



Cinema Condicional/ Cinema Destino: Os Caminhos da Simultaneidade¹

Raffaella de Antonellis

Universidade Federal Fluminense (UFF)

Resumo: A partir dos anos 90, na cinematografia mundial vem se afirmando uma nova categoria narratológica: trata-se da narração condicional, que explora as potencialidades do destino narrativo das personagens elaborando as categorias de Simultaneidade, Multiplicidade e Diferença. Esse processo de relativização diegética do cinema contemporâneo se dá através de uma prática de seleção múltipla dos discursos que na sua casualidade programada o define como cinema-destino. Tendo como princípio o conceito de texto como tecido composto de fios analisaremos tal tecido narrativo na passagem da linearidade do fio de Ariadne - solução achatada do labirinto - à multiplicidade rizomática e finalmente aos fios das Parcas, definidores dos destinos narrativos do texto.

Palavras-chave: disnarrativa, simultaneidade, multiplicidade

0. Os Fios Narrativos

Este texto pretende abordar uma variante daquele tipo de narrativa que Robbe-Grillet definia como disnarrativa: a exploração horizontal da simultaneidade narrativa.

O escritor italiano Manganelli dizia dos seus livros, que eles não são longos mas largos e acabar de ler um livro significa abrir a última porta. (MANGANELLI, 1977)

Essa afirmação sintetiza a possibilidade da narrativa de multiplicar os desfechos possíveis.

Assim tendo como princípio o conceito de texto como tecido composto de fios analisaremos tal tecido narrativo na passagem da linearidade do fio de Ariadne- solução achatada do labirinto- a multiplicidade rizomática que leva aos fios das Parcas, definidores dos destino narrativos do texto

1 – O FIO TEXTUAL

O primeiro fio que consideraremos é o textual como componente do tecido lingüístico de um discurso ou de um texto. ‘Perder o fio do discurso’, o ‘fio condutor’, são exemplos de expressões da linguagem comum que remetem à esta idéia antiga. A palavra *textus*, de fato, se afirma relativamente tarde na língua latina, na época de Quintiliano, como particípio passado

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



do verbo *texere*. A partir desse momento surge a metáfora que considera o discurso como tecido. As línguas modernas herdaram esse conceito em outros vocábulos: *testura* (italiano), *texture* (francês e inglês), *textura* (português), derivantes do latim *textura* (Plauto) para indicar as relações entre as partes de uma obra. Também podemos encontrar na literatura o termo trama, em Dante, para apontar a intriga, e teia, em Dante, Petrarca e Ariosto, para definir o enredo. A palavra *textos* é ligada ao mundo judaico-cristão e as tábuas da lei escritas pela mão de Deus, enquanto no mundo grego, influenciado pelo desprezo platônico pela escrita, ela não se considerava. (SEGRE, 1984: 152-153)

Roland Barthes no ensaio *S/Z* faz uma similitude entre o texto e

“un dentelle de Valenciennes qui naît devant nous sous les doigts de la dentellière: chaque séquence engagée pend comme le fuseau provisoirement inactif qui attend pendant que son voisin travaille; puis, quand son tour vient, la main reprend le fil, le ramène sur le tambour; et au fur et à mesure que le dessin se remplit, chaque fil marque son avance par une épingle qui le retient et que l’on déplace peu à peu”¹.

Assim o texto é um conjunto de códigos, de vozes, de fios constituindo uma *trousse* (=trança). (BARTHES, 1994: 662-663)

O mesmo Barthes em *Plaisir du texte* afirma que *texte* significa *tissu* (=tecido) onde o texto se faz e é trabalhado através de entrelaços perpétuos e onde o sujeito se desfaz como uma aranha² que se dissolve nas secreções construtivas da sua teia. Nesse sentido a teoria do texto seria uma *hyphologia* vindo de *hiphos*, a teia de aranha. (BARTHES, 1994: 1527)

Há sessenta anos a literatura começou a tecer esse fio numa forma *hyphologica*.

¹ “um bordado de Valenciennes. Que vai se formar na nossa frente com os dedos da bordadeira: cada seqüência encadeada está pendurada como o fuso provisoriamente inativo que aguarda enquanto seu vizinho trabalha; depois, quando vem a sua vez, a mão retoma o fil., o leva sobre o tambor; à medida que o desenho se estaca, cada fil marca seu avanço através de uma agulha que o mantém e que pouco a pouco o vai deslocando.

² A ambiciosa Aracne, filha de um tintureiro, queria superar Atena na sua arte de tecer. Tomando a forma de uma velha mulher, Atena aconselhou-a não cometer tamanha arrogância. Mas Aracne não lhe deu ouvidos. Atena então revelou-se e a desafiou para um concurso. Atena teve que admitir que a teia de Aracne era de uma rara beleza e pela raiva a destruiu. Aracne chocada tentou de suicidar-se e se pendurou numa árvore com uma corda. Mas Atena achando que esse fosse um castigo muito brando, decidiu de condenar Aracne a tecer para o resto dos seus dias e a balançar da mesma árvore mas não teria mais tecido com as mãos mas com a boca porque foi transformada numa aranha como conta Ovídio nas *Metamorfoses*.

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



O escritor argentino Jorge Luís Borges no *Exame da obra de Herbert Quain* fala do romance *April March*³ (Abril- Março, não Marcha de Abril) que conta regressivamente e, o que mais nos interessa, ramificadamente uma história. São 13 capítulos:

"o primeiro refere o ambíguo diálogo de alguns desconhecidos numa gare. O segundo menciona os acontecimentos da véspera do primeiro. O terceiro, também retrógrado, conta os acontecimentos de outra possível véspera do primeiro. O quarto, os de outra. Cada uma dessas três vésperas (que rigorosamente se excluem) ramifica-se noutras três vésperas, de índole muito diversa". (BORGES, 1999_a: 57)

Depois "Quain arrependeu-se da ordem ternária e predisse que os homens que o imitassem optariam pela binária e os demiurgos e os deuses pela infinita." (BORGES, 1994: 58)

Outra obra do Borges, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, é o título do livro- labirinto de Ts'ui Pên. Nesse livro o autor sugere "a imagem da bifurcação no tempo, não no espaço".

"Em todas as ficções , cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta para uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta -simultaneamente- para todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Fang, digamos, tem um segredo, um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. ...infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. Não existimos na maioria desses tempos; nalguns existe o senhor e não eu. Noutros, eu, não o senhor; noutros, os dois." (BORGES, 1994_a: 79-80, 82)

³ Gérard Genette (1982: 294, 296) o definiria *pseudo-resumé* isto é um resumo fictício, um resumo simulado de um texto imaginário. Não se trata de apócrifo sendo que o texto suposto não é literalmente produzido mas somente descrito sem nenhum esforço de imitação estilística, com as vezes alguns comentários. Atribuindo a outros a invenção dos seus contos, Borges apresenta sua escrita como leitura elaborando a alma da atividade hipertextual.

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Essa idéia de infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis é a condição para que Fang possa cometer um delito num mundo e reconhecer-se amigo da vítima num outro universo. (CALVINO, 1990: 134)

Na *Nova refutação do tempo* (1946) Borges afirma que "um estado G será contemporâneo a um estado H quando souber de sua contemporaneidade...cada fração de tempo não preenche simultaneamente o espaço inteiro, o tempo não é ubíquo." (BORGES, 1999_b: 164)

Borges antecipa a obra de RODARI, *Tante storie per giocare*, vinte contos com cada um três finais diferentes, e CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, onde se oferecem ao leitor dez possíveis desenvolvimentos de histórias.

2 – O FIO DE ARIADNE

“A teoria vem beber às boas fontes os temas antropomórficos, para depois abstrair deles. A teoria recupera constantemente. O labirinto é uma boa fonte.” (ROSENTHIEL, 1984: 272).

Partindo dessas sentenças de Rosenthal queremos usar o conceito de labirinto para entender a narrativa de Borges como arquétipo das narrativas que iremos considerar daqui em diante.

Primeiramente vamos lembrar o mito que deu origem ao labirinto. Minos, filho do cretense Zeus, com a aparência de um touro, e Europa, casa-se com Pasífae que, porém, se une a um touro marinho e pare o Minotauro. Minos pede a Dédalo, fugido de Atenas depois do assassinio de seu aluno Talo, de construir o labirinto para aprisionar o Minotauro⁴. Minos, depois de ter vencido Atenas, pede um tributo de sete rapazes e sete raparigas cada nove anos. Teseu, filho de Egeu, rei de Atenas, se inclui entre as vítimas. Ariadne, filha de Minos e Pasífae, se apaixona por Teseu e entrega-lhe o fio, sob sugestão de Dédalo. Minos descobre isso e leva Dédalo e seu filho Ícaro para o labirinto. Eles fogem com penas de águia, cana, linho e cera que se derrete perto do sol.

⁴ Borges no conto *A casa de Astérion* contido em *Aleph* apresenta um Minotauro não prisioneiro, que brinca no labirinto onde “não há uma porta fechada” e no qual todas as partes são repetidas infinitas vezes assim como os mares e os templos fora do labirinto. Em outro conto do *Aleph*, *Os dois reis e os dois labirintos* o segundo labirinto é o deserto. Também Cortázar na peça teatral *Os reis* apresenta um Minotauro indefeso que pede a Teseu de mata-lo para acabar com sua vida no labirinto-caracol.

¹ Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Falamos de livro- labirinto mas queremos ressaltar que o labirinto⁵ ao qual nos referimos é o labirinto cretense que não era, como para os gregos, uma prisão mas uma arquitetura representativa da complexidade, um espaço de jogo. O melhor percurso para resolver o labirinto não era aquele que permitia chegar mais depressa ao fim mas o que possibilitava visitar o maior numero de lugares. Para resolver o labirinto a solução melhor não era o fio de Ariadne utilizado por Teseu que marcava os lugares já percorridos , linearizando o labirinto, mas era a solução da dança dos gêranos ou movimento da cegonha. Em Delos, ilha grega,

“uma cadeia de dançarinos, que se seguram pelos punhos, é dirigida pelas duas pontas, que representam Teseu e Ariadne; a cadeia ondula, dobra-se e serpenteia sabiamente; todos os desvios do labirinto são simulados e acompanhados de mugidos até a vitória em que os dois condutores do bailado se juntam”. (ROSENTHIEL, 1984: 255)

Diante de uma encruzilhada o grupo percorria simultaneamente as duas alternativas puxados pelos guias. Quando um guia se encontrava em um lugar sem saída dava um grito e a fila passava a ser conduzida por outro guia. A beleza estava na multiplicação das possibilidades e na vivência de tempos e espaços simultâneos. (MACHADO, 1997: 254-257)

Essa forma de dança espiraliforme, ritual e iniciática é bem descrita por Kerényi. (KERENYI, 1983)

Calvino dizia "Resta fuori chi crede di poter vincere i labirinti sfuggendo alle loro difficoltà". Segundo ele a literatura pode definir a forma melhor de achar a saída “anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro".⁶

Deleuze fala da obra de arte moderna como um labirinto sem fil: “*Ariane s'est perdue*”. (DELEUZE, 1968: 79)

Ariadne, a diferença, passa de Teseu a Dioniso, do principio que fonda ao universal “effondement”. (idem:352)

Seguindo a classificação de Rosenthal o labirinto pode ser:

⁵ A palavra labirinto deriva de *labrys*, o machado de duplo gume nos remetendo a idéia de bifurcação.

⁶ CALVINO, Italo, *La sfida del labirinto*, em *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, pp.82-97

"Fica fora quem acredita de puder vencer os labirintos fugindo às suas dificuldades ” “também se esse caminho para sair não será que a passagem de um labirinto para um outro".

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



- Unicursal: o clássico, da narração
- A árvore: o maneirista, das guias
- Ciclomático (rizoma, neobarocco⁷): o contemporâneo, das enciclopédias
- Polívoco (Conti): do diálogo

Essa última tipologia é introduzida por Carlo Francesco Conti⁸ que fala do labirinto como construtor de uma história possível, baseando-se na conjectura e na teoria dos possíveis. Na vida cotidiana vivemos no nível da unicursalidade dos eventos enquanto na narração se atua uma estrutura rizomática no nível do discurso, onde é possível relacionar topologicamente os mundos possíveis. No tempo se manifesta uma proliferação dos possíveis em sentido causal, Temos só um nó que se verifica no presente, só um instante que é já um ponto de bifurcação, do qual seguem mais situações possíveis, na orientação para o futuro como para o passado. Esta estrutura à ampulheta é funcional só em caso de uma consideração temporal, enquanto quando enfrentamos os mundos alternativos, aqueles paralelos, onde se supõe a presença do nosso mundo também, então perdemos o leque dos possíveis, enquanto todo o espaço do modelo é recoberto de uma equiprobabilidade de existência: coexistem muitos presentes, também se nos expõem um de cada vez no programa narrativo de um discurso.

O trajeto labiríntico parece situar-se entre o passado e o futuro, no presente que é uma função gramatical moderna sendo que era um conceito que não existia em nenhuma língua arcaica. (BORD-LAMBERT, 1976: 12)

A espacialidade do labirinto mede a temporalidade assim Jean Chesneaux nos lembra que para evocar o tempo, devemos recorrer ao vocabulário do espaço: fluxo ou campo temporal, movimento cíclico ou linear do tempo. (CHESNAUX, 1996)

Explorar todos os percursos possíveis de uma história traz a tona o longo processo criativo da escritura no qual o texto multiplica-se numa profusão de possibilidades que depois se rasuram ou se apagam. (MACHADO, 1997: 257)

⁷ As características do neobarocco seriam a repetição, a metamorfose, a desordem, o labirinto e a distorção. Ver CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987. Segundo Eco o barroco marcaria o advento de uma nova consciência científica: a substituição do visível ao tátil, o prevalecer da subjetividade fazendo que as partes apareçam todas de igual valor e autoridade, aspirando à dilatação ao infinito. Ver Umberto Eco, *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1962

⁸ CONTI, Carlo Francesco, *Dick, il tempo, il labirinto e la strategia della meraviglia neo-barocca*, na revista eletrônica www.intercom.publinet.it

1 Trabalho apresentado no NPO7 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



O labirinto é infinito para o viajante (leitor, espectador, jogador) mas finito para o arquiteto (autor).

Podemos falar com Philippe Lejeune de leitura *palimpsestuese* onde no mundo-labirinto-biblioteca, no qual o acesso às coisas e aos seres se dá através dos livros-textos, um texto se sobrepõe a outro sem dissimulá-lo mas deixando-o vê-lo em transparência, num regime lúdico que revela a ambigüidade e o não ser exaustivo do singular, autônomo e suficiente hipertexto (GENETTE, 1982: 449-452).

Na literatura contemporânea a crise toma o lugar do fim, a crise é transição sem fim, mas do que marcar a ausência do fim é a conversão do fim iminente em fim imanente. Para que a obra continue interessando o leitor é necessário que o desfecho da intriga seja um sinal direcionado ao leitor de cooperar à obra, dele mesmo fazer a intriga. O leitor faz a obra que o autor se preocupou de desfazer. O autor não elimina as convenções da composição mas introduz novas convenções mais complexas, mais sutis, mais dissimuladas (RICOEUR, 1984: 41-43).

O labirinto narrativo de Borges nos lembra a estreita relação entre narrativa e arquitetura, entre texto e idéia espacial que existe na construção arquitetônica dos videogames, que contém as ações da personagem substituta do jogador até alcançar o objetivo. Ele pode usar diversas estratégias. À presença de uma bifurcação todas as duas direções podem levar à solução, enfrentando caminhos e provas diferentes. No videogame é o jogador que decide como agir para superar os obstáculos conforme as experiências acumuladas no tempo.

3 – O FIO RIZOMÁTICO

Falar de estrutura rizomática nos leva a distinguir entre o livro-raiz e o sistema-radícula.

O livro-raiz é o livro clássico com uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias. O sistema-radícula ou raiz fasciculada, ao contrário, não tem raiz principal, é da multiplicidade, a unidade é passada ou futura.

Segundo Deleuze e Guattari o mundo tornou-se caos e o livro, imagem do mundo, não é mais cosmo-raiz mas caosmo-radícula. O rizoma distingue-se também dos dois para ser subterrâneo como bulbos e tubérculos. O rizoma tem os seguintes princípios:



- Princípios de conexão e heterogeneidade: qualquer ponto pode e deve ser conectado a qualquer outro. Num rizoma não tem os pontos da árvore e da raiz mas só linhas.
- Princípio de multiplicidade enquanto substantivo, não ligado a nenhum objeto ou sujeito.
- Princípio de cartografia e de decalcomania. A lógica da árvore é a reprodução, o decalque, aquela do rizoma é o mapa.

Resumindo o rizoma

“não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria. Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidade lineares a n dimensões.” (DELEUZE-GUATTARI, 1993: 32)

As linhas do rizoma são de segmentariedade, de estratificação mas também de fuga ou de desterritorialização. O rizoma é a-centrado, não hierárquico, é uma circulação de estados, é feito de platôs. Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. A árvore é filiação rizoma é aliança. “ A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’ ” (DELEUZE-GUATTARI, 1993: 37)

Gasché sublinha como Derrida vê a metáfora da tessitura:

“Si le texte est un tissu ou un entrelacement, ce n’est pas parce qu’il met en relation des fils homogènes en les insérant dans une totalité unique, mais précisément parce qu’il...lie des forces hétérogènes qui tendent constamment à anuler l’unité précaire du texte par une incomplétude essentielle.”⁹

Anne-Marie Boisvert fala da noção de texto pós-moderno originada do encontro entre estruturalismo, marxismo e análise freudiana no final dos anos 60, principalmente na França. O texto pós-moderno é a *mise en scène* do jogo do significante significando que a organização

⁹ GASCHÉ, Rodolphe, *Le tain de miroir: Derrida et la philosophie de la réflexion*, Paris, Galilée, p.271. “Se o texto é um tecido ou entrelaçamento, não é porque ele relaciona uns fios homogêneos inserindo-os numa totalidade única, mas justamente porque ele...liga umas forças heterogêneas que tendem constantemente a anular a unidade precária do texto por uma incompletude essencial”

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



linear clássica início-meio-fim se desfaz a favor de uma organização stereográfica, fragmentária, arborescente, múltipla, do jogo combinatório. (BOIVERT, 1999)

Jean Ricardou na sua obra teórica sobre o Nouveau Roman identifica entre as diferentes marcas estilísticas as da variantes, que ele descreve como flutuantes ou como integradas. A primeira categoria incluiria por exemplo as quatro variantes propostas no romance *Marterau* de Nathalie Sarraute (1953). “Quatre actions dramatiques différentes, choisies dans la masse infinie de ces virtualités que l’imagination fait surgir, dont aucune n’a sur l’autre l’avantage d’une réalité ou d’une vérité plus grande”¹⁰. Essas variantes que se instauram num regime de incerteza. Variantes mais sólidas seriam aquelas do discurso que ‘devient allergique à lui-même’, numa aliança de inclusão e exclusão, de possibilidade e de impossibilidade, que negam a ele a ilusão de totalidade. É o caso da *Maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet (1965) onde as variantes são generalizadas numa lógica combinatória.

Outro elemento que caracteriza o Nouveau Roman é a extensão temporal em particular aquela alternativa, que alízia o discurso colocando o simultâneo em sucessão. O discurso avança interrompendo-se, a alternância produz *mises en suspens*. O conto “s’enlise dans l’épaisseur labyrinthique” do contemporâneo. (RICARDOU, 1973: 134)

4 – O FIO DAS PARCAS

Deleuze e Guattari consideram a multiplicidade do rizoma como os fios da marionete, suas fibras nervosas, que podemos chamar de trama. “O jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões, a aqueles que os mitos atribuem às Parcas”. (DELEUZE-GUATTARI, 1993: 16)

Vamos lembrar qual era a função das Moiras no mito grego que foi absorvido das Parcas do mundo latim.

Moira vem do verbo grego *meíresthai* que significa obter por sorte aonde Moira é a parte que a cada um coube por sorte- o destino. Sinônimo homérico é Aísa e ambos os vocábulos remetem a idéia de fiar. A Moira esta acima dos deuses e dos homens, decretando o destino

¹⁰ Apud RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Ed. Seuil, 1973, p. 177. “Quatro ações dramáticas diferentes, escolhidas na massa infinita dessas virtualidades que a imaginação faz surgir, das quais nenhuma tem sobre a outra a vantagem de uma realidade o de uma verdade maior

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



cego, fixo e imutável. As Moiras seriam a personificação do destino individual. A diferença da Moira, as três Moiras fiam o tempo da vida que já foi prefixado.

Cloto, do verbo grego *klothein* (=fiar), é a fiandeira que segura o fuso e vai puxar o fio da vida. Láquesis, do grego *lankhánein* (=sortear) enrola o fio da vida e sorteia o nome de quem deve perecer. Atropos de α (=não) e *trépein* (=voltar) é a inflexível que corta o fio da vida.

As Parcas em princípio, como indica a etimologia (de *parere*=parir), presidiam os nascimentos. Eram a Nona, a Décima e a Morta e cuidavam respetivamente de nascimento, casamento e morte.

Mas a influencia das Moiras foi tão grande que as Parcas adotaram nomes e funções das primeiras. (BRANDÃO JUNITO, 1992: 140-142) Em Luciano, Ovidio e na Ilíada existia só uma Parca, Cloto, a fatalidade. Em Delfos se adoravam duas Parcas. Posteriormente aparecem as três Parcas (Esiodo, *Odissea*). Segundo Platão Laquesis conhecia o passado, Cloto o presente e Atropos o futuro. Cloto tem como atributo a ruela, Laquesis uma pluma e o mundo, Atropos uma balança. (SAINZ DE ROBLES FEDERICO CARLOS, 1958: 1959-1960)

Assim dada a existência das três Parcas queremos pensar numa possível autonomia delas que leve a multiplicar o tecimento do fio narrativo, numa aproximação desses fio aos fios dos destinos.

Barthes em *Texte (Théorie du)*, afirma que não são mais os objetos a interessar mais os campos, a topologia, o texto que esta também nas obras cinematográficas. (BARTHES, 1994: 1677-1689)

Com Barthes queremos então afirmar que iremos considerar os filmes a ser analisados como textos e portanto inscritos no mesmo regime de tecimento narrativo.

Ropars retoma a ipotesi derridiana e a partir dela recentra a análise filmica na escrita, na suas tenções e suas interações no processo de erosão da linguagem. O filme por a heterogeneidade fundamental e irreduzível de seus constituintes, será o lugar possível da exemplificação do funcionamento da escrita. O filme seria a cena de um conflito interno, aquele que se joga na e através da escrita que diffracta a unidade e a inscreve num regime de renvois infinitos sem fim e



também aquele entre a força da energia da escrita e a força tributária de produzir sentido e/ou representação. (ROPARS, 1981: 202-203)

Como nas profecias de Herbert Quain, como no labirinto ciclomático e rizomático e como na divisão do trabalho das Parcas, acham-se nas narrativas cinematográficas as bifurcações, ‘trifurcações’ e ‘plurifurcações’ na ordem do compossível deleuziano.

5 – OS FIOS NA TELA

Analogamente ao labirinto que não teve fronteiras e se desenvolveu no planeta inteiro até longe do Mediterrâneo cretense, na Patagônia, na Índia, no Tibete, na África e no norte Europa, o cinema que se interessa para as narrativas labirínticas nos últimos vinte anos parece não ter fronteiras: os 8 filmes escolhidos para analisar essa modalidade de relativização narrativa vão da Polônia à França, da Itália à Alemanha, da Inglaterra à Austrália, dos Estados Unidos ao Brasil.

Przypodek (Blind chance)	KRYSZTOF KIESLOWSKI	1982	POL	122’
Smoking No Smoking	ALAIN RESNAIS	1993	FRA	298’
Stefano quantestorie	MAURIZIO NICHETTI	1993	ITA	90’
Lola rennt	TOM TYKWER	1998	ALE	81’
Sliding doors	PETER HOWITT	1998	UK/EU	99’
Me myself	PIP KARMEL	1999	AUS/FRA	104’
The Family Man	BRETT RATNER	2000	EUA	125’
Amores Possíveis	SANDRA WERNECK	2000	BRA	100’

5.a - Estruturas ternárias (de divergência)

De uma situação de partida se desenvolvem 3 possíveis caminhos divergentes: **Przypodek (Destino cego)**, **Stefano quantestorie**, **Lola rennt (Corra Lola corra)**, **Amores Possíveis**.



Destino Cego: Vitek, estudante de medicina vai pegar o trem para Varsóvia. As três possibilidades de história são apresentadas uma depois da outra.

- 1) Vitek pega o trem e a vida dele será dedicada à política e ao amor
- 2) Vitek perde o trem e a vida dele será dedicada à política e ao amor
- 3) Vitek perde o trem: e a vida dele será dedicada à medicina, ao casamento e ao filho

A mesma cena da corrida à estação é repetida três vezes: Vitek atropela uma mulher que perde uma moeda recolhida para um mendigo que compra uma cerveja. No segundo possível desfecho da história se faz uma referência a um acontecimento do primeiro (uma autópsia) e aparece uma personagem dessa história. No terceiro se vê a aeromoça do voo para Paris já presente no primeiro desfecho.

Corra Lola corra começa com o telefonema de Manni à namorada Lola: ele está em perigo e precisa em 20' de 100.000 marcos, que o estão cobrando.

- 1) Lola vai correndo ao escritório do pai num banco para pedir o dinheiro mas este a despacha confessando que esta nem é sua filha. Ela chega ao encontro com Manni, assaltam um supermercado mas a polícia chega e Lola leva um tiro.
- 2) Lola vai correndo ao escritório do pai que se recusa de dar o dinheiro e ela decide assaltar o banco. Manni é atropelado por um caminhão de bombeiro.
- 3) Lola vai correndo ao escritório do pai mas ele havia saído a pouco. Manni consegue pegar o seu dinheiro do mendigo que o tinha roubado. Lola ganha o dinheiro no cassino. Eles se encontram com uma sacola de dinheiro a mais.

A mesma cena inicial se repete: a mãe de Lola, falando no telefone diante da televisão, pede à filha, que esta saindo correndo, de comprar um shampoo. As mesmas pessoas que Lola encontra na corrida têm futuros diferentes nos três desfechos mostrados através de uma montagem de fotos e por diferença de segundos nas três possíveis histórias acontecem fatos diferentes (acidentes de carro, vidro quebrado).



O movimento (trem, corrida) começa a apresentar-se como elemento importante desenvolvido nesse tipo de narrativa (como o trem de **Destino Cego** ou o metrô de **De caso com o acaso**) confirmando a afirmação bergsoniana “o espaço é passado, o movimento é presente”.

Em **Amores Possíveis** se parte do mesmo flash-back onírico para contar as três possíveis histórias de Carlos e Júlia apresentadas em montagem alternada:

- 1) Carlos é casado e reencontra a ex- namorada Júlia que se torna a sua amante dele até ele desistir dela
- 2) Carlos é casado com Pedro e tem um filho da ex-mulher Júlia
- 3) Carlos é solteiro e vive com a mãe e através de uma agência de almas gêmeas reencontra Júlia

As três histórias¹¹ desenvolvem elementos diferentes e uma estilo narrativo variado. A primeira história fala de medo, covardia e comodismo com uma linguagem mais lenta de plano- seqüências, e um tom intimista. A segunda história trabalha a dúvida, a divisão e a transgressão com uma câmara mais parada e atores em movimento.

A terceira história desenvolve a idealização do amor através de cortes rápidos e muitos planos e contra-planos.

Segundo Paulo Halm, o roteirista, não têm três personagens, três episódios mas uma história vista por três ângulos diferentes. Mas a mesma atriz observa que a Julia1 é chique, independente, a Júlia 2 é amarga e a Júlia 3 é divertida e estabana enquanto a personagem de Pedro, amigo de Carlos, mantém sempre uma característica de solidão.¹²

6.b - Estruturas binárias (de convergência)

Um acontecimento determina dois binários que convergem no final: **Sliding doors (De caso com o acaso)**, **Me Myself (Eu e eu mesma)** e **The Family Man (Um homem de família)**.

¹¹ As três histórias foram filmadas uma de cada vez em três semanas mais uma semana de parada entre uma e outra.

¹² Ver HALM, Paulo, *Amores possíveis*, Rio de janeiro, Ed. Objetiva, 2001

1 Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa em Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. setembro.2002.



Em **De caso com o acaso** se começa de uma situação comum (ela sai de casa, vai no trabalho e é despedida) para depois desenvolver como em binários paralelos duas histórias:

- 1) Helen consegue pegar o metrô: conhece James e descobre o namorado Gerry traindo-a
- 2) Helen não pega o metrô: não descobre o Gerry e continua com ele.

No final as histórias convergem e as duas Helenas, depois de um acidente, se encontram no hospital. Helen2 conhece no elevador James.

Os cabelos distinguem as Helenas das duas vidas mas as personagens e as personalidades são as mesmas. Elas se cruzam nos mesmos lugares. Às vezes para passar da uma vida para outra não tem corte (no metrô e no bar). Às vezes as ações das duas vidas são iguais. No final as histórias se juntam. Uma certa metalinguagem se manifesta nas referências múltiplas dos diálogos ao destino da vida.

Uma história não exclui a outra, é possível e sobretudo necessária à outra.¹³

6.c - Estrutura ramificada (regressiva)

Os acontecimentos dão vida as contínuas ramificações: **Smoking/No Smoking**.

Smoking/No Smoking são dois filmes. O primeiro narra aquilo que acontece se Celia Teasdale depois de ter feito faxina fuma um cigarro¹⁴. O outro aquilo que acontece se ela não fuma (não ouve a campainha e não encontra com Lionel...).

No mesmo filme de uma mesma situação se conta o que aconteceu 5 dias depois, 5 semanas depois e 5 anos depois e a partir daí se introduz o OU BIEN ligado às 5 semanas depois, onde se prospecta um outra possibilidade para o 5 anos depois. Outro OU BIEN ligado a 5 dias depois abre as outras possibilidades para as 5 semanas depois e os 5 anos depois. Um outro OU BIEN dito onde começa a história dá vida as possibilidade dos 5 dias depois, 5 semanas depois, 5 anos depois. A estrutura é regressiva.

¹³ Ver CURI, Alberto, *Lo schermo del pensiero*, Milano, Cortina, 2000

¹⁴ Interessante notar como a marca dos cigarros seja PLAYER'S que se poderia traduzir seja como 'do jogador' seja como 'do ator' na pluralidade do verbo inglês.



Em cada bifurcação os mesmos personagens são tipo distintos com diferentes características psicológicas e diferentes motivações.

Tirado da peça teatral *Intimate exchanges* de Alan Ayckbourn (1983) os dois filmes passam nas mesmas cenografias alternando um tom grotesco a um tom comovente. Quando é retomada a mesma parte se começa um pouco antes do início da cena. O mesmo ator faz as partes masculinas e a mesma atriz às femininas (6 personagens principais mais 3). Algumas personagens apresentadas no começo de **Smoking** não aparecem nesse filme mas em **No Smoking** (Rowena, Josephine).

Bibliografia

- BARTHES, Roland, *S/Z*, em *Oeuvres complètes*, tomo II 1966-1973, Paris, Ed. du Seuil, 1994
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, em *Oeuvres complètes*, tomo II 1966-1973, Paris, Ed. du Seuil, 1994
- BARTHES, Roland, *Texte (Théorie du)*, em *Oeuvres complètes*, tomo II 1966-1973, Paris, Ed. du Seuil, 1994
- BORD, Janet, LAMBERT, Jean Clarence, *Mazes & Labyrinthes of the World*, London, Lammer New Dimensions Limited, 1976.
- BORGES, Jorge Luís, *A casa de Astérion e Os dois reis e os dois labirintos*, em *Aleph*, Obras completas I, São Paulo, Globo, 1999
- BORGES, Jorge Luís, *Exame da obra de Herbert Quain*, em *Finções*, Obras completas I, São Paulo, Globo, 1999
- BORGES, Jorge Luís, *O jardim de caminhos que se bifurcam*, em *Finções*, Obras completas I, São Paulo, Globo, 1999
- BORGES, Jorge Luís, *Nova refutação do tempo*, em *Outras Inquisições*, Obras Completas II-1952-1972, São Paulo, Globo, 1999.
- BOISVERT, Marie, *Littérature électronique et hypertexte*, em “Magazine électronique du CIAC (Centre international d'art contemporain de Montréal), n° 9, dezembro 1999



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002

- BRANDÃO, Junito, *Dicionário Mítico-Etimológico*, Rio de Janeiro, Vozes, 1992
- CALABRESE, Omar, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Bompiani, 1979
- CALVINO, Italo, *La sfida del labirinto*, em *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980
- CALVINO, Italo, *Seis propostas para o próximo milênio, Lições americanas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990
- CHESNAUX, Jean, *Habiter le temps*, Paris, Bayard, 1996
- CORTAZAR, Júlio, *Os reis*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2001
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968
- DELEUZE, Gilles- GUATTARI, Félix, *Mil Platôs*, vol.1, Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Ed. Seuil, 1982
- HALM, Paulo, *Amores possíveis*, Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.
- KERENY, Karoly, *Nel labirinto*, Torino, Boringhieri, 1983
- MACHADO, Arlindo, *Pré-cinema & pós-cinemas*, São Paulo, Papirus, 1997.
- MANGANELLI, Giorgio, *Pinocchio. Um libro parallelo*, Torino, Einaudi, 1977.
- PARENTE, André, *Narrativa e modernidade. Os cinemas não narrativos do pós-guerra*, São Paulo, Papirus, 2000.
- RICARDOU, Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Ed. Seuil, 1973, p. 177
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Ed. du Seuil, 1984
- RODARI, Gianni, *Tante storie per giocare*, Milano, Ed. Riuniti, 1971
- ROPARS, Marie Claire., *Le texte divisé*, Paris, P.U.F., 1981
- ROSENTIHEL, Pierre, *Labirinto*, em *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, vol. 13
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario Mitológico Universal*, Madri, 1958
- SEGRE, Cesare, *Texto*, em *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, vol.17