie no quarto de uma delas; se em uma cena anterior, as duas estavam conversando em um bar (provavelmente no intuito de evitar Jeremy em casa), agora elas estão dormindo juntas, com uma cadeira prendendo a porta. A campainha toca, Louise atende. Johnny desaba, extremamente ferido, e passa a subir as escadas rudemente - evocando a imagem de um animal selvagem ferido. Enquanto Louise e Sophie tentam ajudá-lo, Johnny tem um ataque nervoso, se contorcendo no chão. Tal momento se configura como o evento mais próximo de um clímax dentro do filme, confluindo os sentimentos dos personagens ali presentes: um esgotamento de Johnny, a comoção de Louise por ele, a confusão de Sophie, e o desprezo de Jeremy: “Como as pessoas são patéticas”, diz ele, antes de voltar a dormir.

O início do dia seguinte é marcado pela chegada de uma personagem que apenas fora citada anteriormente: Sandra (Claire Skinner), a colega de casa que estava viajando. A personagem fica chocada ao descobrir a situação que se instaurou na casa e passa a atuar no

¹⁰⁹ No original: “Clearly neither Johnny nor Jeremy is being presented as likeable in their dealings with women, both seeming to use aggression as a cover for a degree of insecurity. [...] To some extent, then, Jeremy’s role in the film is clearly to make Johnny appear more sympathetic. The intercutting of scenes involving each of them at crucial moments creates comparisons pointed enough to highlight common aspects of aggressive male behaviour. But Johnny is less cold, callous or calculating than Jeremy, and anyway he has qualities Jeremy does not”.

sentido de restaurar a ordem no local. Jeremy, após ser confrontado com uma faca por Louise, vai embora. Segue-se uma cena importante tendo como cenário o banheiro da casa. Louise pergunta a Johnny: “Então, por que veio a Londres?”. Ele responde: “Tive que sair de Manchester porque queriam me espancar. E vim para cá e me espancaram”, exprimindo a circularidade de sua trajetória diegética. Louise, então, manifesta seus planos de voltar para “casa” (Manchester). Convém trazer à tona uma cena do dia anterior em que Louise conforta um Johnny ainda bem machucado na cama e ambos cantam uma música nostálgica: “Quero voltar para casa, para Manchester chuvosa (...)”. Ou seja, existe uma relação afetiva com Manchester e, para Louise, o reaparecimento de Johnny, por evocar a vivência na cidade em questão, reacendeu esse saudosismo - a ponto de levá-la a considerar um retorno. A situação tem um efeito sobre Sophie também: irritada pela não correspondência de Johnny a seus sentimentos e, provavelmente, tendo percebido uma reaproximação entre Johnny e Louise (algo que o clima intimista na cena no banheiro consolidou visualmente), vai embora de casa com suas malas.

A penúltima cena do filme é dramaticamente muito importante. Louise comunica a Johnny que vai ao trabalho pedir demissão e que, ao retornar, fará as malas para voltar a Manchester em definitivo. Ou seja, aquilo que pouco antes a personagem havia exposto como uma possibilidade, agora é decisão tomada. Louise pergunta a Johnny se ele quer ir junto e ele responde afirmativamente. Momentos depois, sozinho na sala, Johnny calça os sapatos, pega um dinheiro recolhido no chão por Sandra (as notas que Jeremy jogara em Sophie) e sai. A última cena acompanha, através de um plano único, Johnny descendo as escadas e se deslocando rua afora - ele manca consideravelmente, mas segue em frente com convicção. Assim sendo, o personagem opta por voltar ao nomadismo individual, terminando o filme da mesma maneira como começou e da mesma maneira como passou a maior parte dele. A situação só pareceu ter uma inclinação diferente na casa de Louise e Sophie por conta do elo passado que ele tinha com Louise - ao contrário dos outros encontros, que foram com pessoas totalmente novas. Embora a passagem de Johnny tenha causado transformações concretas em Sophie e, especialmente, em Louise (a ponto de mudar seus planos de vida), para ele foi mais um episódio passageiro de sua jornada errante.

Antes de passarmos para as constatações, propomos um olhar sobre um filme que tem uma poética similar à de *Nu: Os renegados (Vagabond, 1985)*, de Agnès Varda. O filme acompanha uma jovem, Mona (Sandrine Bonnaire), em suas errâncias pelo interior da França, “dormindo no campo ou em beiras de estrada, conseguindo bicos onde pudesse, às

vezes se prostituindo, às vezes sendo estuprada” (BRADSHAW, 2018, tradução nossa)¹¹⁰. Ou seja, guardadas as devidas proporções que o fator gênero impõe a cada personagem, Mona e Johnny possuem um estilo de vida bastante similar, de uma itinerância imprevisível, baseada em uma relação com o tempo diferente do padrão da sociedade: maximização do presente e desvinculação do futuro. Em certo momento, Mona diz: “Eu não ligo. Eu apenas sigo em frente”. O filme de Varda, no entanto, é mais informativo com relação às origens da personagem. Mona conta que era uma secretária em Paris, mas que se aborreceu com a vida que levava e decidiu adotar uma vivência livre de responsabilidades. Ou seja, o estilo de vida retratado no filme foi uma opção da personagem. Em *Nu*, temos indícios de que o caso pode ter sido o mesmo (rompimento com o sistema), mas não é possível afirmar categoricamente - pois a vida de Johnny em Manchester é incógnita. Além disso, a narrativa de *Os Renegados* apresenta uma diferença crucial em relação ao filme de Leigh: concede acesso ao destino de Mona, sua morte congelada em um campo, no primeiro plano da diegese - tudo o que se passa depois é um *flashback* das últimas duas semanas de vida da protagonista. Se o filme de Varda é um excelente exemplo de narrativa “porção de vida” tendo como referência de recorte a morte da personagem (um evento obviamente definitivo, que fecha a narrativa), o filme de Leigh aborda um período da vida de Johnny relativamente aleatório para ele (cujo evento referencial mais próximo é a necessidade de fuga para Londres). Ou seja, a narrativa de *Nu* incorpora mais integralmente o fator descontinuidade, que é o que, conceitualmente, converge a narrativa “pedaço de vida” à Não-Trama.

3.3.6 Apuração narrativa

Nu se inicia com um evento motriz, a necessidade de fuga de Manchester por conta de ameaça de agressão, sendo esse evento proveniente de uma ação do personagem: o estupro de uma mulher. Por sua natureza modificadora da vida do protagonista, o evento poderia ser considerado problema dramático. Mas a identificação de um problema dramático como mecanismo de trama está condicionada ao que vem em sequência. A questão sobre o evento citado é que ele não teve implicação alguma a não ser a mudança geográfica do personagem. Ou seja, o evento gera uma reação, mas não estabelece qualquer dilema ou objetivo, sendo esse um fator se converge com a própria natureza do personagem: Johnny é desprovido de amarras sociais e morais, bem como laços afetivos, portanto sua fuga é movida unicamente

¹¹⁰ No original: “sleeping in fields or on roadsides, getting cash-in-hand jobs where she could, sometimes selling sex and sometimes getting raped”.

pelo instinto de proteção de sua integridade física. Além disso, deslocamentos não são estranhos ou particularmente desestabilizadores para o personagem, ao contrário, fazem parte de sua rotina. Então, no recorte feito pela diegese do filme, o evento do estupro seguido pela ameaça é o que impulsiona a ação, por levar o personagem à cidade onde a narrativa se situará, mas é possível especular que, na vida (pelo menos, recente) de Johnny, aquilo não tenha representado um “ponto fora da curva”.

É possível também argumentar que o problema dramático se dá com a chegada de Johnny na casa de Louise e Sophie. Fica evidente que a inserção daquele novo elemento representa um desarranjo no estado inicial das duas (mesmo que esse estado, pré-Johnny, não tenha sido mostrado), causando um impacto mais instantâneo em Sophie e mais internalizado em Louise. Já o universo pessoal de Johnny não tem o que ser desarranjado, já que seu estado permanente é de errância; com a mesma facilidade com que ele se insere naquela casa, ele se retira - e a narrativa o acompanha. Ou seja, a chegada de Johnny na casa só pode ser considerada um problema dramático se tomarmos Louise e Sophie como referência narrativa. No entanto, apesar da enunciação focalizá-las eventualmente nos Atos 2 e 3, Johnny é o ponto de referência central do filme.

Aliás, as relações mais fortes de causa e consequência no filme estão ligadas ao núcleo da casa. Quando Johnny está vagando pela cidade, a relação entre os eventos é muito mais de sucessão do que de causalidade, sendo que, no máximo, os eventos têm uma conexão espacial. Mas o que pauta mesmo essa relação entre eventos é o potencial de aproveitamento de oportunidade visto por Johnny. Por exemplo: Johnny é acolhido no prédio, o que o leva a ver a mulher pela janela, o que o leva a ir à casa da mulher. Saindo da casa, ele reencontra quem o acolhera no prédio, o que o leva à lanchonete, onde conhece a garçonete, o que o leva a segui-la até sua casa. O evento mais isolado de todos é a dinâmica com Archie e Maggie, pois não há relação anterior ou posterior alguma (nem a nível espacial). O evento com o colador de cartazes não tem conexão anterior, mas culmina na agressão e na perda de sua bolsa, sendo parte de uma causa dramática. A cena seguinte termina de construir essa causa: Johnny é ainda mais agredido. A consequência dramática disso é o retorno de Johnny à casa de Louise e Sophie. O fato é que a jornada de Johnny nos Atos 3 e 4 tem um caráter altamente episódico, contendo, inclusive, repetição de uma dinâmica: a inserção noturna do personagem em casas alheias (de personagens femininas).

Pelo fato de a vida de Johnny se pautar pela mudança constante, ele é um tanto imune à *peripeteia*. O fato de ter perdido sua bolsa e ter sido fortemente agredido, no entanto, tem um efeito de reversão: tira o elemento imprevisibilidade da jornada futura dele, por

incapacitá-lo (ao menos momentaneamente), e o inclina para um destino certo, a casa de Sophie e Louise, onde sabe que terá amparo - o que, de certa forma, faz eco com sua primeira ida para lá. A jornada conjunta de Louise e Sophie, por sua vez, se aproxima do clássico narrativo - e também a de Louise individualmente, em especial. Como já foi dito, elas tiveram a vida doméstica mexida pela entrada de Johnny e por sua posterior saída dois dias depois. No dia seguinte, um novo elemento se apresenta, Jeremy, instalando-se na casa como agente de agressividade. Sua permanência sustentada por uma posição de poder torna o ambiente hostil e deixa Louise e Sophie em posição de suscetibilidade. Analisando o estado da relação entre as duas mulheres, houve uma transformação: de um convívio frio inicial (provavelmente alimentado pelas diferenças de personalidade), as duas se tornam mais unidas mediante as aparições de Johnny e, especialmente, de Jeremy. O primeiro tem uma natureza intempestiva e tem um efeito desestabilizador, mas não é visto pelas duas como ameaçador; o segundo sim, e a união das duas se concretiza na necessidade de autoproteção.

No início do Ato 4, há um impacto cumulativo: já existe uma crise em curso na casa e a chegada de Johnny em situação deplorável tem um efeito catártico, que é materializado na crise nervosa do protagonista. A propósito, o choro de Louise na cena em questão é muito importante narrativamente, indicador de mais uma transformação: se, no Ato 1, a personagem claramente tinha reservas em relação a Johnny, agora ela mostra mobilização afetiva em relação a ele. A ação do dia seguinte tem como centralidade o engajamento de Louise em voltar definitivamente para Manchester, com Johnny incluído em seus planos - ou seja, ela atua em um movimento, de certa forma, restaurativo, buscando criar um retorno a uma situação anterior (que antecede a diegese). Dessa forma, Louise propõe um caminho novo para Johnny, uma alternativa ao seu modo de vida atual - espelhada, possivelmente, em algum passado compartilhado entre os dois. No fim, Johnny opta por não seguir o destino oferecido por Louise e retorna ao nomadismo. A ação final de Johnny é a mesma do início: deslocar-se (antes, de carro; agora, a pé).

Assim sendo, tomando a hipótese de que Louise fosse a protagonista do filme, a construção narrativa teria um desenho clássico: um desarranjo que leva a uma transformação, cristalizando um arco narrativo canônico. A narrativa enquanto guiada por Johnny é não-trâmica, pois a vida de Johnny pode ser considerada impermeável às viradas dramáticas; e, se no final, sua trajetória parece se inclinar para uma virada, ele a rejeita. Não é que as situações não o afetem, pois a agressão recebida foi claramente impactante, mas é que ele não permite que elas desloquem o curso de sua jornada. Aliás, a trajetória de Jeremy também tem caráter não-trâmico: assim como Johnny, ele pula de uma experiência a outra sem qualquer

sentimento de consequência ou perspectiva; a diferença está nos níveis sociais em que operam.

Nu é um filme centrado em um protagonista que esvazia o futuro de significação, tomando o incerto e o randômico como modo de vida. Sendo assim, se pensarmos em sua vida como uma narrativa, o personagem é, por natureza, avesso ao conceito de arco dramático. Aliás, narrativamente, ele opera em um paradoxo: a estaticidade dramatúrgica que ele representa é justamente pautada pela itinerância que adota como regra, pois a mesma exclui o estabelecimento de elos. No recorte diegético de *Nu*, acompanhamos o que é provavelmente uma exceção na vida de Johnny: o cruzamento com um elemento de seu passado (Louise) - mas que, no fim do filme, se tornou apenas ponto de passagem.

A questão-chave é que, se Johnny leva a vida ao modo Não-Trama, isso não quer dizer que o efeito dele sobre os outros necessariamente seja esse - e a mudança que ele opera sobre a vida de Louise e Sophie é inegável. O filme *Nu*, então, tem o registro Não-Trama como predominante porque elege Johnny como centro de focalização (mas não o único), sendo um típico “estudo de personagem” e, como tal, a narrativa toma a forma da poética do seu personagem: marcante e transformadora para terceiros, episódica-aleatória a nível pessoal, verborragicamente reflexiva e, acima de tudo, circular.

3.4 Apuração geral

Com base nas análises realizadas, podem ser notados pontos de aproximação entre as três obras. O mais imediatamente evidente deles é a ligação que cada filme tem com alguma forma de realismo. *Umberto D.* é notavelmente associado com o Neorealismo Italiano, movimento estético que pretendia representar a vivência na Itália pós-guerra; *Faces* é ligado à solidificação do cinema independente nos Estados Unidos e seu estilo é comparado ao do *cinema-vérité*; *Nu* é associado a um realismo social britânico, com foco representativo nas classes inferiores e na vida doméstica, pelo qual seu diretor Mike Leigh se tornou célebre. Vale notar que as duas primeiras conceituações realistas citadas são associadas ao documentário. No entanto, nas três obras há um elemento de perturbação de uma idealização de pureza realista. Em *Umberto D.*, para além das questões envolvendo as motivações ideológicas do Neorealismo Italiano, é possível destacar a presença massiva do melodrama em sua narrativa. Em *Faces*, há uma tentativa de capturar o fluxo interacional do mundo real, mas a natureza idiossincrática das performances (corporalmente e vocalmente) aponta para o próprio filme como obra de criação artística. Em *Nu*, constatamos a presença de personagens

coadjuvantes que operam em registros de atuação não verossímeis e de diálogos excessivamente articulados (como aquele entre Johnny e Brian), além de evidentes manobras discursivas realizadas pela enunciação, como a justaposição dos personagens Johnny e Jeremy para ressaltar suas semelhanças e diferenças.

Um segundo aspecto de conexão entre os três filmes está na predominância do trabalho do ator, o que nos leva a um olhar sobre os próprios diretores e suas relações com a atuação: De Sica iniciou a carreira como ator de teatro e começou a atuar no cinema muito antes de dirigir - ele contabiliza, no total, mais de 150 créditos como ator em filmes. Cassavetes também era ator de formação teatral e usava fortemente tal bagagem em sua direção cinematográfica; atuou em muitos trabalhos de TV e cinema, inclusive em 5 filmes que também dirigiu. Leigh, ao contrário dos anteriores, nunca foi ator, mas sua carreira como diretor sempre foi marcada por seu trabalho de direção de atores; vários atores britânicos de prestígio tiveram seus trampolins artísticos em filmes do diretor. Ou seja, tratam-se de diretores que dedicam importância especial às performances e tal fator está diretamente ligado à centralidade que os personagens têm nos filmes.

A Não-Trama se manifesta nos filmes em alguns níveis diferentes. O primeiro diz respeito a elementos da linguagem cinematográfica, em especial, a montagem: Em *Umberto D.*, a relativa economia de elipses promove a sensação de desenrolar iminente das situações - ressaltando a estagnação e perduração do problema dramático. Em *Faces*, a montagem em blocos aliada a um regime de encenação livre e longa agrega a cada sequência uma sensação de independência, drenando o fator télico do filme. Em *Nu*, a montagem paralela, além de propor um exame fixo entre dois personagens, expõe a circularidade e repetição de uma jornada ante ao movimento transformativo de outra.

Os três filmes se passam em períodos de tempo curtos (*Umberto D.* em alguns dias, *Faces* em algumas horas e *Nu* em pouco mais de quatro dias) e o fator causalidade tem considerável presença em todos. Nesse sentido, *Umberto D.* é o que menos se desamarra do clássico narrativo: apesar de momentos que podemos chamar de “tempos mortos”, os eventos têm clara relação de causa e efeito. Em *Faces*, a causalidade é minimizada e, em *Nu*, a causalidade divide espaço com a sequencialidade e com o aleatório. A emergência do problema dramático, em *Umberto D.*, não é mostrada, mas a questão ressoa por todo o filme, gerando a pergunta: Umberto vai conseguir superar sua situação de dificuldade? Em *Faces*, o problema dramático é claramente exposto, através do pedido de divórcio, e coloca a trama em movimento, mas não gera uma questão a ser respondida. *Nu* não tem um problema dramático claro e, conseqüentemente, é desprovido de telicidade.

Um fator comum a todos os filmes é a circularidade, e isso nos leva ao outro nível de manifestação da Não-Trama, estritamente dramaturgicamente. Nas três obras, os personagens passam por viradas de estados ao longo da progressão narrativa, mas o estado das coisas maior no qual estão englobados é imóvel. Ou seja, os personagens se mantêm presos a algo: Umberto está atrelado à situação socioeconômica implacável de seu contexto; Richard e Maria estão atrelados à comodidade de uma vida matrimonial-doméstica padrão; Johnny está atrelado à vivência errante em que se encontra e, portanto, à falta de destino. Percebe-se, então, que a Não-Trama não é absoluta; a aplicação das diretrizes revela resultados em diversas gradações, destacando, de fato, elementos apropriadamente denominados não-trâmicos. A constatação que unifica simbolicamente a Não-Trama, no entanto, é a imobilidade dos personagens principais em relação a determinado fator no recorte diegético dado.

4 IREMAR, CRISTIANO, JUSTINO

O presente capítulo também se propõe a analisar três filmes no âmbito de suas estruturas narrativas, visando a averiguação de manifestações não-trâmicas. Porém, ao contrário da filmografia anterior, em que usamos obras sugeridas já na gênese do nosso conceito-chave, para este capítulo desenvolvemos um corpus original. Portanto, antes de tratarmos sobre os filmes em si, é preciso lançar luz sobre o contexto amplo que engloba essa filmografia: o cinema brasileiro década de 2010.

A conjuntura do cinema brasileiro contemporâneo tem raízes no movimento da Retomada, com base em processos significativos para o circuito cinematográfico que ali se iniciaram e a partir dali se desdobraram. Um exame de caráter histórico poderia ser feito, mas isso foge ao objetivo deste estudo. No entanto, existem alguns fatores transcorrentes no final dos anos 1990 e, especialmente, nos anos 2000, que nos ajudam a compreender melhor a natureza do contexto cinematográfico que estamos visando e que devem ser citados: o crescimento progressivo dos festivais e de meios de exibição alternativos, como os cineclubes; o fortalecimento das políticas de fomento, o que inclui um movimento de descentralização do financiamento; o surgimento de coletivos e formas alternativas de financiamento; o aumento da quantidade de cursos de cinema. Todos esses fatores foram cruciais para a emergência gradual, a partir da segunda metade da década de 2000, de uma cena cinematográfica bastante inventiva esteticamente, caracterizada por uma não-conformidade a padrões clássicos e um forte diálogo com tendências do cinema contemporâneo - para citar duas, o “cinema de fluxo” e o “realismo sensorio”.

Escolhemos como recorte temporal para o nosso segundo corpus de análise uma fase em que essa tendência já está mais consolidada, circunscrita no que pode ser chamado de Novíssimo Cinema Brasileiro (IKEDA, 2012). Naturalmente, o primeiro motivo para tal seleção é a aproximação que tal filmografia estabelece com formas estético-narrativas não-canônicas, se fazendo, portanto, um terreno fértil para o estudo da Não-Trama. A segunda razão é a necessidade de promover, nesta pesquisa, um contato do conceito Não-Trama tanto com o cinema contemporâneo quanto com o cinema brasileiro, verificando suas manifestações em um contexto mais próximo e urgente para nós. Com relação aos filmes, inúmeras seriam as possibilidades de escolha, mas, seguindo o molde da filmografia estrangeira, optamos por obras que alcançaram certa aclamação e notoriedade no circuito cinematográfico em geral. A partir desse parâmetro, procuramos trabalhos de cineastas que iniciaram suas carreiras nas cercanias da própria década de 2010 e buscamos prezar por uma

diversidade regional. Também julgamos imprescindível trazer uma diretora mulher, considerando que o crescimento da presença feminina é uma característica patente do cinema contemporâneo. E um fator final, mas não menos importante, foi a seleção de filmes com estruturas narrativas de potencial desafiador, permitindo-nos mostrar facetas mais ricas e complexas da Não-Trama. Com base nisso tudo, chegamos a três obras: *Boi neon* (2015), de Gabriel Mascaro, *Arábia* (2017), de Affonso Uchoa e João Dumans, e *A febre* (2019), de Maya Da-Rin. Situados fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, simbolizando a ascensão de novos polos cinematográficos que permeou a última década, esses filmes trazem um valioso mosaico de representações do Brasil através de mobilizações da linguagem cinematográfica e estratégias narrativas bastante singulares.

4.1 Boi Neon

Boi neon, lançado em 2015, é uma coprodução entre Brasil, Holanda e Uruguai. Trata-se do segundo longa-metragem de ficção do diretor pernambucano Gabriel Mascaro, que também assina o roteiro, sucedendo *Ventos de agosto* (2014). Previamente, Mascaro dirigira os longas documentários *KFZ-1348* (2008, codireção de Marcelo Pedroso), *Um lugar ao sol* (2009), *Av. Brasília Teimosa* (2010), *A onda traz o vento leva* (2012) e *Doméstica* (2012), além do curta-metragem de ficção *As aventuras de Paulo Bruschy* (2008). *Boi neon* teve sua estreia internacional na Mostra Orizzonti do Festival de Veneza e, posteriormente, foi exibido no Festival do Rio, onde ganhou o prêmio de Melhor Longa-Metragem de Ficção. O filme teve suas filmagens realizadas em cidades da Paraíba e de Pernambuco.

4.1.1 Apresentação do universo diegético

O filme abre com um plano do gado em fila no curral, os bois sendo liberados um a um. Dessa forma, a ambientação do universo diegético é apresentada de imediato para o espectador. Os planos seguintes mostram a menina Cacá (Alyne Santana) aticando os bois e Iremar (Juliano Cazarré) preparando os rabos dos animais para que entrem na arena. Assim, a instância narrativa traz o personagem central exercitando seu ofício, o de curraleiro. O próximo plano, contrapondo-se às imagens anteriores de bastidores, revela a ação do boi na arena - o espetáculo, de fato. Assim, ao explicitar a prática da vaquejada, a enunciação completa o sentido dos primeiros planos e apresenta o microcosmo que funcionará como pano de fundo do filme.

Bordwell (2007) advoga que o protagonista de uma narrativa é “o agente do qual a história trata” (p. 6, tradução nossa)¹¹¹. Dentre as possibilidades complementares de identificação de protagonista propostas pelo autor, citamos as duas mais consistentemente aplicáveis: o personagem que é mais afetado ou alterado pelos eventos ou o personagem cujas ações e reações ditam a forma da trama. Entretanto, como já estamos trabalhando a partir do pressuposto de que o filme é uma narrativa inclinada a uma forma dramática minimalista, convém buscar o critério mais objetivo: o personagem a quem a narrativa devota maior atenção. Em *Boi neon*, esse é Iremar, principal foco da instância narrativa. Mas é importante ressaltar que a trama não se estrutura a partir das ações de Iremar; ao invés disso, a enunciação dimensiona seu escopo para o universo no qual ele e todos os outros personagens estão inseridos.

Faz-se necessário trazer os conceitos de “focalização” e “ocularização”. O primeiro, conceituado por Genette (1972), tendo como objeto o texto literário, diz respeito à relação entre o que o narrador sabe e o que os personagens sabem. Gaudreault e Jost (2009), ao aplicarem o conceito no texto fílmico, estabelecem três categorias de focalização: interna, externa e espectral. A dificuldade de vincular *Boi neon* a uma dessas é mais uma evidência de seu minimalismo dramático; como o filme é majoritariamente não pautado pelo imediato encadeamento causal de eventos, as informações do mundo diégético não são fundamentais para a progressão (andamento) da trama. Um fato a ser considerado é que a narrativa está restrita ao que vivenciam três personagens: Iremar, Galega e Cacá, pois, em qualquer sequência do filme (salvo exceção a ser tratada na próxima seção), ao menos um deles está presente - funcionam, então, como referências da narração. Posto isso, a natureza elíptica e, portanto, lacunar da composição narrativa naturalmente omite informações, somente permitindo ao espectador tirar certas conclusões a partir de evidências distribuídas ao longo de várias sequências - o que caracteriza focalização externa.

Versando sobre a relação entre o que é mostrado pela câmera e o ponto de vista dos personagens, a ocularização pode ser: interna (primária ou secundária) ou zero. É bem evidente que *Boi neon* é construído sobre ocularização zero, ou seja, o plano está sempre ancorado a uma instância externa à diegese, remetendo, assim, ao “grande imagista”. Pode-se dizer, então, que a narração mantém-se “acima da história” (CAMPOS, 2016), no sentido de uma abordagem narrativa distanciada, que não se compromete com o ponto de vista de nenhum personagem em particular. A câmera é colocada na função de observadora, fator que

¹¹¹ No original: “the agent whom the story is about”.

é evidenciado pelo posicionamento da mesma: majoritariamente fixo e sem proximidade com os atores, sendo inexistente o uso de primeiro plano e muito comum o uso de plano conjunto.

4.1.2 Personagens e suas narrativas

Iremar caminha até uma área de terra onde um caminhão joga detritos no chão. Ele pega alguns pedaços de tecido, depois pega partes de um manequim. Esse plano gera um efeito de estranhamento e curiosidade no espectador, baseado em ruptura de estereótipo - dinâmica que, veremos, se mostrará presente em diversas ocasiões ao longo do filme. Por que um vaqueiro se interessaria por tecidos e manequins? Respondendo à pergunta, a enunciação pula desse ponto de vista “público” (Iremar estava em um espaço aberto) para um ponto de vista “privado”: na cabine do caminhão, Iremar tira medidas do corpo de Galega, enquanto conversam sobre uma possível cor para o modelo que ele pretende fazer. Tal exposição gradativa, que funciona como apresentação de personagem, culmina alguns planos à frente: viajando no carro de boi, enquanto conversa casualmente, Iremar costura; a ideia, então, se faz visualmente concreta para o espectador. Esse mesmo plano do comboio também conjuga, em sua composição visual, a ideia da conciliação das duas atividades na vida de Iremar. No entremeio desses planos, temos uma cena que desvia da dimensão fílmica principal: em uma atmosfera onírica, uma criatura com cabeça e patas de cavalo e corpo de mulher dança. Tal cena funciona como uma “imagem mental” (GAUDREAU; JOST, 2009), adotando o lírico como modo narrativo. Ao discorrer sobre os gêneros poéticos, Hegel (1987) define o lírico da seguinte forma:

Seu conteúdo é o subjetivo, o mundo interior, o ânimo que considera, sente, que, em vez de prosseguir para ações, permanece muito mais preso junto a si mesmo como interioridade, e por isso, pode tomar também o auto-expressar do sujeito como sua única Forma e último alvo. (p. 85)

A criatura de natureza antropozoomórfica pode ser tomada como uma representação da fusão dos universos pessoais de Iremar, em termos de “objetos de trabalho”: o do mundo animal (seu ofício de vaqueiro) com o do mundo corporal humano (seu interesse pela confecção de modelos de roupas femininas). Em outro nível de interpretação, tal plano evoca também uma relação que se fará presente durante todo o filme: a da qualidade animalesca com a sexualidade.

A seguinte sequência se passa na cabine do caminhão: ali estão Galega (Maeve Jinkings), a motorista, e sua filha Cacá. Tendo acabado de parar, são abordadas por um vendedor ambulante de calcinhas; Galega compra algumas, o que dá início a uma discussão. Galega diz que a filha deveria estar na casa da avó e estudando. A briga se torna acalorada, Galega chega a dar tapas da menina, e, por fim, solta, em tom de desabafo: “tô cansada”. O plano em questão, ao trazer Galega e Cacá como sujeitos, permite ao espectador acessar informações antes indisponíveis a respeito dessas duas personagens, que são secundárias do ponto de vista narrativo, mas fundamentais à dinâmica ficcional proposta. Em nível pessoal, a cena expõe a existência de um conflito entre elas, e, portanto, identifica-se uma linha de tensionamento. E através dos diálogos e da conclusão da cena, a enunciação articula a natureza sacrificante daquela vida itinerante, especialmente para uma mulher-mãe. Nesse sentido, várias são as mensagens possíveis, sendo o problema da restrição de privacidade frequentemente enunciado ao longo do filme: um momento visualmente expressivo da questão é o plano em que mãe e filha tomam banho de modo improvisado na traseira do caminhão. Ampliando a interpretação, o desabafo de Galega também funciona como deixa para os planos seguintes que retratam a dureza do trabalho em si. No primeiro, Iremar e Zé lavam o carro-de-boi; no outro, Iremar e Zé trabalham liberando os bois na festa da vaquejada, e aqui o contraste entre a luz da arena e o espaço escuro onde eles trabalham faz a contraposição bastidores-show.

Para além de Iremar, a narrativa também dedica certa atenção individual à menina Cacá. A sequência da menina com a mãe no caminhão, citada no parágrafo anterior, fornece a informação de que ela, de certa forma, optou por estar naquela vida junto à mãe, rejeitando a opção de uma vivência mais estável junto à avó. Ou seja, a menina tem atração por aquele mundo, e as várias cenas que retratam Cacá acompanhando os adultos nas tarefas confirmam essa ideia. É ressaltado, no entanto, que a relação de Cacá com esse universo rural itinerante tem um filtro de sonho, caso totalmente dissonante dos personagens adultos. O principal indício disso é o encantamento da menina pelos cavalos – animais que, no filme, são retratados sob uma luz de nobreza, como veremos melhor adiante. Há uma intervenção lírica, no mesmo molde daquela de Iremar, que representa o mundo interior de Cacá: um homem sobre um cavalo doma o animal e acaricia-o em várias posições; a fotografia valoriza a imponência e a beleza do equino. Poderia tal homem ser o pai de Cacá, idealizado por ela? A temática da ausência paterna para a menina é particularmente desenvolvida na cena em que ela conversa com Iremar. No fim da cena, ao pedir um abraço do vaqueiro, vemos uma

demonstração cristalina de afeto que reflete a questão dos laços criados pela convivência - que, nesse contexto, são mais significativos que as relações sanguíneas.

Uma dinâmica muito presente no filme é a reversão de expectativas, como já foi abordado. Nessa linha, a narrativa apresenta caracterizações que revertem os estereótipos, especialmente em representações de gênero. Pode-se dizer que todos os personagens têm um caráter hibridizado em termos de inclinações a elementos social e tradicionalmente associados aos gêneros. Iremar é um vaqueiro cuja aparência é o arquétipo da virilidade masculina; seu interesse por desenho de moda, uma atividade culturalmente mais vinculada ao universo feminino, é um fator de ruptura. Galega é retratada em contextos tipicamente femininos, ao comprar calcinhas e se depilar, mas, ao mesmo tempo, exerce uma profissão majoritariamente masculina (caminhoneira) em um universo predominantemente masculino. Essa dualidade em relação à vida profissional também é articulada através da personagem Geise (Samya De Lavor): durante o dia, trabalha como revendedora de cosméticos (profissão culturalmente feminina) e, durante à noite, trabalha como segurança (profissão culturalmente masculina). Até mesmo a menina Cacá traz em si a inversão de atributos de gênero, em sua grande afinidade com o universo masculino de caminhão, estrada e rodeio, além de seu fascínio pelo próprio Iremar. Essa inclinação é bem ilustrada na cena entre mãe e filha no caminhão, na qual Cacá usa um argumento machista ao desaprovar a compra da mãe (“calcinha de puta”).

Sabemos que o modelo narrativo clássico, em sua forma mais ortodoxa, é caracterizado pela existência, dentro da linha diegética, de um incidente que desarrume o equilíbrio de forças na vida do protagonista, fazendo-o reagir e, conseqüentemente, lançando a trama ao movimento (McKEE, 2006). Apesar de variações na forma de apresentação, o cerne da narrativa tradicional é sua organização estrutural em torno de um processo de mudança do *status quo* dentro do mundo diegético. Em *Boi neon*, os personagens têm desejos, sonhos, dilemas, mas a instância narrativa não estabelece objetivos para serem realizados ou conflitos para serem resolvidos necessariamente dentro da linha diegética. A instância narrativa leva o espectador a observar a vida daqueles personagens se desenrolando de maneira rotineira, relativamente estável. No filme, uma única mudança envolvendo o grupo acontece: por seu bom desempenho na lida com a égua arredia da noite anterior, Zé (Carlos Pessoa) é contratado para cuidar da mesma, e Júnior (Vinícius de Oliveira) entra para substituí-lo. Narrativamente, a entrada desse novo agente não é inconsequente: ele trará uma nova dinâmica às relações entre os personagens, ao despertar o ciúme de Iremar pelo vínculo que começa a criar com Cacá, e ao se envolver com Galega. Mas a entrada de Júnior não

causa um desarranjo no estado das coisas (o *status quo*), e, portanto, não representa uma virada dramática na narrativa - embora seja um elo de ligação com a narrativa clássica.

4.1.3 Elementos sígnicos

Na vida de Iremar, existe uma relação de paralelismo entre dois mundos: o das vaquejadas, inserido no meio rural, e o da moda, tradicionalmente um universo urbano. Para representar essa dinâmica, a enunciação fílmica frequentemente faz uso de alternância visual. Um exemplo: Iremar vai a uma loja perguntar quanto custa para fazer uma etiqueta - e é confrontado com o obstáculo da tecnologia à qual não tem acesso. No plano que se segue imediatamente, Iremar maneja os bois nos bastidores da vaquejada. Em outro momento, vemos Iremar, Zé, Negão (Josinaldo Alves), Galega e Cacá em volta da mesa para jantar, em uma representação familiar; enquanto conversam, Iremar não deixa de costurar. Plano seguinte, no mesmo cenário: Zé, Negão, Galega e Cacá dançam alegremente, mas Iremar não está presente. O próximo plano revela: ele está em seu canto, trabalhando em sua máquina de costura. Dessa montagem, infere-se que Iremar usa seu tempo livre para costurar, portanto reitera a importância da costura para o personagem. Outra cena corrobora isso: Iremar pega uma revista de Zé, que está dormindo, e abre na página de uma mulher nua. Ele pega uma caneta e começa a desenhar uma roupa sobre o corpo da modelo - novamente, uso do recurso de reversão de expectativa com relação à sexualidade.

Bastidores da vaquejada. Vemos um boi com tintas que reluzem fluorescentes no escuro: trata-se do boi neon, que dá título ao filme. Esta é uma obra que trabalha vários conceitos e suas inter-relações, mas o título do filme e sua imagem correspondente revelam a diretriz temática principal do filme: a interseção entre o animal (no sentido adjetivo da palavra) e o estético. Um plano, em especial, transmite tal dicotomia: ao fundo, os bois circulam no curral; em primeiro plano, na cerca, estão pendurados vários rabos de animais, os quais Iremar tingem de loiro. Ou seja, trata-se do contraste entre a natureza e o artifício. Esse discurso está presente também na sequência em que Iremar e Zé entram clandestinamente nos bastidores do leilão de cavalos e vemos a mulher ajeitando a peruca no cavalo - aqui o filme retoma o antropozoomorfismo, no sentido de que o cavalo está sendo “humanizado”. A sequência do leilão também mostra que os cavalos são tratados como estrelas, em contraste ao tratamento dado aos bois, e isso ganha rima no plano em que Cacá segura um cavalo alado de brinquedo sobre os bois apertados no curral, lançando luz sobre uma variação do mesmo contraste - que aqui se apresenta como sendo entre o real e o sublime/fantasia.

Mais representações da oposição animal-cosmético são dadas: quando Iremar e Júnior estão ajeitando os bois no curral para entrarem no show, uma revendedora de produtos de beleza, Geise, se aproxima tentando vender perfumes. Em outro plano, enquanto almoçam, em uma mesa improvisada quase no meio do curral, Júnior alisa o cabelo em frente ao espelho. Novamente trabalhando uma ruptura, a narração coloca o plano em que Iremar mostra a Galega o modelo de roupa dourado que terminara seguido por um plano em que Galega depila as partes íntimas no banco do caminhão. Ou seja, são duas expressões do feminino: o *glamour*, a elaboração estética, e a rudeza, no improvisado pela necessidade. Puxando ainda no sentido do primeiro tópico, temos uma nova sequência lírico-onírica; desta vez, a “mulher com cabeça de cavalo” usa o modelo criado por Iremar, ou seja, a finalização da peça de roupa representa um desejo consumado para ele.

A relação homem-animal mostrada no filme remete ao conceito de “realismo grotesco” criado por Bakhtin (1987) ao comentar a obra de François Rabelais, poeta francês do século XVI. Segundo o autor, o corpo grotesco é uma imagem característica das narrativas carnavalescas do contexto medieval e seu traço marcante é o “rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (p. 17), sendo que “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (p. 21). Assim como retratado na cena do filme, a imagem grotesca opera na dinâmica de dois corpos em um: “um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (p. 23). Ainda de acordo com o autor:

Esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado no mundo: está misturado no mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. (BAKHTIN, 1987, p. 24)

O conceito tem ressonância, em diferentes medidas, com todas as relações dicotômicas presentes no filme e já abordadas neste trabalho, guardando especial ligação com Iremar e o *modus operandi* dos universos que carrega consigo: a fusão da fantasia (a verve criativa para moda) com a vivência rústica.

4.1.4 Afluências

Iremar e Geise, a vendedora de cosméticos, conversam; ela comenta que tem outro emprego como vigilante em uma fábrica de tecidos. Iremar, então, diz que é seu sonho trabalhar em uma fábrica de tecidos como costureiro, sendo a primeira vez em todo o filme em que ele, de fato, verbaliza isso. A sequência, próxima ao final do filme, em que Iremar vai encontrar Geise na fábrica à noite é extremamente importante, porque representa, ao mesmo tempo, um ápice narrativo e um clímax temático. Iremar tem a costura como objeto de desejo, mas o fator que o leva a entrar na fábrica não é sua habilidade como costureiro, mas sim seu apelo sexual como homem (animal). Tal retórica tem sua representação mais contundente no plano em que Iremar e Geise fazem sexo sobre a mesa de costura, trazendo uma ironia pelo fato de a nudez/sexualidade dos personagens estar sendo exercida em uma confecção de roupas (artifício). Trata-se de uma cena longa em que o espectador é deixado a experimentar os corpos, evidenciando um regime de mostraçõo desvinculado de qualquer demanda dramática. Também, através da participação de uma mulher visivelmente grávida em uma cena de sexo consideravelmente explícita, a enunciação ativa novamente um tabu e propõe um olhar de dessacralização e naturalização (no sentido humano/animal) da mulher gestante.

A porção final do filme mostra os três principais personagens em momentos rotineiros. Cacá carrega um balde enquanto passa ao lado dos cavalos que tanto admira. Um pouco à frente, ela passa ao lado de uma carne de boi que gira no rolete. A imagem faz um aceno ao próprio momento temporal da obra (antepenúltimo plano, portanto, porção final), sendo representativa do final da vida do boi: a morte e o aproveitamento de sua carne como alimento. Galega, por sua vez, passa cera no seu caminhão e utiliza como pano os mesmos tecidos que Iremar aproveita para seus modelos - novamente, uma oposição, um confronto, entre o sonho e a realidade. Por fim, o último plano mostra Iremar lidando com os bois no curral. Trata-se de uma configuração extremamente similar ao primeiro plano do filme; a diferença aqui é uma placidez que não havia naquele plano e um tratamento visual que evoca o sublime através da natureza, com o efeito de luz proporcionado pelo sol ao fundo.

4.1.5 Apuração narrativa

O filme tem enfoque em um grupo de personagens em um contexto de vivência bem definido, o qual busca ser representativo, com considerável grau de verossimilhança, de

determinado universo da realidade extrafílmica. Os personagens são predominantemente retratados em ações cotidianas, sendo poucas as suas manifestações subjetivas de ordem psicológica. A enunciação de informações sobre os mesmos (remetendo às suas complexidades) é gradativa, pois se completa através da soma de vários significantes dados ao longo de sequências distintas. Dentre o grupo, um personagem (Iremar) é eleito como centro focal da narrativa. A história, porém, não traz um ponto de urgência, ou seja, a necessidade de que algo seja resolvido, nem externamente, nem internamente - Iremar quer se tornar costureiro profissional, mas não há elementos narrativos que estabeleçam isso como objetivo a ser perseguido dentro do tempo fílmico. Tal fato caracteriza ausência de arco dramático, no sentido clássico do termo, portanto o filme é uma narrativa paratética.

A proposta do “grande imagista” de *Boi neon* é a de observar, de maneira desafetada, as vidas daqueles personagens no contexto itinerante rural como prestadores de serviços para as vaquejadas. Os eventos são apresentados pela diegese em ordem cronológica, com exceção das intervenções líricas, que fazem parte de tempos subjetivos. Majoritariamente, cada cena corresponde a um plano único, então o filme estabelece uma estrutura de justaposição de retratos moventes do cotidiano através de uma montagem de sucessão - em oposição à montagem de tendência causal do clássico narrativo. Convém retomar a fala de McKee (2006) em sua caracterização da Não-Trama: “A estória desenvolve-se em retratos, ou num retrato da verossimilhança, ou num do absurdo” (p. 66). Em *Boi neon*, temos o primeiro caso. O tempo diegético do filme não é definido com precisão, embora seja possível inferir que compreenda alguns dias, presumivelmente em torno de uma semana. As elipses são equilibradas, mantendo os intervalos de tempo em ritmo regular.

Em relação à conceitualização clássica de trama e sua necessidade de uma alteração no estado das coisas, vemos que, ao final de *Boi neon*, os personagens continuam levando a mesma vida que levavam no início. Não houve mudança no *status quo*, sendo a linha dramática estável e circular. Além da função de registro naturalista, a enunciação busca imbuir as imagens de elementos sógnicos para articular conceitos. A dialética-mãe ou dialética essencial do filme, podemos dizer, se dá entre o natural e o artificial, e dela derivam-se várias outras, tais como: o animal e o humano, o masculino e o feminino, o rural e o urbano, o sonho e a realidade, o trabalho e o lazer. Então, o fato de *Boi neon* se estruturar como um modelo não clássico de progressão narrativa está diretamente conectado à potência da produção de significados por meio de referências simbólicas, já que, estando essas livres de função dramaturgica (no sentido clássico de “mover a trama para frente”), operam em uma

dimensão mais ampla, proporcionando a concepção de relações interpretativas mais expressas com o mundo extrafílmico.

4.2 Arábia

Arábia é um filme de 2017 co-dirigido e co-escrito pelos mineiros Affonso Uchoa e João Dumans. Trata-se do terceiro longa-metragem de Uchoa, após o ficcional *Mulher à tarde* (2012) e o documentário *A vizinhança do tigre* (2016). Trata-se da estreia na direção de Dumans, que fora responsável pelo roteiro de *A vizinhança do tigre* (2016). *Arábia* foi exibido em diversos festivais de cinema ao redor do mundo, dentre os quais Cartagena e San Sebastián, tendo recebido os prêmios máximos do Festival de Roterdã (Tigre de Ouro) e do Festival de Brasília (Troféu Candango). O filme foi todo filmado em Minas Gerais.

4.2.1 André e o caderno

O filme abre com um plano diurno que acompanha o personagem André (Murilo Caliari) andando de bicicleta em uma estrada, enquanto os créditos de abertura vão aparecendo na tela. O plano se encerra assim que André parece entrar na cidade. Corta para a imagem noturna de um complexo industrial, visto de certa distância, em pleno funcionamento, o que pode ser denotado pelos vapores e pelo desenho sonoro indicativo do maquinário em atividade. Em seguida, adentramos a vida doméstica de André, e as próximas cenas, de natureza cotidiana, com pouco diálogo, trazem informações sobre a dinâmica de vida do personagem: ele mora com o irmão mais novo, de quem cuida; os pais estão ausentes, mas existe a presença de uma tia, Márcia (Gláucia Vandeveld), que lhes dá assistência.

Em momento próximo aos dez minutos de duração, certo personagem é apresentado de forma casual. Márcia está no carro com André, quando avista alguém que não vemos. “Ah, o Cristiano da fábrica”, ela comenta com o sobrinho e oferece uma carona ao homem, que aceita. Apenas quando Cristiano (Aristides de Sousa) entra no carro e se senta no banco do carona é que ele entra em quadro. Ele e Márcia travam uma conversa casual, retratada em plano-e-contraplano. Não há interação entre Cristiano e André.

O plano noturno da indústria retorna, agora de forma um pouco mais aproximada. Ela é alvo da observação de André, dentro de sua casa, portanto há uma relação de localização colocada, estabelecendo uma a indústria como elemento presente no cotidiano do rapaz. O som das máquinas se mistura a uma música não-diegética de violão. Na manhã seguinte, após

uma interação entre André e seu irmão, o plano da indústria surge novamente, agora sob luz diurna. O som industrial desta vez passa a se misturar com o som de uma ambulância. Corta; vemos a ambulância chegando na fábrica. Cristiano - aquele Cristiano da carona - está deitado em uma maca, rodeado por várias pessoas, incluindo Márcia. Chegamos na cena no momento em que André chega e, da mesma maneira, acompanhamos, na sequência, o personagem indo na casa de Cristiano buscar roupas e documentos.

Até então, André está plenamente consagrado como personagem-guia da narrativa. Sendo assim, à medida que ele passa a adentrar o universo pessoal de Cristiano - ao entrar em sua casa, mediante sua ausência -, a instância narrativa também entra. André inicialmente atua com objetividade em sua empreitada de procurar os pertences de Cristiano, mas, em certo momento, ele quebra um copo e se corta - momento a partir do qual o filme opera uma micro cadeia de causalidade: sai sangue, André se limpa no jornal sobre a mesa e acaba achando um caderno embaixo dele. André olha o caderno por um instante, mas é a instância narrativa que irá destacar o objeto, ao manter a câmera sobre ele por 15 segundos ininterruptos depois que André sai.

Na cena seguinte, passada no hospital, Márcia revela que o estado de Cristiano piorou, evoluindo para a inconsciência, e também informa a situação do enfermo: “Eu não sei direito quem avisar. Ele morava sozinho, não tinha ninguém. O rapaz que trouxe ele pra fábrica mudou há dois anos. O jeito é esperar”, ela fala, enquanto a câmera nos permite ver Cristiano desacordado na cama. Ou seja, para Márcia (e, igualmente, para o restante dos que o conheciam na cidade), ele era o “Cristiano da fábrica”, conforme a personagem havia se referido a ele na cena da carona. Ou seja, a atual circunstância exacerba uma condição de isolamento social do personagem e promove uma suspensão a respeito de sua identidade - todos o conhecem, mas ninguém sabe realmente quem ele é.

Na sequência seguinte, André está de volta à casa de Cristiano. Desta vez, André não tem um objetivo específico no lugar; seu readentrar do espaço de Cristiano não é movido por uma necessidade. A câmera toma um tempo sobre André ali dormindo, ocupando aquele espaço do outro. A autoinserção de André no universo espacial de Cristiano toma dimensão maior no momento seguinte, quando ele se põe diante do caderno com escritos de Cristiano. Logo a voz de Cristiano surge para assumir um relato em primeira pessoa. “Eu sou igual a todo mundo. A minha vida é que foi diferente (...)”. Enquanto ele fala isso, a imagem corta do interior um tanto escuro daquela casa um para um lugar externo e claro. Surge na tela o título do filme e, em seguida, o próprio Cristiano entra em quadro. Ou seja, nesses trinta segundos, operou-se uma transferência de focalização de André para Cristiano. Mais do que

isso: operou-se uma transição de um nível diegético para outro, em que o filme assume sua natureza de relato; ao mesmo tempo, faz-se, necessariamente, um movimento temporal para o passado. Vamos nos atentar para as duas últimas frases de Cristiano nessa abertura: “É difícil escolher um momento marcante para contar. Porque, no fim de tudo, o que sobra mesmo é a lembrança do que a gente passou”. A perspectiva verbalizada pelo personagem remete diretamente à não-hierarquização dos eventos, que é um elemento caracterizante da Não-Trama.

Antes de entrarmos na história de Cristiano, convém traçar uma análise retroativa dos 20 minutos de filme que tiveram André como personagem central, de focalização. O que ficamos sabendo sobre o personagem? Ele mora com um irmão, tem pais ausentes e recebe o suporte de uma tia. Além disso, o personagem tem uma natureza um tanto errática, indefinida. Trazendo o personagem para os critérios de análise narrativa, podemos constatar dois fatos: André não é colocado como tendo objetivos e não passa por um problema dramático. Nesse bloco do filme, o único evento de natureza transformadora ocorreu com um terceiro: Cristiano, que sofreu um colapso. André é o personagem-referência, mas ele opera como observador - ou seja, uma atuação passiva. Após o problema vivido por Cristiano, André se torna uma ponte de conexão entre o espectador e Cristiano. Então, através da ação de ler o diário do rapaz, André assume a subjetividade de Cristiano, trazendo-o para primeiro plano.

4.2.2 A jornada de Cristiano

O espectador de *Arábia* é, então, transportado filmicamente para a narrativa do diário de Cristiano. Nesse sentido, uma inferência já pode ser feita: trata-se de um relato escrito de eventos passados, portanto é uma narrativa que necessariamente se encerra em algum ponto antes do colapso de Cristiano. Isso significa que trata-se de uma narrativa para a qual já existe um direcionamento teleológico. Independente do que o diário possa contar sobre Cristiano, já conhecemos, narrativamente falando, o ponto de destino narrativo do personagem. Ou seja, desde já o filme não vai operar sobre uma questão teleológica final, mas sim na dinâmica evento-a-evento. A grosso modo, a pergunta não é “o que vai acontecer a Cristiano?”, mas sim “como Cristiano chegou até ali?”, carregando também a indagação “quem é Cristiano de fato?”.

Cristiano relata: “Faz mais de vinte anos que eu não pego num caderno e numa caneta. Pra mim é até difícil de escrever. Vocês falaram que era pra escrever alguma coisa importante

da nossa vida nesse caderno. Então, eu queria pelo menos tentar”. Essa fala é importante por fazer referência às circunstâncias do relato, remetendo especialmente às seguintes indagações: Considerando que o personagem estava há tanto tempo afastado do ato da escrita, o que o fez retomá-lo? Quem são esses “você” que ele cita? São questões ainda sem resposta neste ponto da narrativa, mas importantes por estabelecerem relação com a origem do caderno, o qual é, a nível de roteiro, um artifício narrativo utilizado para viabilizar o registro de relato.

Através de um letreiro, a narrativa situa o espectador na cidade de Contagem. Vemos o personagem Cristiano fumar maconha com um amigo, para em seguida ir preso, evento sobre o qual o personagem comenta: “Pra mim foi aí que tudo começou...”. Dessa forma, o personagem estabelece um ponto de partida para sua narrativa, demarcando seu início, e opta justamente por um evento de natureza drástica - que representa uma mudança de estado das coisas. Então, o próprio Cristiano segue uma convencionalidade narrativa ao iniciar seu relato com um ponto de virada de sua vida, o que indica que ele considera a prisão como o Incidente Incitante (MCKEE, 2006) da jornada que pretende narrar - ou seja, um evento que é definitivo na tomada de rumo futura. Mas, ao mesmo tempo, o Cristiano narrador ainda não tem segurança de sua condução narrativa: “Quando vocês pediram pra contar uma coisa da vida, eu não tinha nada pra contar. E até agora não sei se tenho”. Ou seja, ele duvida da própria capacidade de fazer o relato, mas logo emenda: “De todas as coisas que eu vivi, essa história é a que eu mais ia gostar de escrever. A história de como a vida me levou até a Ana”. O personagem, então, está estabelecendo um objetivo narrativo, criando uma teleologia. E continua: “Mas pra falar da Ana, eu preciso primeiro contar a história de como eu peguei a estrada depois que eu saí da prisão”. Ana é norteadora do Cristiano narrador, mas ele admite que a história vai contemplar outros eventos. Nesse trecho do filme, então, podemos acompanhar o processo de Cristiano de estruturar sua narrativa, no qual ele parte de convencionalidades narrativas (provavelmente inconscientes) ao situar o início dela em um evento decisivo e estabelecer uma referência de destino (Ana).

Cristiano conta que, ao sair da cadeia, não quis voltar para seu bairro em Contagem e “caiu na estrada”. Isso confirma o fato de que a prisão foi, de fato, um divisor de águas (ponto de virada), já que, após o período na cadeia, ele preferiu se desvencilhar da vida que tinha antes. Mas Cristiano “cai na estrada” com um destino inicial definido: a roça do primo em Piracicaba. E, assim, o personagem opera um deslocamento geográfico.

A instância narrativa, então, passa a trazer o relato de forma autônoma, diminuindo a frequência do uso da voz de Cristiano. Chegando em seu destino, Cristiano se depara com um

senhor, Barreto, cujo discurso nos proporciona uma reflexão a respeito do cruzamento de trajetórias pessoais e formas narrativas: “Rodei mundo mais de trinta anos pra cair de novo no lado da minha terra. Hoje eu pesco na mesma lagoa que eu brincava quando era menino”. A fala do personagem faz referência a um movimento circular, que, tomado como formato, é uma das manifestações da Não-Trama. O personagem continua: “Mas a coisa tá meio esquisita. A terra é a mesma, mas acho que tá tudo esquisito, meio diferente”. Aqui se contrasta a percepção circular da trajetória pessoal com o movimento linear da passagem do tempo cronológico em relação àquele local. Barreto exprime uma conexão subjetiva estática com sua terra, baseada em nostalgia, o que se choca com o fluxo mutável do lugar no plano da realidade.

Acompanhamos a dinâmica de Cristiano morando na roça como colhedor de uma plantação de mexericas: as cenas alternam momentos de trabalho e momentos de natureza ociosa. Em um desses momentos de lazer, após a interpretação da música “Caminheiro” pelo colega, Cristiano canta um *rap* cuja letra exprime suas experiências passadas - ou seja, trata-se de uma forma de relato dentro do próprio relato. Em um outro momento, surge a notícia de que Barreto morreu, e da conversa seguinte entre os locais duas informações importantes se apreendem. No passado, Barreto iniciou uma reivindicação junto aos donos de terra e posteriormente se envolveu em lutas de sindicato; e, por causa da iniciativa dele, a condição de trabalho dos profissionais braçais melhorou consideravelmente. Aqui a realização opera uma espécie de reversão: a circularidade citada por Barreto em sua fala poderia indicar uma vivência pacata, mas a recente informação revela que o personagem foi um agente de transformação naquela comunidade e para além dela. O fato é que a conversa desperta algo em Cristiano e, então, sua voz narrativa retorna: ele relata que não havia ainda recebido pelos três meses trabalhando na plantação de mexericas; decide falar com o patrão. Portanto, ainda que de forma internalizada, há uma clara relação de causa e efeito: o assunto das reivindicações faz com que Cristiano reflita sobre sua própria situação trabalhista e seja impulsionado a agir. O patrão se nega a pagá-lo e sugere que ele leve frutas. Cristiano, então, deixa a fazenda e tenta vender as mexericas na estrada - e comenta que só comeu mexericas naquele dia, para economizar com comida. Por fim, nesta porção do filme, Cristiano relata: “Mas até hoje, aqui em Ouro Preto, eu lembro dessa história do Barreto”. Ou seja, após uma sequência em que a ação se desenrola majoritariamente sem as intervenções da voz de relato de Cristiano, ele reafirma seu lugar de emissão do relato ao citar a cidade mineira.

Após operar um segundo deslocamento, Cristiano se estabelece em Governador Valadares para trabalhar na BR-381. Assim como na localidade anterior, vemos Cristiano

interagindo com os colegas em momentos de trabalho, brechas (intervalo, almoço) e momentos de lazer - novamente preenchidos por música. Em determinado momento, o personagem Nato, um dos colegas operários, lê uma carta da família, enquanto os outros em volta escutam: mais uma vez, temos uma instância de relato dentro do grande relato de Cristiano. Em seguida, enquanto a imagem mostra uma paisagem de estrada em movimento, evocando novo deslocamento, a voz de Cristiano traz uma narração condensando um período de tempo:

Eu e o Nato rodamos o trecho juntos por quase três anos. Santo Deus. Nesse meio tempo, eu fiz de tudo que um homem pode fazer. Embalei compra, fiz carreto, colhi tomate, arranquei feijão e aprendi a consertar motor. Mudei de casa não sei quantas vezes. Dormi em pensão, ferro-velho e em loja abandonada. Me ajuntei com os desabrigados da chuva em Itajubá. Dividi o teto com gente pobre e doente. Até uma igreja evangélica eu frequentei, mas só por dois domingos. E conheci muita gente: gente honesta, vigarista, pobre, rica, e também gente agradável. Todo mundo tinha uma história. Até os mais calados. A estrada era minha casa. Eu quase não acredito que vivi tanto tempo assim. (...) (ARÁBIA, 2017)

Na segunda parte dessa narração, passamos a ver imagens de diversas mulheres, o que representa visualmente a transição para a próxima parada de Cristiano, o “puteiro da Dona Olga”. A questão que se põe é que, desde o evento da saída de Cristiano da prisão, estávamos acompanhando sua jornada em uma tônica evento-a-evento. Essa última passagem narrada por Cristiano se diferencia por sintetizar uma passagem de três anos de tempo diegético, o que pode nos levar a algumas reflexões. Por que o período em questão não foi detalhado? Será que Cristiano não o considera tão relevante quanto as outras experiências que foram detalhadas? Ou será que devemos responsabilizar a instância fílmica por uma “curadoria do relato”? O fato é que estamos tratando de dois sujeitos que operam organização narrativa: 1) O personagem Cristiano, que, em seu relato no caderno, partindo de sua experiência subjetiva, pode maximizar e minimizar eventos conforme o ponto de vista de sua vivência. 2) E a própria instância narrativa, que como instância suprema em qualquer obra fílmica, tem o poder maior de organizar a narrativa, mas aqui tem um poder muito específico e importante: o de escolher representar ou omitir, imagetivamente, o que, em tese, faz parte do relato de Cristiano. A instância fílmica tem autonomia para dramatizar ou não determinados momentos do relato, ou seja, pode minimizar ou maximizar momentos da *fabula*. Naturalmente podemos pensar que isso se guiaria pelo quanto determinado evento é importante para Cristiano ou não, mas até que ponto?

A última fala do trecho narrado por Cristiano aponta, de fato, para uma priorização de eventos por parte do sujeito-narrador: “Mas nada disso mexeu tanto com a minha cabeça quanto uma coisa que me aconteceu um dia (...)”. Ou seja, Cristiano aponta para a própria natureza da dramaturgia - nos remetendo especificamente ao conceito de kernels e satélites de Chatman (1978) - ao ressaltar que existem eventos mais marcantes que outros. Assim, Cristiano assinala que um evento desse tipo está por vir, conforme se segue: ele está de carro na estrada à noite para comprar bebidas para a dona do bar/bordel, quando atropela e mata alguém. A reação do personagem é a de friamente arrastar o corpo barranco abaixo. O pragmatismo de Cristiano fica evidente em sua fala seguinte: “A lataria quase não amassou. O para-choque ficou sujo de sangue, mas eu consegui limpar no caminho”. O plano seguinte mostra o personagem olhando para uma fogueira, seus olhos parecem refletir alguma movimentação emocional interna. A seguir, diz: “Juntei minhas coisas e fui embora. Nunca mais vi o Nato”. Em análise: o atropelamento foi um evento importante, mas, a nível externo, não gerou outro desdobramento na trama a não ser precipitar o deslocamento do personagem - e deslocamentos já são a tônica de sua trajetória. É incerto dizer em que extensão o acontecimento afetou Cristiano psicologicamente, já que, em seu relato, ele não deu maior informação subjetiva nesse sentido.

Cristiano opera um quarto deslocamento. Em relato, o personagem resume por onde passou durante quatro meses. “Em Paraíso, conheci um caminhoneiro, Antônio Carlos, que me chamou pra levar uma carga com ele até Ipatinga”. Na cena seguinte, vemos uma conversa entre Cristiano e Antônio Carlos. Terminado o diálogo entre os dois, o relato de Cristiano se sobrepõe à imagem deles, antes de cortar para o próximo plano: “Antônio Carlos morreu de diabete e eu fiquei na cidade”. Ou seja, o filme parece reforçar mais uma vez o quanto as pessoas são transitórias na jornada dele; elas surgem e vão embora. A grande exceção é a personagem Ana, e a decisão do roteiro de mostrar a breve passagem de Antônio Carlos imediatamente antes de Ana opera um sentido de contraste.

Cristiano passa a contar sobre o novo emprego e já reforça: “E foi na tecelagem que eu conheci a mulher da minha vida, a Ana”. Na sequência, vemos algumas cenas que mostram a aproximação de Cristiano e Ana, que acontece de maneira gradual, mas rápida. O momento culminante do romance, o primeiro beijo, acontece em um parque, momento sobre o qual Cristiano comenta: “Dava tudo o que eu tenho pra voltar pra esse dia, pra esse parque”. Ou seja, Cristiano manifesta uma nostalgia positiva sobre o momento relatado e, com isso, aponta indiretamente para o momento presente, lembrando ao espectador sua condição de emissor de relato em Ouro Preto. Algumas cenas depois, Ana conta que estava

grávida sem saber e perdeu a criança. “Depois desse dia, tudo desandou”, fala Cristiano no plano seguinte. E, assim, o personagem passa a operar um quinto deslocamento. Enquanto ele viaja, ouvimos a mesma música do primeiro plano do filme (André andando de bicicleta), desta vez de forma diegética. O relato do personagem a seguir é muito importante para a análise narrativa que pode ser feita do episódio com Ana. Ele diz:

A Ana foi a pessoa que eu mais amei nessa vida. Toda vez que eu escrevo nesse caderno, eu lembro dela. (...) Eu sempre pensei no que aconteceu com a gente, mas nunca tinha achado o jeito certo de falar do que eu sentia. Só agora, escrevendo nesse caderno, que eu começo a entender. (ARÁBIA, 2017)

Se considerarmos que, no início do relato, Cristiano havia dito que ele era “sobre Ana”, é curioso constatar que o trecho mostrando sua relação com ela tenha ocupado apenas 10 minutos dos quase 90 de filme (e 70 de relato). Ao mesmo tempo em que acaba reacendendo a questão da autonomia da instância fílmica, tal fato diz muito sobre a subjetividade de Cristiano. Se na estrutura panorâmica do filme, Ana é mais um episódio da jornada de Cristiano, para o personagem trata-se de uma passagem hierarquicamente superior às outras - o que é evidenciado pela ênfase que ele coloca no episódio. Não é difícil compreender a razão. Com Ana, Cristiano pode experienciar algo que destoava do seu ritmo de vida prévio: o prospecto de uma ligação mais profunda, que não se concretizou.

4.2.3 Ouro Preto

Ao chegar na cidade de Itabira, Cristiano conta que encontrou Cascão depois de oito anos - o que remete, novamente, ao fator circularidade. Cascão, então, é quem conduz Cristiano ao emprego na fábrica em Ouro Preto. Assim, o grande círculo que a instância fílmica está operando aproxima-se de seu fechamento: o relato chega à localidade a partir de onde foi escrito e de onde tem sido lido/emitido. E, assim como a narrativa fílmica opera circularmente, a chegada em Ouro Preto também representa um movimento circular na trajetória diegética pessoal de Cristiano, no aspecto profissional, conforme ele mesmo comenta: “Voltei pro serviço pesado. Começava de baixo. De novo”. Isso remete diretamente à expressão sociopolítica mais recorrente da Não-Trama, que diz respeito à imobilidade social: o posicionamento do personagem na estrutura socioeconômica não permite que ele vivencie uma trajetória de ascensão, portanto seu caminho diegético é pautado por

recorrências. Cristiano, então, conta que Cascão foi demitido (novamente, personagens que entram e saem da vida) e que mantém o contato com Ana. Em certo momento, inclusive, a personagem se faz presente como emissora de relato, através de uma carta sua que Cristiano lê. Aliás, o sentimento que Cristiano expressa com relação à sua situação com Ana indica mais uma manifestação não-trâmica em sua vida: “Eu queria muito ter um filho com a Ana. Quando a gente perdeu, parecia a vida me dizendo: vai ser sempre assim”. Ou seja, para além do plano profissional, o personagem também manifesta um sentimento de estagnação a nível pessoal-afetivo.

Temos visto que *Arábia* segue uma tônica de mostrar a vida de Cristiano como trabalhador alternada com os momentos não-trabalho. Em Ouro Preto, ele conta ter começado a participar do grupo de teatro da fábrica e que de lá se originou o exercício do relato: “E foi aí que vocês pediram pra escrever uma coisa importante da vida”. Ou seja, a narrativa do relato chega ao tempo de nascimento do próprio, chega à sua raiz. Na sequência, acompanhamos o relato se conectando aos personagens centrais da porção inicial do filme e às suas circunstâncias, começando quando Márcia, como enfermeira, pede uma ajuda a ele. “Ela cuida dos dois sobrinhos. O mais velho, André, eu vejo sempre aqui na vila. Ele tá sempre sozinho, parece que não gosta da vila. A Márcia disse que os pais não cuidam bem dos filhos”. Ou seja, se considerarmos que a emissão do relato se dá porque André está lendo o caderno, podemos constatar que ele se deparou com uma narrativa sobre si mesmo no relato, baseada na perspectiva do narrador (Cristiano). E, em sua apreensão de André, Cristiano vai além de uma mera descrição; ele chega a traçar um paralelo entre o menino e si mesmo, operando um certo nível de projeção:

Fiquei com pena dele. Eu sei o que é a tristeza que é crescer sem os pais por perto. Quando a gente é novo, o mundo é um lugar cheio de coisas. Cheio de promessas. Mas essa fábrica parece que tira a esperança das pessoas. Fiquei pensando nele aqui. Nesse lugar pequeno, enfumaçado, cheio de gente velha. Deve ser triste crescer assim. (ARÁBIA, 2017)

Ou seja, na reflexão que traça, Cristiano, ao mesmo tempo em que remete a André, também se dirige à sua própria vida, promovendo uma fusão dos dois sujeitos.

Por 14 segundos, vemos o plano de uma garrafa d’água ao lado de um uniforme de operário, mesmo plano (com a configuração de objetos exatamente igual) visto quando André estava na casa de Cristiano no início do filme, antes de começar a ler o relato. Ou seja, o plano opera expressando circularidade, ao estabelecer uma temporalidade próxima à do início

do acesso ao relato, sugerindo que o relato em si está chegando perto de seu encerramento. Em seguida, vemos uma sequência de imagens de Cristiano trabalhando na fábrica, sem som ambiente, enquanto sua voz emite uma reflexão a respeito do trabalho na fábrica:

Nesse momento, aconteceu uma coisa muito estranha. O barulho da fábrica sumiu. Eu ouvi o meu próprio coração. E, pela primeira vez, parei pra ver a fábrica. E senti uma tristeza de tá ali. E percebi que, na verdade, eu não conhecia ninguém. Que tudo aquilo não significava nada pra mim. Foi como acordar de um pesadelo. Me sinto como um cavalo velho, cansado, meus olhos doem, minha cabeça dói. Não tenho força pra trabalhar. (...) E é por isso que eu queria chamar todo mundo. Chamar os forneiro, os eletricista, os soldador e os encarregado, os homens e as mulheres, e dizer no ouvido de cada um: vamos pra casa, nós somos só um bando de cavalos velhos. Mas eu sei que ninguém ia me ouvir. Porque ninguém gosta de ouvir essas coisas. Mas eu queria falar no ouvido de cada um deles: a nossa vida é um engano e a gente vai sempre ser isso. Tudo o que a gente tem é esse braço forte e a nossa vontade de acordar cedo. (ARÁBIA, 2017)

Trata-se de uma reflexão muito potente que soa como um despertar de consciência. Mas, ao mesmo tempo em que o personagem analisa a mecânica produtivista e manifesta a necessidade de se rebelar contra a mesma, ele manifesta desesperança nesse sentido (“ninguém ia me ouvir”). Ou seja, trata-se da manifestação da Não-Trama no sentido de estagnação social (“a gente vai ser sempre isso”), aqui claramente dirigida a uma classe e denunciando dois fatores, em especial: a falta de valorização profissional e a rotina altamente exaustiva (faceta desumanizante do serviço industrial). Em seguida, vemos o personagem deitado no escuro em frente à fogueira, um plano com composição bastante similar àquele do pós-atropelamento. Ele narra:

Naquela noite, eu sonhei comigo na mata. Sonhei de novo o mesmo sonho que me acompanha há mais de dez anos. Sonhei que eu tava sozinho numa floresta e ouvia de longe o barulho das pessoas me procurando. E parecia que eu tinha feito alguma coisa de errado. Eu me deitava. Sozinho. E eu ficava muitos dias nessa mata. Com o tempo, o barulho ia diminuindo. E as pessoas deixavam de me procurar. E a noite toda eu só pensava numa coisa: eu tava vivo e ainda podia respirar. (ARÁBIA, 2017)

Assim o filme se encerra. Narrativamente, chama atenção o filme não ter retornado à linha de ação primeira, que, para além do ato da leitura do caderno por parte de André, teve como evento marcante o colapso de Cristiano. É certo que o discurso de Cristiano sobre a fábrica sinaliza uma estafa profunda que pode ter acarretado seu colapso (causa e efeito), mas a questão é que a narrativa não tem mais interesse em se desdobrar sobre eventos e sim exacerbar a subjetividade de Cristiano. Afinal, o sonho relatado por Cristiano sumariza a

angústia motivada pela condição de invisibilidade social que o tem pautado em sua jornada, ativando a noção do personagem como um fantasma, conforme Flores (2020) aponta: “Dotado de alto potencial de alteridade, tanto pela sua posição social quanto por uma espécie de persistência fantasmática, espectral, Cristiano acumula brechas de outras épocas, instaurando uma brecha na história - do mundo e do cinema” (p. 93). Podemos afirmar que, durante todo o desenrolar do relato, a narrativa tomou uma direção linear guiada pelo conteúdo do caderno - mas não inteiramente presa a ele (conforme decisões de *syuzhet* demonstraram). Já nessa porção final do filme, as impressões interiores de Cristiano parecem ter extrapolado a cronologia de relato e vida real.

4.2.4 Articulações temáticas

Faz-se importante ressaltar três temáticas que são trazidas de forma repetida ao longo da narrativa de *Arábia*, seja na narrativa primeira ou na narrativa-relato.

A primeira temática referida são menções a Deus. Ela ocorre primeiramente em um diálogo entre André e seu irmão enquanto tomam café, impulsionada por uma fala do mais velho: “Se você não quiser ir na missa domingo, você não precisa ir, não”. Após uma breve pausa, ele emenda: “Você quer?”, ao que o irmão prontamente responde: “Não”. Ao perguntado por André se acredita em Deus, o menino responde: “É mais fácil que existe um capeta do que Deus. [...] O mundo só tem matação. Tiro, morte, não tem milagre”. O segundo momento ocorre durante um diálogo na cadeia entre Cristiano (fora de quadro) e Cascão. Enquanto o segundo está jogando pedaços de pão pela janela para o que supomos serem pombos do lado de fora, diz: “É um jeito de se sentir um pouco livre, né, velho?”. Cristiano replica: “Você está ganhando uns pontos com Deus”. Cascão responde, após uma risada irônica: “Deus? Será que ele ainda lembra de mim?”. Nesse caso, tanto o irmão de André quanto Cascão, através de uma rejeição à fé em Deus, manifestam falta de esperança com o estado das coisas, refletindo mais um aspecto simbolicamente não-trâmico.

A segunda temática levantada se dá através de dois diálogos de natureza bastante similar entre Cristiano e um interlocutor em dois momentos totalmente diferentes do filme. Na primeira, ocorrida na fazenda em Piracicaba, o personagem está arrumando seu lugar de dormir, que é precário, e comenta com o amigo que não se importa com o ato de dormir e que nunca gostou de dormir. O amigo replica: “É bom descansar. Quando tem uma cama, a gente tem que aproveitar”. O diálogo se segue da seguinte forma:

CRISTIANO: Já dormi jogado de tudo quanto é jeito. Chão, sofá, cadeira, papelão com cobertor...

AMIGO: Duas tábuas de madeirite, chão de cimento. Foi onde eu dormi pior.

CRISTIANO: Já dormi em cadeira de sacolão, cama de pedra. Na cadeia já dormi até em pé.

AMIGO: Dormir no gelado é a pior coisa. Tem que forrar, senão não dá doença.

CRISTIANO: É uma miséria.

(ARÁBIA, 2017)

Abrindo um parêntese, a relação de Cristiano com o ato de dormir também é explorada em outro momento do filme, quando o personagem, já trabalhando em Ouro Preto, comenta sobre sua transferência para o turno da noite. “Dormir de dia era um trabalho. Não descansava direito. Te digo que vale mais dormir duas horas de noite do que oito de dia. O corpo da gente dói e a cabeça não sossega por nada”.

O outro momento do filme que se assemelha ao diálogo sobre dormir é o diálogo travado entre Cristiano e Antonio Carlos, no que parece ser um espaço operacional de cargas. A conversa se inicia a partir de uma fala espontânea de Cristiano.

CRISTIANO: A pior coisa no mundo que tem pra carregar é o cimento.

Aqueles sacos de cinquenta quilos, parece que tem mais é uma tonelada.

ANTONIO CARLOS: Já carregou telha? Não tem nada pior que telha.

CRISTIANO: Cimento é pior do que telha. Telha é até de boa.

ANTONIO CARLOS: É nada.

CRISTIANO: Lenha é horrível.

ANTONIO CARLOS: Lenha é mais fácil pra mulher.

CRISTIANO: Tijolo e abóbora.

ANTONIO CARLOS: Porco vivo. Não tem nada pior.

CRISTIANO: Sal... queima a pele toda.

ANTONIO CARLOS: Bom de carregar é ração pra peixe. Você vê aquele sacão gigante, aí você vai pegar, é levinho... Ração de peixe é bom de carregar.

CRISTIANO: É fácil de carregar mesmo. Mas você fica com o corpo todo fedendo.

ANTONIO CARLOS: Batata é bom de carregar. Café.

CRISTIANO: Café e semente.

ANTONIO CARLOS: Milho, colchão de espuma.

CRISTIANO: Arroz, areia.

(ARÁBIA, 2017)

Ou seja, a conversa se inicia com os personagens discutindo os piores tipos de carga e, a partir disso, passam a falar sobre os tipos menos piores. A conversa revela a gama de experiências proletárias dos personagens e, na junção com a conversa sobre os lugares de dormir, articula-se uma reflexão: há mudança geográfica, temporal e de interlocutor, mas com

a permanência do *status quo* econômico-trabalhista, os assuntos se manifestam de forma similar - ou seja, a vida se repete.

As questões articuladas na temática anterior remetem fortemente à lógica do produtivismo, especialmente quando inflado pelas práticas neoliberais. A jornada de Cristiano, analisada em termos de suas relações trabalhistas, traz à tona essa questão, que é bem explicitada por meio de uma reflexão do personagem: “Eu achava que se eu não estivesse trabalhando, e que se eu não dormisse e acordasse cedo todo dia, eu ia estar perdendo tempo e deixando os outros passarem na minha frente”. Ou seja, o personagem, como sujeito, é inteiramente perpassado pelo condicionamento produtivista. Perto do final, seu discurso demonstra uma percepção aguda dessa configuração e opera um questionamento de tal modelo - que, da forma como é expresso pelo personagem, não se dá apenas no âmbito trabalhista, mas impregna também todo um sentido existencial.

4.2.5 Apuração narrativa

Vamos, então, analisar *Arábia* conforme as diretrizes narrativas da Não-Trama. Primeiro, é preciso retomar o fato de que o filme tem um desenho narrativo que se desdobra em níveis. O filme se inicia em um plano diegético (pautado unicamente pela dramatização) e, em certo momento, se transfere para outro plano diegético (ancorado por uma narração). Esse segundo plano reproduz um relato com origem no primeiro plano e representa uma temporalidade que se inicia oito anos antes do mesmo - e progride até chegar à temporalidade dele, mas não “passa o bastão” de volta a ele.

O plano diegético que tem André como protagonista não é perpassado por conflitos ou teleologia que o envolvam. No entanto, o Incidente Incitante, que é o colapso de Cristiano, o envolve em uma cadeia de causa e efeito: ao precisar ir na casa de Cristiano para buscar roupas e documentos, ele acaba descobrindo o caderno e passa a lê-lo - e é isso que conecta o filme à história de Cristiano. Ou seja, apesar de focalizado centralmente nessa porção inicial, a principal função de André é conduzir a diegese ao registro de relato.

Sobre o fator teleológico, é preciso considerar duas instâncias. Pensando no jogo narrativo operado pelo “grande imagista”, o início da leitura do caderno (e a consequente mudança de regime) pode ser considerado um ato de lançamento teleológico, no sentido de criar alguma expectativa com relação a um ponto-limite do relato. Já na instância intradiegética, pensando exclusivamente no plano narrativo do relato de Cristiano, não há telicidade; a dinâmica do personagem Cristiano é ir se enquadrando em postos de trabalho

conforme for possível para garantir sua sobrevivência diária. Ao personagem, só é possível operar a curto prazo.

O relato de Cristiano segue uma estrutura claramente episódica, trazendo uma relação de independência narrativa entre os “blocos de eventos”, ou seja, uma lógica de sucessão. A estrutura interna de cada “bloco”, por sua vez, é, geralmente construída em uma dinâmica de alternância trabalho-brechas-lazer, mas o fator causalidade é consideravelmente presente em certos pontos - especialmente no impulsionamento do deslocamento. Ademais, todos os deslocamentos são motivados por uma questão específica e concreta (seja externa ou interna): o desejo de não permanecer na cidade após sair da prisão; o calote dado pelo patrão; o atropelamento de uma pessoa; e a dissolução de uma história amorosa. A exceção é o terceiro deslocamento, mas devemos considerar que ele funciona como elemento de preenchimento de três anos de trajetória.

Os deslocamentos de Cristiano de um lugar para outro não representam mudanças de estado das coisas, porque sua configuração de vida permanece a mesma: o que muda é o trabalho do momento. A nível emocional, pode se considerar que há não necessariamente uma virada, mas um pico dramático quando o personagem se apaixona por Ana - percepção que é reforçada pela ênfase que Cristiano dá ao acontecimento em sua narração. A derrocada ocorrida no fim de tal episódio o afeta, mas não muda seu curso de vida; pelo contrário, se o relacionamento tivesse emplacado, aí sim teria ocorrido uma virada. Da maneira como ocorreu, por mais que tenha sido uma passagem com ressonância especial para o protagonista, no panorama da representação fílmica foi mais um episódio.

No primeiro nível diegético, o personagem inicia um estado de inconsciência médica no hospital, o que interrompe o fluxo horizontal das coisas e cria certa suspensão - Ele vai sobreviver? Vai morrer? Alguém vai aparecer para buscar? -, mas essa situação não é retomada; o relato se sobrepõe a ela. Pensando no arco do filme todo, o monólogo final parece sinalizar uma tomada de consciência, portanto, uma transformação interna. Mas esse monólogo final representa qual temporalidade? Duas interpretações são possíveis: ou aquelas foram suas últimas palavras antes de entrar em colapso ou trata-se de um monólogo que foge do escopo do caderno, fazendo parte de um tempo subjetivo proposto pela instância fílmica.

O aspecto Não-Trama, então, está manifestado em *Arábia* na jornada de seu personagem, que, na inevitável sujeição à lógica produtivista capitalista, trilha uma jornada variada, mas, ao mesmo tempo, repetida. Os eventos são passageiros e não há oportunidade de guinadas. O personagem principal executa mobilidade geográfica, mas sempre acompanhado de uma estagnação em outros aspectos da vida. O relato, que toma quase $\frac{3}{4}$ do

filme, enquadra-se no que podemos chamar de uma grande “fatia de vida” de orientação elíptica. Conforme afirma McKee (2006), nada muda na vida do personagem, mas sua trajetória talvez mobilize e fricção o espectador. Talvez seja esse o efeito que a leitura da jornada de Cristiano provoque em André - que, no final das contas, representa o espectador.

4.3 A Febre

A febre é um filme de 2019 dirigido pela carioca Maya Da-Rin e escrito por Da-Rin, Pedro Cesarino e Miguel Seabra Lopes. Trata-se do primeiro longa ficcional da cineasta, que já havia dirigido os longas documentários *Margem* (2007) e *Terras* (2009), além do curta de ficção *Versão Francesa* (2011). *A febre* é uma coprodução entre Brasil, França e Alemanha. O filme fez sua estreia internacional no Festival de Locarno, onde arrematou o Prêmio de Melhor Ator (para Regis Mypuru) e o Prêmio FIPRESCI da Crítica. Foi exibido posteriormente em vários outros festivais, tendo levado prêmios importantes nos festivais de Mar del Plata, Punta del Este, Brasília e Rio. O filme foi todo filmado em Manaus.

4.3.1 Justino e seu microcosmo

O filme abre com um plano que enquadra frontalmente um homem indígena de meia-idade, à noite, em pé, usando capacete e colete. Enquanto o enquadramento vai se abrindo, é proeminente o desenho sonoro, que realça o som da natureza, especialmente o barulho de cigarras. Os olhos do homem parecem hipnotizados; eles piscam, até que se fecham de vez. O som da natureza começa a ser sobreposto por um som operacional industrial; o primeiro vai diminuindo à medida que o segundo aumenta, até que passa a seguir sozinho na faixa sonora. O homem é acordado por um chamado em seu *walkie-talkie* e sai do quadro, onde então surge o título do filme. Esse homem é Justino (Regis Myrupu), funcionário do porto de cargas de Manaus. A sequência seguinte mostra parte de seu trajeto do trabalho até em casa: anda até o ponto, pega ônibus (onde também é acometido pelo sono, novamente em pé), desce em uma estrada, sobe a ladeira de seu bairro. Já em casa, Justino prepara seu jantar e come, assistindo à chuva torrencial que cai. Tal chuva funciona como elemento de ligação temporal com outro cenário: um hospital, onde uma enfermeira de origem indígena atende uma idosa indígena sem identificação. Essa enfermeira é Vanessa (Rosa Peixoto), que logo descobriremos ser a filha de Justino - eles são da etnia Tukano e moram no bairro de Santa Efigênia em Manaus.

No dia diegético seguinte, vemos Justino novamente em seu trabalho, dessa vez à luz do dia. “Então você é o índio?”, ele ouve do novo colega de trabalho, Wanderlei (Lourinelson Wladmir), em fala que revela a alcunha pela qual é conhecido no ambiente de trabalho. Esta primeira interação entre os dois personagens traz algumas informações sobre Justino e sua vida pregressa. Ao ser questionado por seu interlocutor, ele conta que está na cidade há vinte anos, traçando um breve resumo de sua trajetória. “Quando eu cheguei, ajudei a construir aquelas fábricas do distrito. Depois me empregaram de vigilante. Aí a fábrica faliu e eu consegui esse trabalho aqui no porto”. Ou seja, o filme nos concede acesso a pontos importantes do passado do personagem que estão diretamente ligados à sua condição presente - em suma, o personagem é colocado em contexto.

No fim de mais uma jornada de trabalho, vemos Justino descer do ônibus no mesmo lugar de antes. Dessa vez, porém, ele toma um tempo para olhar a mata ao lado - e o faz duas vezes, antes de atravessar a pista e já estando do outro lado. Diferentemente do dia anterior, Justino encontra familiares ao chegar em casa: além da filha Vanessa, que lá mora, estão o filho Everton (Johnatan Sodré) e a mulher dele, bem como os dois filhos do casal. A interação entre eles ocorre totalmente no idioma tukano. Durante o jantar, Justino chama o neto para sentar em seu colo e passa a contar-lhe uma história - momento em que a câmera fecha nos dois personagens. Na sequência, a imagem corta para uma floresta e o som ambiente da mesma se faz presente como plano de fundo da narrativa na voz de Justino. Ou seja, assim como o ato de contar a história ao neto remete à sua tradição, a instância narrativa também acompanha, visualmente, esse acesso. Findada a história, corta para plano aberto do quintal de Justino: ele chega da mata, só de bermuda, com um facão e um cacho de banana. Tal imagem estabelece um forte contraponto à imagem de Justino de uniforme, como funcionário do porto, trazendo uma relação dialética entre uma existência essencial e os papéis que precisam ser exercidos - especialmente no contexto da sociedade urbana. Até este ponto, podemos dizer que o filme se dedicou a um regime de exposição, no sentido de apresentar o personagem principal e sua dinâmica de vida, entre a vivência trabalhista e a vivência familiar, que, até então, segue um praxe - em termos narrativos, um *status quo* consolidado.

4.3.2 Vanessa e a ida para Brasília

Justino senta-se à mesa e depara-se com uma carta: é o resultado positivo do processo seletivo de Vanessa para cursar medicina na Universidade de Brasília. O plano médio que

enquadra os dois personagens encapsula bem o fluxo de sentimentos ali envolvidos nesse momento inicial da notícia. Justino sorri enquanto olha para a carta, sugerindo orgulho da filha, enquanto ela o observa com alguma apreensão.

JUSTINO: Você vai se mudar pra lá?
 VANESSA: É o único jeito.
 JUSTINO: Por quanto tempo?
 VANESSA: Cinco anos.
 (A FEBRE, 2019)

Silêncio. Justino muda o semblante, parece processar a informação. Deixa a carta na mesa, se levanta e vai para o quintal. No plano seguinte, Vanessa observa-o pela janela e a câmera, posicionada imediatamente atrás da moça, busca realçar seu ponto de vista. Podemos, então, considerar que a aprovação de Vanessa para a universidade e sua potencial mudança para outra cidade vieram como um abalo do estado das coisas. Embora a reação de Justino seja muito internalizada, a *mise-en-scène* exprime a preocupação de Vanessa. Em uma proposta canônica, tal fato narrativo representaria um ponto de virada que estabeleceria um arco. Em *A febre*, a novidade diegética é, por enquanto, uma questão levantada que contém potencial inerente para se tornar problema dramático; sua concretização depende do quanto isso vai mobilizar os personagens.

Em uma cena posterior, no hospital onde trabalha, Vanessa explicita seus sentimentos sobre a questão da mudança para Brasília. Diante da reação indignada da colega quando diz estar incerta sobre sua ida, Vanessa apresenta dois argumentos iniciais “Não conheço ninguém por lá” e “E se eu não me acostumar?”, para então dizer “Mas ainda tem meu pai. Não queria deixar ele aqui sozinho”. Ou seja, tal verbalização apenas reforça o que a cena anterior já havia sugerido gestualmente e que se traduz na seguinte formulação dramática: a personagem Vanessa tem uma oportunidade, mas sente que existe um fator de impedimento, materializado na preocupação com o pai. Ou seja, para Vanessa, a questão está caracterizada como um dilema dramático.

Justino, por sua vez, passa por determinada situação em seu contexto de trabalho. Parado como de costume em meio aos contêineres, Justino dorme em pé, o que remete ao plano de abertura do filme. Além do ato se repetir, dessa vez ocorre durante o dia - ou seja, parece indicar uma questão que foge da normalidade. Na sequência, o personagem é chamado ao Departamento de Recursos Humanos, onde é alertado pela funcionária encarregada de que “tem andado um pouco desatento, meio desconcentrado no trabalho”. Ao tentar chegar em

uma possível causa para o comportamento de Justino, a condução da conversa pela mulher revela informações importantes sobre o protagonista: ele ficou viúvo há algum tempo e, na época, tirou uma licença do trabalho. Ele conta: “Ela tava muito doente, queria despedir dos parentes. A nossa aldeia fica muito longe”. O diálogo que se segue entre Justino e a funcionária do RH é importante, especialmente a partir de quando ela comenta sobre os benefícios de Justino caso venha a ser demitido:

FUNCIONÁRIA: Também não é muito, né, porque você só começou a contribuir quando veio trabalhar com a gente aqui no porto.

JUSTINO: Eu trabalho desde criança.

FUNCIONÁRIA: Mas o tempo que vai contar é o seu tempo de carteira, de carteira assinada, não é o tempo que você tem de existência. Talvez você possa ter um benefício ainda por conta da sua condição. Tô me referindo à sua origem indígena.

(A FEBRE, 2019)

Chama atenção o fato de a funcionária ter usado a palavra “existência”, já que o filme justamente se propõe a promover reflexão sobre a existência de Justino - ou melhor, as existências. Numa cena a seguir, em uma conversa de Justino e Vanderlei, o roteiro expõe visões dos personagens sobre o trabalho. Vanderlei puxa o assunto: “As noite aqui demoram a passar, né?”, ao que Justino responde: “Os dias também”. A fala é simples, mas dramaturgicamente reveladora, explicitando a natureza maçante do trabalho que claramente incomoda o personagem.

4.3.3 A febre misteriosa

Operando na repetição, a instância narrativa nos mostra mais uma vez partes da trajetória de retorno do trabalho de Justino. Apesar da apresentação de algumas locações não mostradas antes e a omissão de outras já mostradas, a descida do ônibus na estrada se repete, sendo que, dessa vez, o personagem passa um tempo considerável observando a floresta depois que desce.

Justino chega em casa e Vanessa prontamente percebe que o pai está com febre. Justino resiste a tomar o remédio, mas a filha insiste. Ou seja, a nível narrativo, a revelação da febre de Justino lança uma luz retroativa: os cochilos de Justino no trabalho, acompanhados de suor, sugerem que o personagem já padecia da condição desde o primeiro frame do filme; tal fricção estava sendo silenciada por Justino. Por se tratar de uma questão

persistente com potencial de abalo do estado das coisas, a condição em questão vivida pelo personagem é mais uma candidata a problema dramático na dramaturgia do filme.

Uma cena seguinte contém um diálogo entre Justino e Vanessa que traz informações no âmbito dos dois assuntos narrativos em voga no contexto dos personagens: a partida de Vanessa e a febre de Justino (em relação ao trabalho).

JUSTINO: Você sabe como vai se sustentar lá? Posso te mandar parte do meu salário todo mês.

VANESSA: Tem uma bolsa. E eu posso conseguir um emprego meio-período. De qualquer forma, eu não me decidi ainda.

JUSTINO: Se é importante, você tem que ir.

(A FEBRE, 2019)

Então, Justino promove incentivo à ida da filha, mas ela manifesta reticência - e é possível especular que a recente detecção da febre do pai tenha aguçado seu dilema. É nesse ponto que os dois assuntos se entrelaçam narrativamente.

VANESSA: Está se sentindo melhor?

JUSTINO: Eu não sei se é febre, pode ser outra coisa.

VANESSA: O quê?

JUSTINO: Eu até podia tentar explicar, mas você não ia entender.

VANESSA: Fique uns dias em casa. Eu posso te conseguir um atestado.

JUSTINO: Eu não posso tirar folga agora. E, também, o trabalho não é cansativo. Eu só tenho que ficar espreitando. Como um caçador sem presa.

(A FEBRE, 2019)

Desse diálogo, duas informações importantes podem ser extraídas. Uma delas diz respeito à última frase dita por Justino. O personagem faz uma analogia de seu trabalho com uma função tipicamente indígena, sendo que o “sem presa” remete à sensação de falta, de incompletude, de não preenchimento. A segunda informação diz respeito à ponderação de Justino sobre sua condição - ele indica compreender a natureza do que o acomete, mas se recusa a entrar em detalhes.

Em outra cena, Justino é examinado pelo médico, revelando que a febre já dura alguns dias e vem desacompanhada de outros sintomas. Ao ser questionado pelo médico se já realizou exame de malária, Justino responde categoricamente: “Não é malária, não”, no que é rebatido pelo médico sobre a possibilidade. O protagonista adiciona: “Essa febre vai e volta. Até parece que ela tem horário certo”. Ou seja, narrativamente, assim como a ida de Vanessa, a febre de Justino inevitavelmente causa uma especulação teleológica, levando à questão: o que está levando Justino a ter febre? Podemos ter uma pista ao convergir o raciocínio médico

com o narrativo. Se a febre significa um alerta no corpo de algo não está bem, tal condição do personagem pode remeter a algum tipo de insatisfação - seria a febre um recurso narrativo na forma de uma somatização?

4.3.4 Uma visita da aldeia

Dois novos personagens são introduzidos na narrativa: o irmão de Justino, André, e sua cunhada, Marta, moradores da aldeia, que vêm passar um tempo em Manaus. O diálogo travado entre os personagens em uma cena de jantar traz à tona algumas questões importantes.

ANDRÉ: Você vive bem, irmão. Olha essa bebida aqui. Você pode comprar tudo o que precisa.

MARTA: Lá, com um saco de farinha, só dá pra comprar um pouco de arroz, açúcar e leite.

JUSTINO: Pelo menos dá pra fazer a própria farinha e caçar. Aqui se compra a comida. Se você não tem dinheiro, não come.

ANDRÉ: Mas não é como antigamente. Agora é mais difícil. Às vezes a gente acha caça, às vezes não.

(...)

ANDRÉ: E os mais jovens não querem caçar ou pescar. O sobrinho dela só quer trabalhar de segunda a sexta. Passa o sábado jogando futebol. Não quer ajudar no coletivo.

(A FEBRE, 2019)

Então, notamos que, mediante o contato entre o casal indígena que vivencia o contexto da aldeia e o homem indígena estabelecido no contexto urbano, surge uma relação dialética da floresta com a cidade, fortemente perpassada pelo fator tempo. A questão geracional ganha maior destaque ainda quando Justino pede que Vanessa exponha a novidade de ter sido aprovada na faculdade de medicina.

O personagem André, irmão de Justino, manifesta, por diversas vezes, a vontade de que o irmão vá para a aldeia. Na primeira vez, ao ouvir a negativa do irmão, André comenta: “Você virou branco mesmo”, ao que Justino responde, brincando: “Não, só tô ficando velho”. A notícia da potencial partida de Vanessa parece aguçar ainda mais a questão. Em um segundo momento, ante a misteriosa febre de Justino que não passa (e cuja causa não foi encontrada no exame de sangue), André sugere que Justino vá para a aldeia para ser cuidado pelo xamã e ele responde que “o pessoal do trabalho não vai deixar”. Em uma terceira tentativa, André aborda o sobrinho Everton, pedindo que ele leve o pai para a aldeia. “Eu iria, mas Josué tem escola e eu tenho um emprego”. O tio, então, pede que Everton leve Justino

para morar com ele, mas o rapaz argumenta que sua casa é pequena e que ele e o pai têm modos de vida diferentes. André replica: “Vocês não se entendem porque agora só falam a língua do povo branco”. Disso, podem ser extraídos três pontos importantes: André tem a perspectiva de que Justino e sua família estão distanciados da tradição indígena por estarem enquadrados no esquema urbano; além de Vanessa, André também se preocupa com o prospecto de Justino ficar sozinho, ou seja, existe uma visão de que o personagem se fragilizaria numa hipotética solidão urbana; e o fluxo de deslocamento da cidade para a floresta tem como impedimento a máquina produtiva urbana, já que Justino e Everton ambos declaram seus empregos como fatores impeditivos.

4.3.5 A criatura

Há uma questão em *A febre* que corre de maneira paralela ao longo do filme e ganha maior destaque na porção final. Em determinado momento, vemos o que parece ser um sonho de Justino. À noite, ele e outros homens, com cachorros, um deles um facão, outro com lanternas, seguem em direção à floresta. Justino se separa dos demais, entra na mata. Ele vê uma luz, depois ocorre um tiro. A instância fílmica, portanto, passa a acumular enunciações de uma relação intrigante entre Justino e a mata.

Em paralelo, é noticiado que há uma criatura de espécie não identificada à solta. A notícia aparece pela primeira vez em uma televisão, com relativamente pouco destaque no plano, no momento em que Justino espera seu ônibus. Na segunda vez, o caso reverbera de maneira mais ostensiva no plano fílmico, surgindo na televisão enquanto os personagens jantam. É noticiado que a tal criatura atacou um porco, na vizinhança dos personagens, o que chama a atenção de Vanessa e a faz aumentar o volume. “(...) a origem dos ataques ainda não foi confirmada”, diz a âncora na TV.

Em determinado momento, após ter um pico de febre enquanto dormia, Justino conta seu sonho para o irmão.

Na floresta, não sei onde, eu estava andando entre as árvores. Era só eu, sozinho. Eu usava meu uniforme e estava com uma machete. De repente, ficou escuro. Uma noite sem lua, escura. Então o chão começou a brilhar feito asfalto. Não era mais a floresta, era uma cidade. Mas havia muitas árvores. Eu não sei o que aconteceu depois, mas foi em silêncio. Uma solidão dolorosa. Eu entrei na floresta pelo caminho de asfalto, seguindo o som de uma batida. (...) Eu continuei seguindo esse som. Quanto mais perto eu chegava, mais alto ficava. Então, no meu rumo, eu vi o corpo de um animal estirado. Mas o corpo estava vazio, sem órgãos, só a pele, e um

coração ainda batendo. (...) Em cada batida, a cabeça do animal virava para um lado e para o outro. Para um lado e para o outro. Foi então que o coração se levantou e olhou para mim. Ficou se mexendo no ar, olhando para mim. Eu me assustei e fui embora. No meio do caminho, eu olhei para trás. E, ao invés, da pele do animal, havia uma figura humana. Parada olhando para mim. Foi quando eu acordei com meu coração batendo forte. Foi isso o que aconteceu. (A FEBRE, 2019)

O relato verbal de Justino tem bastante convergência com a ação que ocorre na sequência seguinte. No turno noturno, Justino é avisado de que as câmeras detectaram movimento suspeito em determinado setor e vai averiguar. Ele se depara com uma cerca rasgada. Em seguida, procura na floresta. Dá voltas. Retorna à floresta. Ele se depara com um animal, atira nele. Vai saindo, mas vira para olhar para trás. Vê um homem parado, o rosto todo coberto pela escuridão. Ou seja, o filme parece articular uma convergência entre a observação de Justino da floresta, os sonhos recorrentes e a criatura à solta, atingindo uma culminação nessa cena. Trata-se de um fluxo temático que atravessa a narrativa de forma um tanto transversal, sem uma preocupação de interligação. É uma força de inclinação para a floresta, que ativa diversos sentidos do personagem e penetra um espaço psíquico-onírico.

4.3.6 Afluências finais e apuração narrativa

Em uma hora de filme, a personagem Vanessa anda pelo camelô e olha uma mala para comprar - ou seja, trata-se de uma manifestação imagética que avança no sentido da teleologia da ida para Brasília. Um instante depois, a personagem está colocando as roupas na mala, mas interrompe sua ação, visivelmente incomodada. Ou seja, mesmo sem verbalizações, a instância narrativa sugere que a viagem ainda é fonte de preocupação e incerteza para a protagonista. A concretização se dá apenas na penúltima cena, quando Vanessa entra no quarto do pai para se despedir. Depois que a moça sai do quadro, Justino permanece um tempo olhando na direção dela.

O plano seguinte mostra a cozinha: Justino entra em quadro, pega comida da panela e come em pé, na porta, olhando para fora. O plano é extremamente parecido (faz uma rima visual) com outro da porção inicial do filme, em que o personagem executa praticamente a mesma ação. A diferença é que, naquele, o barulho da chuva caindo tomava o plano, enquanto neste, o silêncio impera (com exceção das cigarras). Então, em ambos os planos, a solidão do personagem na vivência urbana contrasta com o sentido coletivo de sua origem indígena, embora este último seja potencializado pela ausência da filha como companheira de

moradia. Corta para Justino de costas remando em um rio, a câmera seguindo a jornada junto com ele no barco. Depois de mais de 2 minutos, Justino chega na margem. Ele desce, ajeita o barco e então traz para dentro do quadro filmico um elemento chave na compreensão do contexto: uma bolsa de viagem, que coloca no ombro, para então seguir adiante. A câmera se mantém fixa, observando o personagem se afastar, entrando na mata, até sumir da vista.

Com base no que foi analisado, podemos, então, apurar que o roteiro do filme se desenrola com a seguinte arquitetura: há um regime de exposição perene em relação à vida de Justino nos âmbitos pessoal, familiar e profissional. À medida que o filme avança, algumas questões novas emergem: a partida de Vanessa e a febre de Justino. A chegada da família da aldeia funciona no sentido de consubstanciar a preocupação com Justino. Já a questão mítica que envolve a floresta parece apresentar um desenvolvimento paralelo. Ou seja, a formatação narrativa do filme segue uma confluência entrelaçada de dinâmicas, portanto, na progressão narrativa existe uma tendência à fragmentação. A grande questão é que todas essas dinâmicas parecem apontar para uma direção temática. Com efeito, podemos dizer que o filme tem um forte elemento de unidade: a relação de Justino com a floresta que está numa posição de inacessibilidade para ele, de passado, memória, falta e sonho. Vamos destrinchar essa articulação intrafílmica por meio das diretrizes narrativas a que nos propusemos.

O filme claramente traz questões de tensionamento externas. Duas delas ganham um destaque notório, justamente porque se assemelham a pontos de virada tradicionais: a mudança de Vanessa e a febre de Justino. São dois elementos da *fabula* que criam abalo e preocupação. No entanto, o *syuzhet* não se condiciona teleologicamente em relação a tais fatores. Naturalmente, eles despertam uma curiosidade natural a respeito de suas progressões, mas não são elementos que geram desdobramentos dramáticos por si só - eles funcionam como engrenagens de apoio de um todo. A instância narrativa não se preocupa em realizar filmicamente cada questão e procurar respostas; ao contrário, a nível dramático, o filme se constrói mais sobre a audiovisualidade atmosférica do que sobre a verbalidade dos personagens.

No que concerne a fatos dramatúrgicos, podemos imaginar a estrutura narrativa de *A febre* como um trançado de várias cordas. A progressão não se pauta por um regime de ação e reação concretas e imediatas, mas é certo que existe um encadeamento causal na narrativa. A instância narrativa se afasta de uma dinâmica de consequencialidade direta, mas o roteiro é construído de forma que os eventos tenham espaço de reverberação para serem re-acessados mais tarde. A proposta narrativa geral trabalha a favor disso: a confluência não-hierárquica de linhas narrativas permite que os eventos se sucedam sem um ordenamento causal linear,

levando o espectador a construir um panorama narrativo. Isso é potencializado pelo fato de que essa articulação estrutural tem como pano de fundo uma dinâmica de rotina dos personagens, portanto é muito atravessada pelas repetições.

No que concerne às transformações dramáticas, é preciso trazer algumas considerações. Conforme vimos, o filme é todo atravessado por fricções. Ou seja, os personagens são atiçados dramaticamente por questões que vão permeando a narrativa. Acontece que tais fluxos narrativos não constituem arcos tradicionais. A instância narrativa opera no sentido de levantar questões, mas não existe urgência para respondê-las. Nesse âmbito, podemos dizer que o filme não se estrutura com base em viradas. Apesar disso, num âmbito simbólico, todas as fricções que percorrem a trama e atravessam os personagens fazem uma pressão dramática que atua em um sentido internalizado de atritar o estado das coisas posto - e isso tem uma culminação evidente no último plano do filme. Durante o filme todo, jaz uma força de remetimento para a origem de Justino, e vemos que o personagem, de certa forma, resiste a ela, não mostrando inclinação para sair do estado das coisas urbano. No último plano, porém, vemos a concretização da convergência de Justino com a força de remetimento - o que pode ser representativo de uma transformação. A grande questão é que trata-se de uma transformação invisível, por ocorrer em um nível da psique do personagem a que o filme não nos concede acesso, mas ainda mais por se tratar de um movimento final de uma força que se manifestava de forma diluída, sem exatidão de mensurabilidade.

Podemos concluir, então, que o filme *A febre* possui um desenvolvimento dramático de fluxo interno, que jaz como segundo plano a um fator mais marcado: a enunciação temática que o filme traz, uma dialética cidade-floresta, trabalhada no contexto que tem Justino como centro gravitacional. Esse movimento de expressão, ao operar como força narrativa, funciona justamente como o fator de unidade do filme. E ela é representada de forma mais concreta através da febre do personagem, que acaba resumindo, no roteiro, o movimento narrativo, já que pode ser encarada como uma inquietação de Justino perante o estado das coisas. Esse estado das coisas, por sua vez, é justamente o ponto em que o filme se faz não-trâmico: uma situação enraizada, que, de certa forma, anestesiou socialmente seu protagonista. Assim, os problemas dramáticos que emergem acabam funcionando como espelhos dessa dialética vivência-essência e não necessariamente propulsores da progressão da história; as questões surgem antes para evidenciar essa estagnação do que constituírem arcos. A trama de *A febre* carrega atributos não-trânicos porque justamente rejeita uma progressão concretamente elucidativa. Mas existe um claro fluxo interno, que habita uma camada mais profunda do que aquilo que está na tela. Conforme o próprio Justino fala sobre

o médico: “Eles não sabem nada. Eles têm olhos grandes, mas só conseguem ver o que tem na frente deles”. Se o clássico narrativo representa esse “o que tem na frente”, a Não-Trama opera (dentre outras maneiras) diluindo o movimento narrativo em um certo invisível.

4.4 Apuração geral

Uma rápida apreensão dos três filmes em questão já nos revela um aspecto importante que compartilham: são centrados em homens comuns em sua existência como força de trabalho. Naturalmente, cada uma das obras propõe outros enfoques em relação ao microcosmo que estabelece para seu protagonista. Em cada um dos filmes existe uma proposta de abordagem de instância fílmica específica e um modo distinto de enxergar o personagem. Mas é presente, como ponto em comum, uma dinâmica do papel produtivo do personagem como um fator engessante em algum aspecto de sua vivência - e, como vimos, essa é a chave a partir da qual apuramos a manifestação da Não-Trama nos filmes. É importante notar também que o enfoque do trabalho é uma singularidade desta filmografia. Entre os filmes estrangeiros, com exceção do breve momento que mostra os afazeres domésticos da copeira Maria em *Umberto D.* e da breve cena inicial no local de trabalho de Richard em *Faces*, o trabalho não é um elemento presente. Na verdade, existe uma tendência do cinema clássico de omitir espaços e execução de trabalho, a não ser com alguma finalidade dramática. Nos três filmes brasileiros analisados, o trabalho não só é fundamental na articulação narrativa como é centralmente mostrado - basta lembrar que *Boi neon* e *A febre* trazem em seus planos de abertura os protagonistas em momentos de trabalho.

Arábia traz um escopo épico, com roupagem de *western*. O filme é calcado em um artifício narrativo que, à primeira vista, pode parecer uma antítese estrutural da Não-Trama, já que trata-se de uma narração que faz um movimento de dobra. Porém, esse movimento nos traz um narrador em primeira pessoa (único caso entre os seis filmes analisados) que reflete sobre sua situação e, conseqüentemente, temos um acesso mais direto à psicologia do personagem - o que está longe de ser o caso em *Boi neon* e *A febre*. Mas não é só isso que faz de *Arábia* o mais personalista dos três filmes; Cristiano é focado em uma dinâmica de jornada, portanto ele não tem um microcosmo fixo. Ele até cria laços aqui e acolá, mas esses não perduram. Ele é um homem sozinho - ao contrário de Iremar e Justino. O engessamento de Cristiano se dá no contexto do produtivismo neoliberal e, curiosamente, é expressado fílmicamente através do movimento errante do personagem.

Boi neon, assim como *Arábia*, apresenta um contexto itinerário em função de uma atuação profissional. Porém, no filme de Mascaro, a variação geográfica não é um aspecto marcado; em qualquer lugar que estejam, a vida não se altera. Isso se deve à configuração diegética - diferentemente de *Arábia*, *Boi neon* acompanha um núcleo de personagens que trabalha junto e opera em um ramo específico em um esquema consolidado -, mas também reflete uma proposta de abordagem distinta. Então, aqui, a primeira manifestação não-trâmica parte diretamente da instância narrativa: a proposta de mostrar, sem artifícios de estruturação (ao contrário dos outros dois filmes) essa realidade se desenrolando. Mas, dentro disso, *Boi neon* também não deixa de incorporar a essência da Não-Trama no personagem. Ou seja, Iremar reflete engessamento: seu contexto social atravança o exercício pleno de seu desejo de ser estilista (o que ele não deixa de fazer, mas de forma limitada). E, puxando essa questão que atravessa Iremar, o filme aplica a Não-Trama de uma terceira forma: a enunciação temática de natureza dialética.

Diferente de Cristiano e Iremar, Justino tem um microcosmo muito fixo, que é exposto de forma desafetada. O engessamento do personagem se dá justamente na moldagem que a vida urbana contemporânea tem operado na sua essência indígena. Mas, no caso, essa falta sentida por Justino ganha canais de expressão narrativo-dramatúrgicos. Então *A febre*, assim como *Boi neon*, também se constrói na expressão de uma dialética. Mas, se no filme de Mascaro, a instância narrativa articula esses signos de forma desvinculada, no filme de Da-Rin eles são ativados por meio de questões dramatúrgicas que são postas. Nesse sentido, a estrutura narrativa se comporta como uma teia, mas o que pulsa no fundo dela é a inquietude da imobilidade - e é por isso que as linhas da própria teia não operam progressão dramatúrgica, em uma relação de espelhamento com essa pulsão interna. *A febre* tem a manifestação não-trâmica mais sutil e também a mais complexa.

São três filmes que se distanciam em vários aspectos, mas que se aproximam em muitos outros: a busca pela representação de determinada realidade extrafílmica, o olhar dialético e o enfoque no quanto o papel socialmente exigido pode ser castrador da pulsão essencial. Todos os três filmes promovem a expressão disso através de suas formas: do retrato naturalista em contrato com o sublime (*Boi neon*), passando pela curva épica do relato de jornada (*Arábia*), chegando até o fluxo existencial de afluências (*A febre*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo chegado ao fim deste trabalho, é sim possível afirmar que a Não-Trama se sustenta como uma proposta narrativa diferente de uma mera “negação do clássico” e apresenta elementos que se conectam a uma essência conceitual original. É inútil, no entanto, tentar estabelecê-la como uma categoria estanque, dentro da qual determinada obra irá se enquadrar ou não. Poderíamos dizer que este é o caso de todas as tendências narrativas, mas, com a Não-Trama, a rejeição desse purismo parece ser um fator ainda mais marcante. Conforme pudemos apurar nas análises filmicas, a Não-Trama se faz clara através de determinados aspectos narrativos de um filme, mas é incomum que se faça presente a ponto de indicar uma integralidade de manifestação. Conversamente, mostra-se muito mais sensível a adoção do conceito “elemento não-trâmico” para indicar que determinada faceta da obra é representativa da essência da Não-Trama - e essa possibilidade de sua verificação fragmentada só confirma o quanto a própria se sustenta como uma tendência narrativa afirmativa e coesa.

Os dois primeiros capítulos foram importantes na elucidação da construção e do posicionamento de determinados princípios narrativos no cinema e no entendimento de um percurso teórico de natureza estrutural que culminou nas categorizações narrativas. Assim como o Paradigma de Field e a Jornada do Herói de Vogler, o Triângulo da Estória de McKee foi criado como uma ferramenta para roteiristas. Percebendo o potencial da Não-Trama como conceito que merecia ser trabalhado como fenômeno próprio, trouxemos convergências de teóricos da narrativa filmica. Esse movimento metodológico foi muito positivo no sentido de fortalecer o conceito e fomentar a elaboração das diretrizes de análise.

As análises deixaram muito claro que a Não-Trama se manifesta em três níveis fílmico-narrativos diferentes: dramaturgico, estrutural e simbólico. Há casos em que tais fronteiras são cruzadas de forma indistinguível, mas em outros é possível definir a natureza da manifestação. O nível dramaturgico se refere às movimentações dramáticas no âmbito da *fabula*; estamos falando, essencialmente, dos personagens e suas mobilizações no contexto do microcosmo diegético. O nível estrutural se refere à forma como o *suzhet* organiza a *fabula* por meio da instância fílmica; estamos falando da textura arquitetônica através da qual a trama nos é apresentada. E o nível simbólico se refere às mobilizações temáticas suscitadas por aspectos da *fabula*, operadas pela instância fílmica e chanceladas pelo *suzhet*.

Em *Umberto D.*, a Não-Trama opera parcialmente no nível dramaturgico (na impossibilidade da transformação do estado das coisas) e totalmente no nível simbólico (a

estagnação social). Em *Faces*, a Não-Trama opera totalmente no nível estrutural (estrutura de blocos e seqüências com diálogos triviais) e parcialmente no nível simbólico (o ancoramento ao *status quo* social); pouco no dramaturgico, pois há um esboço de arco dramático. Em *Nu*, a Não-Trama opera parcialmente no nível dramaturgico (a ausência de perspectiva de direcionamento) e totalmente a nível simbólico (a desilusão com o estado das coisas).

Em *Boi neon*, a Não-Trama opera totalmente nos três níveis - e, no caso, o dramaturgico (ausência completa de impulsionamento télico) e o estrutural (registro fílmico estático e sem encadeamento causal) é que impulsionaram o simbólico (a dialética temática). Dos seis filmes analisados, é o que mais se aproximaria de uma “Não-Trama pura”. Em *Arábia*, a Não-Trama opera um pouco no dramaturgico (ausência de telicidade) e um pouco no estrutural (a repetição dentro do relato de jornada), sendo arrematada fortemente no simbólico (o deslocamento físico como indicativo de estagnação). Em *A febre*, a Não-Trama opera parcialmente no estrutural (entrelaçamentos não causais) e totalmente no simbólico (a pulsão de imobilidade que jaz por baixo do estado das coisas) - mas pouco no nível dramaturgico, já que existem pontos claros de abalo dramático.

Podemos perceber que existe uma convergência natural da Não-Trama com o que podemos chamar de “trama de personagem”. Afinal, a Não-Trama é uma das formas de dissolução da narrativa clássica, portanto, ao diminuir o foco sobre a mecânica dos eventos, desloca-se o destaque para a condição do personagem. Os seis filmes que tomamos para análise demonstram essa tendência e é possível traçar paralelos entre esses protagonistas. Johnny e Cristiano ambos seguem uma dinâmica vagante, e a movimentação de cada um reflete uma motivação de estagnação - no primeiro, filosófica; no segundo, socioeconômica. Umberto também não deixa de ser um vagante na sua micro-odisseia, e, apesar do seu esforço, sabe que a batalha já está perdida - e nesse sentido, de uma imposição imobilizadora que parte do universo externo, seu dilema se assemelha ao de Cristiano. Enquanto Cristiano é posto a refletir sobre sua vida, Iremar apenas vive - faz o que pode dentro de sua configuração fixa. Justino também vive em um arranjo fixo, mas a fixidez de seu microcosmo pulsa como incômodo. Diferentemente desses cinco, o casal Richard e Maria vive uma existência de classe média-alta, e uma jornada noite adentro em busca de experiências os leva de volta ao mesmo lugar: a manutenção do *status quo*. Essa, aliás, parece ser a chave de entendimento fundamental dos personagens não-trâmicos: a relação que possuem com o estado das coisas no qual estão inseridos.

Justamente por suprimir mecanismos narrativos tais como a fricção télica e o encadeamento causal, é comum que o uso do modo não-trâmico seja usado em convergência

com determinada representação realista, apresentando certos paralelos com a forma documental. Sendo assim, o modo não-trâmico naturalmente se afina com um regime de contemplação, mas se mostra um terreno fértil para o levantamento de questões, justaposições, contraposições, dialéticas. Em quase todos os filmes, pudemos ver isso: o direcionamento da ação dá a luz à articulação e enunciação de signos e tópicos. Portanto, a Não-Trama, em geral, não pretende promover ao espectador uma dinâmica de recompensa e catarse dramáticas e sim apresentar um panorama sobre determinado microcosmo, trazendo um sentido de reflexão. A jornada dramática perde importância; trata-se, antes, de uma proposta de mostra.

Por um lado, as caracterizações da Não-Trama perpassam contextos de produção cinematográfica. Por outro, é possível apontar para uma certa tendência de manifestações em determinada circunscrição. Sabemos que a filmografia estrangeira é totalmente heterogênea, portanto não pode ser tomada como um ponto de comparação monolítico, mas isso não impede que nos debruçemos sobre as particularidades trazidas pela filmografia brasileira na esfera da Não-Trama. A primeira constatação é o enfoque observacional sobre o mundo do trabalho, uma captura de tempos de trabalho que estão sempre desprovidos de dramatização. Além disso, nos três filmes, a focalização da produtividade faz parte de alguma articulação temática maior. A segunda constatação é uma condução diferente do trabalho do ator. Nos filmes estrangeiros, há um favorecimento da performance expressiva, ancorada em dinâmicas dramáticas mais tradicionais - embora não fujam da estilização, como é o caso em *Faces*. Já nos filmes brasileiros, há uma tendência para o naturalismo. Basta contrastarmos o excesso verborrágico de *Faces* com a economia expressa pelos corpos presentes nos filmes brasileiros. Nesse sentido, os atores de *Boi neon*, *Arábia* e *A febre* parecem incorporar um certo estoicismo no registro de atuação que remete à essência da Não-Trama. A terceira constatação diz respeito a uma construção narrativa fortemente conectada a uma mobilização inventiva de elementos da linguagem cinematográfica. Nos filmes estrangeiros, nota-se padrões de decupagem e montagem mais vinculados ao clássico - e, na única exceção (novamente, o filme de Cassavetes), buscou-se imprimir um ritmo frenético. Já nos três filmes brasileiros, percebe-se que a montagem busca imprimir um fluxo de tempo de uma qualidade meditativa de impassibilidade. Nessa mesma linha, há uma valorização do aspecto sensorial, concedendo um destaque maior às sonoridades. Por tudo o que foi citado, e considerando elementos idiossincráticos de cada filme - as enunciações sígnicas em *Boi neon*, a dobra narrativa de relato em *Arábia* e a fragmentação opaca em *A febre* -, podemos concluir que a narratividade não-trâmica no cinema brasileiro contemporâneo analisado se manifesta

de formas mais sofisticadas. Na filmografia estrangeira, a Não-Trama é mais fortemente presente no desenho narrativo (circularidade) e na carga simbólica. Na filmografia brasileira, por sua vez, a Não-Trama está transversalizada nas mobilizações estéticas e no regime de encenação, sendo evocada mais diretamente na tela.

Ao operarmos esse movimento de investigação da Não-Trama, atuamos no sentido de concretizá-la como ideia, trazendo à luz um modo narrativo criativo e potente. A Não-Trama, então, se consolida como um estado narrativo robusto conceitualmente, atravessado por diversas caracterizações, mas sempre apontando para um núcleo ontológico. Se, em determinados contextos, podia ser vista como uma forma de insubordinação ao arcabouço clássico de construção narrativa, hoje temos evidências suficientes para encarar a Não-Trama a partir dela mesma. Essa confirmação se dá tanto no âmbito dos estudos de narrativa, que têm se deslocado da lógica aristotélica como ponto de referência para a exploração de composições mais inventivas, quanto no âmbito do próprio cinema contemporâneo, que tem utilizado formas narrativas não-canônicas de forma bastante imperativa e insubmissa.

Em suma, poderíamos apontar para a presença da Não-Trama em diversas obras ao curso de diversas temporalidades. No entanto, consideramos que o cinema contemporâneo, em particular, tem se mostrado muito à vontade para aproveitar e experimentar a essência não-trâmica sob diversas tinturas. Nesse sentido, vamos apontar alguns filmes dos últimos anos que consideramos manifestar uma forte inclinação não-trâmica: *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho; *A frente fria que a chuva traz* (2015), de Neville de Almeida; *Mate-me por favor* (2015), de Anita Rocha da Silveira; *A morte de Luís XIV (The death of Louis XIV, 2016)*, de Albert Serra; *Além das palavras (A quiet passion, 2016)*, de Terence Davies; *Corpo elétrico* (2017), de Marcelo Caetano; *Domingo* (2018), de Clara Linhart e Felipe Barbosa; *Liberté* (2019), de Albert Serra; *Era uma vez em Hollywood (Once upon a time in Hollywood, 2019)*, de Quentin Tarantino; *Nomadland - sobreviver na América (Nomadland, 2020)*, de Chloé Zhao; *Malmkrog* (2020), de Cristi Puiu.

Mediante todo o exposto, visando a independência do conceito estudado, vamos propor uma mudança de nomenclatura, abandonando a negação expressa em Não-Trama. Vimos que tal modo narrativo é, sim, uma antítese do clássico narrativo, mas não é a única. E acreditamos que essa particularização deve estar expressa em seu nome. Assim, constatamos que trata-se de um estado narrativo que pode apresentar diversas facetas; o que se identifica em todas é uma energia letárgica que se conecta a um ponto (ou vários) da poética narrativa da obra fílmica. Falar de estaticidade é válido em certos casos, mas acreditamos em um termo capaz de evocar toda a gama de camadas que o presente estudo demonstrou: Trama de

Inércia. Pois é exatamente isso que esse estado narrativo nos ensina: que a inércia pode ser fonte de potência narrativa - apontando para os personagens dentro de um estado das coisas, para a própria forma fílmica e para uma carga simbólica arraigada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, J; GAMBOL, J. **Love has conquered man**. New York: Columbia Masterworks, 1968.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BAYMAN, L. Melodrama as realism in italian neorealism. *In*: NAGIB, Lucia; MELLO, Cecília Antakly de. **Realism and the audiovisual media**. 1. ed. UK: Palgrave Macmillan, 2009, p. 47-62.
- BAZIN, A. **What is cinema?**. 1. ed. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1971. v. 2.
- BERLINER, T. Hollywood movie dialogue and the "real realism" of John Cassavetes. **Film Quarterly**, [s. l.], v. 52, ed. 3, p. 2-16, 1999.
- BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, D. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. *In*: RAMOS, F. Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: Senac, 2005, p. 277-301. v. 2.
- BORDWELL, D. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2007.
- BORDWELL, D; THOMPSON, K. **Film art: an introduction**. New York: McGraw-Hill, 2012.
- BRADSHAW, P. Vagabond review: Agnès Varda's classic chronicle of a death foretold. **The Guardian**, 2018. Disponível em: <https://theguardian.com/film/2018/jun/27/vagabond-review-agnes-vara-sandrine-bonnaire>. Acesso em: 6 mar. 2021.
- BUCKLAND, W. A rational reconstruction of "the cinema of attractions". *In*: STRAUVEN, W. (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. p. 41-56.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2004.
- CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.
- CARNEY, R.. **Cassavetes on Cassavetes**. Londres: Faber & Faber, 2001.

- CARR, J. Great directors: John Cassavetes. **Senses of Cinema**, [s. l.], v. 79, Jul. 2016. Disponível em: <https://www.sensesofcinema.com/2016/great-directors/john-cassavetes/>. Acesso em: 1 fev. 2021.
- CHATMAN, S. **Story and discourse: narrative structure in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- COMOLLI, J; PIERRE; S. Two faces of faces. **Cahiers du Cinema: The 1960s. New wave, new cinema, reevaluating Hollywood**. Cambridge: Harvard University Press, p. 324-327, 1986.
- COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.
- COOK, D. **A history of narrative film**. New York: W.W. Norton & Company, 2016.
- DANCYGER, K.; RUSH, J. **Alternative scriptwriting: beyond the Hollywood formula**. Burlington: Focal Press, 2013.
- DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DIEGESIS. Oxford Reference. Disponível em: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095717289>. Acesso em: 25 fev. 2022.
- FABBRI, L. Neorealism as ideology: Bazin, Deleuze, and the avoidance of fascism. **The Italianist**, [s. l.], v. 35, n. 2, p. 182-201, Jun. 2015.
- FERRARI, P.; FREITAS, F. (ed.). **Teatro estático**. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.
- FIELD, S. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FLORES, L. Mil e uma noites na cidade industrial: o realismo em Arábia. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 90-109, Jan-Jun. 2020.
- FLUDERNIK, M. **An introduction to narratology**. Abingdon, 2009.
- FREYTAG, G. **Freytag's Technique of Drama: an exposition of dramatic composition and art**. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.
- GENETTE, G. **Narrative discourse: an essay in method**. Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- GUNNING, T. Attractions: how they came into the world. *In*: STRAUVEN, W (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 31-40.
- HEGEL, G. **Cursos de estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. v. 4.

HERMAN, D.; JAHN, M.; RYAN, M. **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. [s. l.]: Taylor & Frances e-library, 2010. E-book.

IKEDA, M. O novíssimo cinema brasileiro: sinais de uma renovação. *In: Cinémas d'Amérique latine*, v. 20, p. 136-149, 2012.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KARALIS, V. John Cassavetes and the uneasy conformism of the american middle class. **The Journal of Modern Hellenism**, [s. l.], v. 32, p. 115-128, 2016. Disponível em: <https://journals.sfu.ca/jmh/index.php/jmh/article/view/300/302>. Acesso em: 3 fev. 2021.

KOIVUMÄKI, M. **Dramaturgical approach in cinema**: elements of poetic dramaturgy in A. Tarkovsky films. Espoo: School of Arts, Design and Architecture, Aalto Arts Books, 2016.

KESSLER, F. The cinema of attractions as dispositif. *In: STRAUVEN, W (org.). The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 57-70.

MARAS, S. Some attitudes and trajectories in screenwriting research. **Journal of Screenwriting**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 275-286, Mar. 2011.

McKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

McMAHAN, A. **Alice Guy-Blaché**: lost visionary of the cinema. Londres: Bloomsbury Publishing, 2002.

METZ, C. **Film language**: a semiotics of cinema. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

MONACO, P. **A history of american movies**: a film-by-film look at the art, craft and business of cinema. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

MUSSER, C. Rethinking early cinema: cinema of attractions and narrativity. *In: STRAUVEN, W (org.). The cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006, p. 389-416.

O'SULLIVAN, S. **Mike Leigh**: contemporary film directors. Champaign: University of Illinois Press, 2011.

PALLOTTINI, R. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PRICE, S. **A history of the screenplay**. AAIA, 2013. Londres, Palgrave Macmillan: 2013.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

RUGO, D.. Contrapuntal close-up: the cinema of John Cassavetes and the agitation of sense. **Film-Philosophy**, Edinburgh, v. 16, ed. 1, p. 183-198, Ago. 2012.

SCHOONOVER, K. **Brutal vision: the neorealist body in postwar italian cinema.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

THOMPSON, K. The formulation of the classical style, 1909-28. *In: BORDWELL, D; STAIGER, J; THOMPSON, K. **The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960.** Londres: Routledge, 1985, p. 245-472*

TRAMA. *In: Priberam Dicionário.* Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/trama>. Acesso em: 30 mar. 2022.

VIERA, M. The work of John Cassavetes: script, performance style and improvisation. **Journal of Film and Video**, v. 42, ed. 3, p. 34-40, 1990.

VOGLER, C. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WAGSTAFF, C. **Italian neorealist cinema: an aesthetic approach.** Toronto: University of Toronto Press, 2007.

WATTS, C. Mike Leigh's Naked and the gestic economy of cinema. **Women: a Cultural Review**, Oxford, v. 7, n. 3, p. 271-278, 1996.

WHITEHEAD, T. **Mike Leigh: british film makers.** Manchester: Manchester University Press, 2007.

ZAVATTINI, C. Some ideas on the cinema. **Sight and Sound**, Londres, v. 23, n. 2, p. 164-169, Out-Dez. 1953.

Filmografia principal

A FEBRE. Direção: Maya Da-Rin. Produção: Leonardo Mecchi, Maya Da-Rin, Juliette Lepoutre. Alemanha, Brasil, França: Tamanduá Vermelho; Enquadramento Produções; Komplizen Film; Still Moving, 2019.

ARÁBIA. Direção: Affonso Uchôa; João Dumans. Produção: Vitor Graize. Brasil: Katásia Filmes; Vasto Mundo, 2017.

BOI NEON. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Brasil: Desvia, 2020.

FACES. Direção: John Cassavetes. Produção: Maurice McEndree. Estados Unidos: Maurice McEndree, 1968.

LADRÕES de bicicletas. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Giuseppe Amato, Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948.

NU. Direção: Mike Leigh. Produção: Simon Channing Williams. Inglaterra: British Screen Productions; Channel Four Films; Thin Man Films, 1993.

OS RENEGADOS. Direção: Agnès Varda. Produção: Oury Milshtein. França: Ciné-tamaris; Films A2, 1985.

UMBERTO D. Direção: Vittorio De Sica. Produção: Angelo Rizzoli, Vittorio De Sica, Giuseppe Amato. Itália: Amato Film; Produzione Films Vittorio De Sica; Rizzoli Film, 1952.

Filmografia complementar

2001: Uma odisséia no espaço (2001: A space odyssey, 1968), de Stanley Kubrick

Abigail's party (1977), de Mike Leigh

A canção da esperança (Too late blues, 1961), de John Cassavetes

A chegada do trem na estação (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895), de Auguste Lumière e Louis Lumière

A culpa dos pais (I bambini ci guardano, 1944), de Vittorio De Sica

A fada do repolho (La fée au choux, 1896), de Alice Guy-Blaché

A força do carinho (Tender mercies, 1983), de Bruce Beresford

A frente fria que a chuva traz (2015), de Neville de Almeida

Além das palavras (A quiet passion, 2016), de Terence Davies

Amores expressos (Chung Hing sam lam, 1994), de Wong Kar-Wai

A morte de Luís XIV (The death of Louis XIV, 2016), de Albert Serra

A onda traz o vento leva (2012), de Gabriel Mascaro

A paixão de Joana D'Arc (La passion de Jeanne d'Arc, 1928), de Carl Theodore Dreyer

A saída dos operários da fábrica Lumière (La sortie de l'usine lumière à Lyon, 1895), de Auguste Lumière e Louis Lumière

As aventuras de Paulo Bruschy (2008), de Gabriel Mascaro

Av. Brasília Teimosa (2010), de Gabriel Mascaro

A vida é doce (Life is sweet, 1990), de Mike Leigh

A vizinhança do tigre (2016), de Affonso Uchoa

Bonnie e Clyde: uma rajada de balas (Bonnie and Clyde, 1967), de Arthur Penn

Butch Cassidy (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969), de George Roy Hill

Caminhos perigosos (Mean streets, 1973), de Martin Scorsese

Central do Brasil (1998), de Walter Salles

Cidadão Kane (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles
Cleópatra (*Cleopatra*, 1912), de Charles L. Gaskill
Corpo elétrico (2017), de Marcelo Caetano
Doméstica (2012), de Gabriel Mascaro
Domingo (2018), de Clara Linhart e Fellipe Barbosa
Dona Flor e seus dois maridos (1976), de Bruno Barreto
Era uma vez em Hollywood (*Once upon a time in Hollywood*, 2019), de Quentin Tarantino
Grandes ambições (*High hopes*, 1988), de Mike Leigh
Guerra nas estrelas (*Star wars*, 1977), de George Lucas
Inferno (*L'Inferno*, 1911), de Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe de Liguoro
KFZ-1348 (2008), de Gabriel Mascaro e Marcelo Pedroso
Liberté (2019), de Albert Serra
Malmkrog (2020), de Cristi Puiu
Margem (2007), de Maya Da-Rin
Mate-me por favor (2015), de Anita Rocha da Silveira
Minha esperança é você (*A child is waiting*, 1963), de John Cassavetes
Monty Python em busca do cálice sagrado (*Monty Python and the holy grail*, 1975), de Terry Gilliam e Terry Jones
Morangos silvestres (*Smultronstället*, 1957), de Ingmar Bergman
Mulher à tarde (2012), de Affonso Uchoa
Nashville (1975), de Robert Altman
Nomadland - sobreviver na América (*Nomadland*, 2020), de Chloé Zhao
O ano passado em Marienbad (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais
O deserto vermelho (*Il deserto rosso*, 1964), de Michelangelo Antonioni
O gabinete do Dr. Caligari (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene
O grande roubo do trem (*The great train robbery*, 1903), de Edwin S. Porter
Oito e meio (*Otto e mezzo*, 1963), de Federico Fellini
Oliver Twist (1912), de Thomas Bentley
O nascimento de uma nação (*The birth of a nation*, 1915), de D. W. Griffith
O regador regado (*L'Arroseur arrosé*, 1895), de Louis Lumière
O sacrifício (*Offret*, 1986), de Andrei Tarkovsky
O sétimo selo (*Det sjunde inseglet*, 1957), de Ingmar Bergman
O som ao redor (2012), de Kleber Mendonça Filho
Os miseráveis (*Les misérables*, 1909), de James Stuart Blackton

Os sete samurais (Shichinin no samurai, 1954), de Akira Kurosawa
Paisà (1946), de Roberto Rossellini
Paris, Texas (1984), de Wim Wenders
Quanto mais idiota melhor (Wayne's world, 1992), de Penelope Spheeris
Quo Vadis? (1913), de Enrico Guazzoni
Rede de intrigas (Network, 1976), de Sidney Lumet
Ricardo III (Richard III, 1912), de André Calmettes e James Keane
Roma, cidade aberta (Roma, città aperta, 1945), de Roberto Rossellini
Segredos e mentiras (Secrets and lies, 1996), de Mike Leigh
Sem destino (Easy rider, 1969), de Dennis Hopper
Sombras (Shadows, 1959), de John Cassavetes
Terra de ninguém (Badlands, 1973), de Terrence Malick
Terras (2009), de Maya Da-Rin
Thelma e Louise (Thelma & Louise, 1991), de Ridley Scott
Tramas do entardecer (Meshes of the afternoon, 1943), de Maya Deren
Tubarão (Jaws, 1975), de Steven Spielberg
Uma mulher sob influência (A woman under the influence, 1974), de John Cassavetes
Um cão andaluz (Un chien andalou, 1929), de Luis Buñuel
Um lugar ao sol (2009), de Gabriel Mascaro
Ventos de agosto (2014), de Gabriel Mascaro
Versão Francesa (2011), de Maya Da-Rin
Viagem à lua (Le voyage dans la lune, 1902), de George Méliès
Vida de um bombeiro americano (Life of an american fireman, 1903), de Edwin S. Porter
Vítimas da tormenta (Sciuscià, 1946), de Vittorio De Sica