

OS DESAFIOS PARA AS TEORIAS E CONCEITOS NA NARRAÇÃO
CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener¹

RESUMO: Este texto discute a dificuldade das teorias narrativas do audiovisual em lidar com propostas contemporâneas complexas e sofisticadas, como as reveladas pelas obras de Apichatpong Weerasethakul, Naomai Kawase e Michael Haneke. Para tanto, desenvolve uma síntese de ferramentas e conceitos elaborados e consolidados, como a narração clássica e os arquétipos, complementando com comentários sobre códigos de gênero e narrações moderna e pós-moderna. Estas noções são mobilizadas com a intenção de demonstrar como são limitadas e imprecisas na abordagem das obras dos cineastas mencionados.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa, narração clássica, gênero, narração moderna e pós-moderna, arquétipos, jornada do herói, cinema contemporâneo, Weerasethakul, Kawase.

O estudo da narração em parte da produção cinematográfica contemporânea representa um grande desafio ao pesquisador, uma vez que torna instáveis ferramentas de análise fílmica ou mesmo enquadramentos teóricos caros à abordagem narrativa do filme de ficção, como as características que definem o cinema clássico e a caracterização de personagens em funções arquetípicas ou mesmo a adesão a códigos de gênero. Parte da recente produção asiática, sobretudo a complexa e instigante obra do tailandês Apichatpong Weerasethakul e a japonesa Naomi Kawas, só para citar dois nomes de ponta com obras marcadamente autorais, dificulta o uso de rótulos como clássico, moderno, pós-moderno ou mesmo um termo impreciso como o pós-clássico. Este texto tem uma dupla intenção. Primeiro, resumir os tópicos essenciais da Teoria Narrativa cinematográfica² orientada para a narração clássica, arquétipos e gêneros. Em seguida a ideia é destacar alguns exemplos de narrações que não podem ser enquadradas

¹ Mestre em Ciências da Comunicação ECA/USP. Professor assistente da Graduação em Cinema e Video da FAP/UNESPAR. E-mail: falupin@gmail.com

² Contemporaneamente já não faz mais sentido tratar de narrativa cinematográfica, um vez que a imagem em movimento se manifesta em diversos suportes, como televisão, computador, tablet, celular e outros. O termo “audiovisual” tem a vantagem de abarcar todas estas manifestações. Refiro-me ao cinematográfico, no caso deste texto, pois opto por autores que privilegiam a sala de exibição na circulação de suas obras.

nos modelos apontados, revelando assim um certo impasse e algumas lacunas conceituais para lidar com estas questões contemporâneas.

Por uma série de fatores econômicos, sociais, ideológicos e estéticos, o modelo dominante na produção cinematográfica é a ficção narrativa³. A primeira tarefa na abordagem a Narrativa Audiovisual é tentar compreender do que trata uma narração. Um bom ponto de partida é uma lista com cinco condições para identificar uma narração, independente do suporte no qual ela se manifesta. Em linhas gerais, o semiólogo francês Christian Metz defende que:

- 1) Toda narração tem um início e um final, ou seja, é um recorte no fluxo das acontecimentos do mundo, um recorte delimitado que por esta delimitação se diferencia do resto do mundo;
- 2) Toda narração é uma sequência temporal. Trata-se um tópico essencial para definir o tema, uma vez que as narrações pressupõem o que Metz denomina de *duplicidade temporal*, o tempo do evento imaginado ou vivenciado e o tempo posterior, de sua transformação em fato narrado. No cinema esta característica se torna mais complexa ainda que na Literatura, pois os eventos relatados se manifestaram inicialmente para uma câmera⁴;
- 3) A narração é um discurso e como tal parte de uma fonte emissora, ou o sujeito da enunciação, encarregado de selecionar, editar, ampliar, dramatizar ou omitir certos acontecimentos e dar a eles uma ordenação e um encadeamento lógicos. No limite, Metz insinua com esta afirmação a presença do narrador, que no universo da imagem do filme se materializaria na posição da câmera, como um superolho onipresente que tudo vê;
- 4) A percepção da narração *desrealiza* a coisa narrada. Metz estabelece aqui uma distinção entre o processo narrativo em si e a realidade do mundo social e histórico. Ainda que alguns filmes procurem embaralhar as fronteiras entre ficção e documentário, ou mesmo que esta distinção seja considerada irrelevante, na maior parte das vezes o espectador sabe que está diante de uma narração e não de um relato direto da realidade;

³ Menciono a existência de fatores determinantes como forma de lembrar que o paradigma conhecido como clássico foi devidamente investigado em suas origens e consolidação, dentro de uma crítica amplamente sistematizada e divulgada, mas que não é objeto deste texto.

⁴ Não necessariamente para uma câmera – a imagem do filme pode ter sido parcialmente ou totalmente produzida por sofisticados recursos de animação e computação gráfica, sem terem sido registradas pelas lentes de uma câmera.

5) Toda narração é um conjunto de eventos. Temos aqui o elemento central que define uma narração, o *acontecimento*, ou dito de outra forma, narração é algo que acontece a alguém, sendo este alguém um ente do universo ficcional. É no encadeamento entre diferentes acontecimentos que são sentidos pelos entes ficcionais que a narração se constitui como uma cadeia de causas e efeitos. Cada causa produz um determinado efeito, que deve abrir para uma nova causa e assim por diante. Eis o princípio básico da narração clássica e também, se apelarmos para os cognitivistas e mais ainda para a Psicologia Evolucionista. Trata-se de um modelo de conhecimento que acompanha o ser humano desde seu nascimento e que é aperfeiçoado durante sua existência no contato com diversas narrações, em um processo que está apenas começando a ser investigado, mas que certamente terá impactos riquíssimos para o entendimento da narração e em especial da narração com imagens e sons, foco de nosso interesse aqui.

Não basta caracterizar a narração seguindo as pistas de Metz. É preciso compreender com maior precisão o modelo mais produzido e consumido na ficção audiovisual, a narração clássica. Coube a David Bordwell sistematizar e classificar o que se entende hoje por filme clássico, ou o que o senso comum classifica como parâmetro de “bom filme”, considerando que o espectador médio é submetido a um modelo de filme narrativo que vem se mantendo razoavelmente constante, desde o final da década de 20 do século passado. A narração clássica baseia-se numa precisão matemática e milimétrica em torno da causalidade⁵. Todo e qualquer acontecimento é subordinado à narração e em nome dela deve ser justificado. Trata-se de uma premissa tão forte que subordina inclusive o estilo do filme, afetando escolhas quanto a linguagem, cenários, figurinos e outros elementos. Bordwell lembra que as motivações na narração clássica obedecem a critérios realistas, composicionais, artísticos e intertextuais.

A causalidade tem como agente principal o personagem central, ou herói, ou protagonistas, ente ficcional cujas escolhas vai determinar o curso da narração. Em sua trajetória na ficção, este personagem é impulsionado por um objetivo, que pode ser pessoal, profissional, sentimental ou moral – geralmente todos estes estão presentes e entrelaçados. A narração clássica nasce justamente da tensão originada entre a vontade,

⁵ A pesquisa de Bordwell (1985) teve como mérito maior identificar com precisão este conjunto de características, partindo da observação atenta de mais de 300 filmes de todos os gêneros e estilos, de 1915 a 1960, elegendo como foco o filme médio, a produção de apelo popular, padrão para o mercado norte-americano

força e determinação deste personagem em atingir este objetivo e os obstáculos que são apresentados em seu caminho. O conjunto destes obstáculos estabelece o conflito – princípio essencial do drama. A narração clássica pede um protagonista, um querer (um objetivo) e uma força oposta a este querer, o antagonista, que pode ser outro ente ficcional humano, uma força social como o desemprego ou um fenômeno da natureza.

Uma convenção essencial da narração clássica é a delimitação temporal: o personagem tem prazos demarcados e definidos para resolver enigmas, descobrir pistas, decifrar acontecimentos e superar obstáculos que o aproximem de seu objetivo. A narração clássica é redundante e não hesita em transmitir as informações mais relevantes da trama de diferentes formas, seja por diálogo, voz over do narrador, manchete de jornal ou letreiros sobre a imagem. A narração tende a obedecer a um critério que segue a lógica da exposição, desenvolvimento e conclusão, o que significa que esta tripartição macro será reproduzida ao nível da seqüência, da cena ou do plano durante o filme. Os entes ficcionais, tanto o personagem central como os outros, serão caracterizados pelo seu tipo físico, voz, postura, fala e outros detalhes que sejam facilmente rapidamente reconhecíveis.

Essenciais para narração clássica são a clareza, a comunicabilidade e a naturalidade. O filme clássico se quer claro, entendido pelo cinéfilo expert ou pelo espectador distraído que o assiste na televisão da sala de sua casa. Importa neste modelo comunicar, fazer o filme um veículo para a narração, para envolver o espectador na corrente de causas e efeitos. É fundamental ainda que o espectador permaneça concentrado na narração, na transmissão dos acontecimentos pelas imagens e sons e não tenha sua atenção perturbada para o processo comunicativo em si. Para disfarçar os cortes, as rupturas, as transições é que o filme clássico desenvolveu todo um arsenal de recursos de linguagem e de efeitos que literalmente colocam o espectador em cena, subordinando os recursos de linguagem ao seu olhar e à sua compreensão do filme. Esta relação espectador-filme aliás foi alvo das mais contundentes críticas direcionadas à narração clássica.

Exposta desta forma, a narração clássica pode parecer simplista, limitada, alienada e alienante, isenta de historicidade e fundo ideológico, obcecada em criar conexões onde justamente deveriam se revelar as discontinuidades, pautada na simplificação de conflitos entre o bem e o mal e na necessidade de nomear e identificar estes estados. As narrativas clássicas podem ser acusadas de tudo isso, o que não

impediu que grandes autores desenvolvessem toda sua obra no modelo clássico, como Charles Chaplin, John Ford, Howard Hawks, Clint Eastwood, só para citar alguns nomes que se apropriaram do modelo para criar grandes declarações sobre o ser humano, a existência e a sociedade.

Um outro modelo narrativo, chamado de moderno, surge como reação ao clássico. Nele as cadeias de causas e feitos são mais tênues e frouxas. O filme tende ao episódico, as coincidências perdem força, os objetivos do personagem são imprecisos ou indecifráveis, a vida mental não é necessariamente transmitida por gestos ou palavras, as correntes causais não são necessariamente fechadas ao final. As motivações do personagem central não se revelam, o próprio personagem pode não agir ou reagir ao fluxo dos acontecimentos⁶.

É evidente que a narração clássica não foi simplesmente descoberta por Bordwell. Coube a ele tornar estes elementos mais precisos, em uma tentativa de eliminar um pouco a subjetividade, o discurso ideológico e a má vontade que cercavam os estudos do filme de apelo popular. Antes mesmo de Bordwell se debruçar sobre o corpus de seu estudo, cabe ressaltar que a narração com imagens e sons nada mais fez do que adaptar para o novo meio que surgia ao final do século XIX e que ganharia som três décadas depois e cor alguns anos mais tarde uma forma de narrar. Trata-se de uma forma corrente de se contar histórias, popular pelo seu alcance, e por isso mesmo reflexo do universo ficcional das jornadas que os seres humanos enfrentam em suas existências. Adentramos o território do arquétipo, base primeira e sólida da narração clássica cinematográfica, uma vez que os filmes lidam e elaboram situações e figuras arquetípicas, que habitam a camada mais profunda da psique humana. Eis aí o apelo e a riqueza do modelo, o de permitir a atualização constante destas energias que se cristalizaram no inconsciente em forma de sonhos ou de narrativas populares, orais, escritas e contemporaneamente são transmitidas por meio de imagens e sons.

Como manifestação de energia inconsciente, o arquétipo explica porque os mesmos personagens aparecem com tanta frequência nos filmes. É mais fácil pensar nos arquétipos como funções exercidas por diferentes personagens. A abordagem da

⁶ Deleuze (1990) denominou esta produção de imagem-tempo, pela primazia do tempo sobre o movimento e pela ruptura radical que a produção do pós-Guerra (Orson Welles e o Neo-Realismo italiano, sobretudo Roberto Rossellini e Vittorio De Sica) instauram no que ele denomina esquema sensorio-motor - a capacidade do personagem agir para mudar sua própria situação, conduzindo assim a narrativa adiante. Na produção moderna, prega Deleuze, o tempo se sobrepõe ao movimento, o que gera obras ambíguas, abertas, indeterminadas, distantes das conexões do modelo clássico.

narrativa por meio dos arquétipos deve muito a Jung, pioneiro em identificar na produção do inconsciente, principalmente nos sonhos, figuras arcaicas que vem se repetindo há muitos em todos os povos, culturas e sociedades. É neste inconsciente coletivo, atemporal, herdado culturalmente, que se manifesta e se atualiza o arquétipo. O mitólogo Joseph Campbell (1987) tratou de divulgar os estudos jungianos, adaptando as funções dos arquétipos a uma sucessão de etapas ou fases que o arquétipo do herói deve cumprir, naquilo que ficou conhecido como jornada do herói. Manual de roteiristas profissionais e aspirantes, a estrutura da jornada foi codificada e aplicada à produção popular contemporânea por Christopher Vogler (2006).

A estrutura que estes estudos revelam é centralizada no conjunto de acontecimentos que afetam o personagem principal, ou o herói⁷. Essencialmente, a narração clássica, sustentada pelo modelo arquetípico, se estrutura em um esquema simples: há um equilíbrio que sofre uma perturbação e um agente causal, o protagonista que tem a missão de restaurar o estado inicial perturbado. Esta é, simplificada, a jornada que cumprem todos os personagens centrais na narração clássica. A estrutura arquetípica contribui especificando os traços ou características de cada arquétipo, que neste caso é melhor compreendido como uma função, como uma máscara que cada personagem usa no universo ficcional. Assim, o Herói será marcado por alguma forma de renúncia ou sacrifício, além da já mencionada orientação para a reparação de um dano. Seu oposto se personifica (assume uma *persona*) no arquétipo da Sombra, que sintetiza a oposição ao objetivo do Herói e reúne em si forças latentes no próprio personagem central, não admitidas por este, mas que em nome do fluxo da narração, precisam ser combatidas. As narrações clássicas estão repletas de heróis cujas jornadas se tornam mais atraentes quanto mais complexas são as Sombras a serem enfrentadas.

A jornada conta ainda com outros arquétipos, como o Mentor, uma espécie de auxiliar do Herói, que pode assumir diversas formas; o Arauto, um personagem ou situação que arranca o Herói da situação em que se encontra e o convoca para vivenciar os estágios da jornada; o Guardião do Limiar, um auxiliar da Sombra; o Camaleão, que confunde e retarda a jornada e o Pícaro, que desestabiliza as normas vigentes e traz um tom cômico a narração.

⁷ Para um estudo mais aprofundado da Jornada do Herói, conferir o texto de Wesley Conrado nesta publicação.

Todas estas funções exercidas pelos personagens aparecem na trajetória do Herói que segue, segundo modelo de Vogler, doze etapas bem demarcadas. O princípio básico é exposição do Herói em seu Mundo Comum (cotidiano), do qual ele é retirado com um Chamado a Aventura, recebe orientações do Mentor, atravessa um Limiar, encontra aliados, aproxima-se da Caverna Oculta – onde passa por uma provação, toma posse do que procura, enfrenta a vingança das forças opostas, morre, ressuscita e finalmente volta ao seu Mundo Comum. O modelo Arquétipos/Jornada se encaixa bem na narração clássica, pois provê cada personagem de uma função específica (apoio, motivação, incentivo), segue o princípio de reparação de um dano (equilíbrio-desequilíbrio-equilíbrio) e traz um mapa com as etapas a serem seguidas pelo personagem central⁸.

O filme clássico pode ainda ser abordado pela sua conformação ou reinvenção dos códigos narrativos de gênero. Definir gênero é um processo complexo, pois a margem de consenso do que deve constar obrigatoriamente em um determinado gênero e jamais em outro é constantemente rompida e desafiada. Há uma percepção de gênero por parte do público, que chega ao filme orientado por todos os filmes anteriores de um mesmo gênero. Há o entendimento do gênero por parte da crítica especializada e há ainda o estudo mais acadêmico, campo fértil de pesquisas sobretudo pelo viés de seu desenvolvimento histórico e sua aceitação social⁹.

Talvez uma postura aceitável na definição de gênero seria pensar nele como um acordo, um conjunto de regras partilhado entre criadores e público. Todos esperam um duelo ao final de um Western; partidas, separações e morte no Melodrama; ironia, exagero e uma observação do ridículo com lentes de aumento na Comédia; possibilidades tecnológicas ainda não atualizadas na Ficção Científica; um protagonista que enfrenta alguma forma de ameaça (natural ou sobrenatural) no Terror. Quem cria os filmes sabe destas necessidades básicas dentro do acordo com o público, mas sabe ainda que este mesmo público quer ver as mesmas convenções repetidas (pois ele se orienta

⁸ Naturalmente, é possível perceber a força da noção de estrutura que governa estes conceitos, o que não é novidade, pois a Narratologia audiovisual, como campo de pesquisa extremamente recente, sobretudo no ambiente acadêmico brasileiro, foi buscar suas bases no modelo semiológico aplicado a narração literária. Assim, vale citar, por exemplo, a contribuição de Propp com seu estudo do conto popular russo, no qual ele identifica, em narrativas orais, 31 funções que podem ser esquematizadas e combinadas de diversas formas. Greimas, por sua vez, prefere chamar o que estamos até aqui nomeando de funções dos personagens como “esferas de ação” que ele identifica em número de sete: herói, falso herói, mandante, princesa, auxiliar, doador e antagonista.

⁹ Rick Altman e seu *Film/Genre Theory* (BFI, 1999) certamente é o nome mais lembrado no estudo do gênero.

por elas) porém apresentadas de forma inovadora. Eis o que se espera do gênero, a possibilidade de reconhecimento, a familiaridade com convenções já consagradas, o prazer do reconhecimento destas convenções e a expectativa por alguma ousadia, alguma inovação.

A tarefa foi em parte assimilada com o que se costuma chamar de pós-modernidade, que também passou a ser uma possibilidade de abordagem de filmes, sobretudo a partir do final da década de 1970 do século passado, para dar conta de narrativas que não mais se encaixavam nos modelos clássico e moderno. Pós-moderno é um termo ambíguo, carregado de leituras e contradições, mas que de alguma forma deu um fôlego para se pensar sobre de filmes que tinham como elemento mais perturbador a liberdade em transgredir a fronteira de gêneros para muito além dos limites de inovação esperados pelo público. A fusão de códigos de gênero (narrativos e visuais) que marcou a definição das narrações pós-modernas, ao lado das citações e homenagens a outros filmes, passou a ser incorporada na produção contemporânea como uma prática razoavelmente comum, bem assimilada pelo público. É como se cada filme contemporâneo fosse também uma breve síntese histórica dos outros filmes do mesmo gênero, com direito a citações mais ou menos explícitas, que serão captadas prazerosamente pelo cinéfilo mais atento¹⁰.

A narrativa clássica não chegou a contemporaneidade isenta de transformações. O cinema perdeu o monopólio da imagem em movimento. O circuito exibidor desapareceu das ruas e se abrigou em shopping-centers. Flipperamas, canais por assinatura, filmes pela Internet e outros meios alteraram a o modo de se consumir narrativas com imagens e sons. A televisão, no caso específico do Brasil, assumiu lugar de destaque na criação de uma dramaturgia popular que dialoga de perto com os anseios e expectativas da sociedade. Para acompanhar as novas mentalidades, o narrar cinematográfico também mudou.

Teóricos mencionam a existência de um pós-clássico¹¹, que enfatizaria o espetáculo sobre a narração, justificando assim porque as exposições dos filmes tendem

¹⁰ O último 007, *Operação Skyfall* (Sam Mendes) é recheado de ironias e alusões aos filmes anteriores e não hesita em atacar a própria mitologia construída em torno do agente. Assim, na falta de um termo ou explicação melhor, a narração pós-moderna permite e até incentiva a implosão de códigos de gênero, ignorando a originalidade como único critério de apreciação de uma obra. As obras de Tarantino e Almodóvar estão aí para confirmar esta possibilidade.

¹¹ Fernando Mascarello faz uma síntese crítica muito produtiva em torno do termo em seu texto *Cinema Hollywoodiano Contemporâneo*, na coletânea *História do Cinema Mundial*.

a ser mais concentradas, diretas, enxutas, bem como a rapidez na dinâmica de cortes, o uso constante de efeitos de CGI (que tornam possível a invenção de qualquer universo ficcional) e a inserção do filme em uma cadeia mercadológica de consumo, com circulação e rentabilização em diversos formatos de exibição, além da exploração do merchandising associado ao filme. Falta ainda um pouco mais de clareza na definição do que seria uma narração pós-clássica. Afirmar que se trata de uma intensificação do clássico não esclarece muito. O conceito pede um estudo sobre a produção contemporânea com a mesma profundidade e seriedade do efetuado por Bordwell para definir o clássico, em 1985, inclusive para comprovar, sobre observação atenta de um conjunto de filmes, se a definição se sustenta.

Bordwell, como já exposto, tornou claras as características da narração clássica, de certa forma afastando o modelo de uma crítica de cunho ideológico e psicanalítico que foi dominante no discurso teórico entre os anos 60 e 70. Toda uma produção crítica amparada em Metz e Jean-Louis Baudry se dedicou a denunciar a formação e exploração do modelo conhecido como aparato. Trata-se de uma metáfora para designar o conjunto de mecanismos (daí a analogia com o funcionamento de engrenagem) que atua em torno do espectador no momento em que este assiste a um filme na sala de cinema. Seduzido pela transparência da narração clássica, que ilusoriamente o coloca em contato direto com o universo ficcional, o espectador ignora o complexo tecnológico (captação de imagens por uma câmera, edição, sonorização, projeção), social (o filme como mercadoria de uma indústria mediante ingresso pago) e psíquico (a regressão, durante a projeção, a um estado de sonho e portanto, vulnerabilidade) que o fazem prisioneiro de um sistema ideológico. Cada filme, assim apoiado por este dispositivo, nada mais faria que confirmar a ideologia capitalista dominante sobre a mente indefesa do espectador que, seduzido pelo canto da sereia do filme clássico, seria incapaz de despertar do torpor causado pela construção da narrativa sobre ele.

O aparato forneceu a base para a denúncia do modo de narrar clássico. No terreno da psicanálise, a crítica feminista reformulou o discurso ideológico, ampliando o debate ao inserir a questão da representação da mulher na narração clássica¹². O modelo é denunciado, agora sob viés feminista, pela sua ênfase na jornada de um herói homem e pelos papéis acessórios reservados as personagens mulheres. A crítica vê ainda a

¹² O grande nome desta crítica é Laura Mulvey e o clássico *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, no Brasil publicado na coletânea organizada por Ismail Xavier, *A Experiência do Cinema*.

jornada do herói como metáfora da crise edípica do personagem, na qual um homem precisa se libertar do peso da figura materna e escolher uma esposa, ao mesmo tempo em que precisa restaurar o equilíbrio perturbado.

A década de 80 será marcada pelo retorno à reflexão sobre o clássico, mas desta vez o debate vai enfrentar a crítica psicanalítica, recorrendo à Psicologia Cognitiva. Ignoram-se os comentários marcados pela subjetividade dos modelos freudiano e lacaniano. Buscam-se com base em pesquisas e nas diversas teorias da percepção visual explicar como o espectador se envolve com o filme de filme narrativo. Bordwell, talvez até para marcar posição sobre conceitos que ele mesmo criou, outra vez é nome de ponta¹³. A Cognição, defende o teórico, explica porque o público prefere a narração clássica a outros modelos, como o moderno ou experimental. Na base de sua argumentação, a ideia é que o espectador chega ao filme disposto a fazer operações mentais, inferências e sobretudo estabelecer hipóteses sobre o desenvolvimento da narrativa. Ele assim age porque reproduz, no contato com o filme de ficção, um comportamento comum em seu cotidiano. Assim, o público que surge da teoria narrativa cognitiva é mais participativo e atuante que no modelo psicanalítico, tornando a narração clássica uma espécie de jogo que pede antecipações, palpites e elaborados esquemas para dotar de sentido o andamento da narração e as escolhas dos personagens.

Até aqui esbocei, em linhas gerais, o instrumental utilizado para a abordagem da narração clássica: características, arquétipos, a reação do modelo moderno, superficialmente tocando a questão do gênero, as citações da pós-modernidade, a crítica ideológica e o embate Psicanálise x Cognitivismo. Todo este percurso ainda é relevante para fornecer uma compreensão bastante razoável da maior parte da produção contemporânea. Mas ele começa a se mostrar insuficiente ou limitado quando nos deparamos com obras mais complexas e desafiadoras, com as de Apichatpong Weerasethakul e Naomi Kawase. Outras obras, como as de Micheal Haneke e Lars Von Trier, situam-se em algum ponto entre o clássico e o moderno, sendo classificados (na falta de um termo melhor) como pós-modernos, rótulo generoso o suficiente para abraçar ainda as obras de Almodóvar e Tarantino.

Em 2010, após a premiação em Cannes de seu *Uncle Boone who can recall his past lives*, Apichatpong Weerasethakul concedeu uma declaração em que de certa forma expôs este impasse das narrações contemporâneas. “Sinto que aqui, nos Estados Unidos,

¹³ Bordwell expõe a teoria cognitivista da narração em seu *Narration in Fiction Film*.

na Tailândia e até no Camboja estamos rendidos a uma monocultura que obedece a uma mesma *lógica de narrativa* e impede uma minoria cultural de expressar o seu próprio modo de fazer as coisas”¹⁴ Está claro em sua fala a crítica direcionada ao modelo clássico, não só enquanto padronização do cinema de apelo popular em todos os mercados, mas como desgaste em um modo de observar os acontecimentos de mundo e de criar uma narração sobre eles. E é justamente a obra do cineasta tailandês que desafia as possibilidades de análise aqui sintetizadas.

Tomando-se como *Uncle Boone*, pode-se perceber, apenas pela sinopse, a dificuldade em mobilizar os conceitos relativos não só à narração clássica, mas também à moderna e pós-moderna¹⁵. O tio Boone do título é um homem que irá morrer em breve e que se refugia em uma floresta no interior da Tailândia, acompanhado de sua irmã e seu sobrinho. Este contato com a natureza é o que leva a recordar o seu passado e suas vidas passadas. Aparecem então sua falecida esposa e um irmão que se transformou em macaco. Em determinado momento a narração se abre para um conto mágico em que uma princesa se envolve com um bagre em um rio, evoluindo para um ritual em um templo budista. Há claramente um personagem central, cujos atos e presença se anulam a partir de um certo ponto. Não é possível aplicar a estrutura arquetípica ao filme, que assume como sua força maior justamente o descompromisso com as conexões causais. Elas estão de alguma forma presentes, mas não são o que sustentam a evolução - melhor seria usar o termo “ritmo”. O estranhamento que sua obra causou na crítica ocidental justifica a declaração de AW sobre a monocultura da lógica narrativa ocidental, que corresponderia à narração clássica.

Duas conclusões, naturalmente provisórias e abertas à investigação:

- 1) O modo de narrar clássico pode fazer sentido nas culturais ocidentais, mas há outros modos de contar histórias, de criar narrativas com imagens e sons, que pedem outras lógicas, como as que AW defende na entrevista. Espíritos e elementos fantásticos integram o folclore tailandês e o cineasta quis levar esta riqueza para seu filme, criando uma forma de relatar este universo mágico que não se enquadra no formato clássico.
- 2) Assim como esta cultura popular tailandesa dita uma forma de narrar, há outras culturas e povos que também criam suas próprias formas de narração, como a indígena,

¹⁴ <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/apichatpong-weerasethakul-propoe-um-cinema-sem-limites.html>. acesso em 18 nov. 2012.

¹⁵ Para uma análise mais aprofundada do cineasta tailandês, ver nesta publicação o texto de Fabio Henrique Ribeiro dos Santos, que desenvolve pesquisa sobre o autor.

por exemplo. O cineasta e teórico boliviano Jorge Sanjines¹⁶ defendia a necessidade de se adaptar a narração à cosmovisão dos povos andinos, que apresentavam uma percepção diferente da memória e do passado. Segundo Sanjines, o flashback, um recurso que seria facilmente compreendido por um habitante dos centros urbanos inserido na cultura audiovisual, não faria sentido para o indígena.

A japonesa Naomi Kawase também é autora de uma obra extremamente desafiadora das categorias narrativas convencionais¹⁷. Seu *Mogari no Mori (Floresta dos Lamentos, 2007)* foca no encontro entre uma mulher que trabalha em uma casa de repouso e um idoso atormentado pela morte da esposa. Em comum, os personagens carregam feridas emocionais abertas por perdas do passado. O filme se move em torno deste encontro de dois seres marcados pela dor. A narrativa, então, é a desta dor e da transformação dos personagens no contato com as forças da natureza: vento, chuva, rio, árvores e folhas. É neste contato com as energias da água, terra e ar que a narração se constrói. Tentar encontrar conexões causais é inútil, pois reduz a força das imagens de um filme que se nega a ser medido pelos cânones da narração clássica. Há uma história pulsante nas belas imagens da realizadora japonesa: há um homem e uma mulher, deslocamentos, rituais de passagem, travessias, evolução de um ponto a outro. Mas é justamente o que não move a narrativa adiante que faz o filme tão intenso. Se ele é abordado sobre a noção de plano descritivo, aquele que situa uma cena ou localiza um espaço, pouco se revela sobre sua essência. A própria noção de desdramatização, tão cara as narrações modernas, com sua ênfase nos chamados tempos mortos já não parece suficiente para perceber que história conta Naomi Kawase. Pois em seu cinema todos os tempos são vivos e vibrantes, o que nos remete à percepção de Metz sobre os tempos mortos do filme e na vida: “Nunca há tempos mortos num filme, já que é um objeto fabricado; só há tempos mortos na vida.”¹⁸

O austríaco Michael Haneke é outro autor que constrói narrativas intensas, que expõem a violência da sociedade contemporânea em uma abordagem não-espetacularizada, com críticas à existência mediada por imagens. Percebe-se nas narrativas de Haneke um toque mais clássico, com personagens que movem para mudar sua situação e conexões causais mais evidenciadas. Mas a opção do cineasta por se

¹⁶ Uma boa síntese das idéias de Sanjines está na coletânea de José Carlos Avellar, *A Ponte Clandestina: Teorias de Cinema na América Latina*.

¹⁷ Para um estudo mais aprofundado da obra de Kawase, ver nesta publicação o texto de Isabelle Jungton.

¹⁸ “Metz. C. O Cinema moderno e a narração, p. 181.

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

afastar de qualquer abordagem espetacularizante da violência o leva a construir situações mais abertas com seus devidos efeitos sobre o público. Os jovens violentos de *Funny Games* (as versões de 1997 e 2007) não têm um objetivo específico e não são punidos pelos seus atos. Não há explicação plausível ou motivação identificável para o crime cometido pelo adolescente de *Benny's Video* (1992). Jamais, em uma narração clássica, as forças que desafiam o personagem central, podem permanecer sem punição ou sem explicação pelos seus atos. O que leva a história adiante, as atitudes e decisões dos personagens, são sempre explicitadas de forma a permitir que o público tenha um certo acesso ao rol de alternativas dos entes ficcionais e que ele possa aceitar certas decisões como verossímeis. As motivações dos personagens, base do edifício clássico, são ambíguas ou ocultas na obra de Haneke.

Deleuze defendeu que a o maior poder da Filosofia é o de inventar conceitos, tanto que em seus clássicos sobre cinema criou uma série deles para dar conta dos filmes clássicos e modernos. Penso que a tarefa da Teoria contemporânea do cinema seria a de procurar criar conceitos para abordar novos modos de articular imagens e sons. Como foi sugerido, os conceitos empregados para a narração clássica não servem ou não conseguem revelar como os filmes de Apichatpong Weerasethakul, Naomi Kawase, Michael Haneke e Lars Von Trier criam narrativas tão impactantes e instigantes. Seria empobrecedor e limitador apenas elencar nestes autores naquilo que os afasta do modelo clássico, assim como explicar suas narrações com as características modernas ou pós-modernas também não é de grande valia. A narração, tão criticada pela sua adesão ao modo clássico, está presente sim na obra destes cineastas, porém pede uma leitura, um entendimento, teorias e conceitos ainda não disponíveis ou não muito precisos. Quem sabe um diálogo mais próximo com outros saberes, como a Filosofia, A História, Antropologia e até a Física Quântica possibilite abrir novos horizontes para o estudo das narrações contemporâneas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, J. Carlos. **A Ponte Clandestina – Teorias do Cinema na América Latina**. São Paulo: Editora 34, 1995.

BORDWELL, David. **Narration in fiction film**. Madison: The University of Wisconsin Press: 1985.

ANAIS DO SEMINÁRIO NACIONAL CINEMA EM PERSPECTIVA

Volume 1, Número 1. Curitiba: FAP, 2012.

_____, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood Cinema – film style and mode of production to 1960**. New York: Columbia University press, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

GAUDREAULT, André, JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.

HUPPES, Ivete. **Melodrama – o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PROPP, Vladmir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

RAMOS, Fernão (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema I e II**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.