



A narrativa cinematográfica em “Magnólia”: emparelhamento e verossimilhança¹

Érico Oliveira de Araújo Lima²

Marcelo Dídimo Souza Vieira³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará

Resumo

Este artigo trata dos procedimentos narrativos cinematográficos empregados no filme “Magnólia” pelo diretor Paul Thomas Anderson. A investigação aqui empreendida foca os mecanismos cinematográficos que permitem ao cineasta narrar sua história. Trabalha-se com a noção de emparelhamento, de Bremond (1973), para explicar o processo de junção das histórias paralelas no filme. Investiga-se o desenrolar das tramas, a dinâmica da narrativa em aspectos de estética cinematográfica. Finalmente, aborda-se questão fundamental na narrativa de “Magnólia”, a verossimilhança, discutida a partir de Metz (1972), Vernet (1995) e do próprio filme.

Palavras-chave: narrativa; cinema; “Magnólia”; emparelhamento; verossimilhança

1. Introdução

Tratar de uma obra cinematográfica a partir de sua narrativa implica compreender que a própria noção de narrar está para além do cinema: contar histórias não é atividade exclusiva de um filme. O cinema, entretanto, potencializa as possibilidades do narrar, na medida em que traz procedimentos de narração específicos, ou reconfigura, por suas propriedades particulares, técnicas narrativas já existentes. A narrativa cinematográfica faz uso, nesse sentido, de lógicas e estratégias inerentes ao próprio ato de contar histórias, prática humana por excelência; traz consigo, entretanto, alguns mecanismos específicos que distinguem o próprio campo cinematográfico.

Essas particularidades podem se ligar à impressão de realidade sentida no cinema, única e, conforme Metz (1972), maior do que a impressão de realidade em outras artes representativas como o teatro e a fotografia. Para o autor, a imagem em movimento oferece ao cinema possibilidades de percepção novas em relação a outras formas de expressão artística: a

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 3º semestre do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da UFC-CE. Bolsista do Programa de Educação Tutorial da UFC (Pet-UFC), e-mail: ericoal@gmail.com

³ Orientador do Trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFC-CE, e-mail: mdidimo@ufc.br



imagem em movimento, projetada em uma sala de cinema, confere nova dinâmica ao modo de contar histórias.

Para Martin (2003), o cinema lida com o espaço e o tempo da narrativa de forma especial. Ao cineasta são dadas novas possibilidades de tratar aspectos de duração e espaço da narrativa: os tempos podem ser diluídos, remodelados, os espaços podem ser multiplicados e materializados de forma viva.

Aspectos de verossimilhança são inseridos, assim como nas demais narrativas, no narrar próprio do cinema: as possibilidades do que se conta, do que acontece e de como isso se efetiva estão relacionadas ao que se convencionou no sistema do verossímil.

Esses aspectos referentes às especificidades do narrar cinematográfico podem ser vistos a partir de uma análise de “Magnólia” (1999), filme escrito e dirigido por Paul Thomas Anderson, que contando histórias múltiplas, ligadas pelo mote da coincidência, emprega uma série de procedimentos narrativos que trazem a marca do cinematográfico.

Num primeiro momento, vale conhecer a trama e entender como se dá o desenrolar das histórias dos nove personagens em torno dos quais giram os acontecimentos: veremos que a forma de contar o que ocorre em cada trama é marcada pela configuração de emparelhamento, conforme Bremond (1973). Devem-se analisar, também, os procedimentos de transição entre as diferentes histórias, como estas se articulam no espaço e no tempo: com Martin (2003), mostramos como se dá a duração da narrativa do filme. Finalmente, “Magnólia” permite a reflexão a respeito de um ponto fundamental na discussão sobre qualquer narrativa: a questão da verossimilhança. A construção do verossímil cinematográfico gera discussões entre os teóricos do cinema, e “Magnólia” pode ser visto, em conjunto, como uma grande reflexão sobre as possibilidades das histórias que são contadas em um filme: oferece seqüências-chave, como a seqüência em que sapos caem do céu, para que se discuta o que é possível de ser narrado e o acreditar no que é contado.

As reflexões que se possam extrair da análise da narrativa de um filme como “Magnólia” servem para compreender as possibilidades que o narrar especificamente cinematográfico oferecem para quem pretende contar uma história.

2. A história contada por emparelhamento

Os dramas vividos pelos personagens de “Magnólia” desenrolam-se ao longo de um só dia, numa época que corresponderia à “atual”, ao período em que se insere o espectador. As ações transcorrem em um mesmo espaço dramático: um bairro de Los Angeles cortado pela rua Magnólia; nesse grande espaço básico, existem outros espaços específicos: emissora de



televisão; casa de Stanley; escola (biblioteca) de Stanley; casa de Donnie; casa de Jimmy Gator; casa de Claudia; casa do policial Jim; subúrbio do bairro; casa de Earl Partridge; hotel onde Frank dá sua palestra.

São nove os personagens em torno e entre os quais os acontecimentos da narrativa ocorrem: Donnie Smith (William H. Macy) – foi garoto prodígio nos anos 1960 e participou do *quiz show* “O que as crianças sabem?”; Stanley Spector (Jeremy Blackman) – garoto prodígio dos tempos atuais, que participa do mesmo programa; Jimmy Gator (Philip Baker Hall) – apresentador do *quiz* e pai de Claudia, com quem tem problemas de relacionamento há anos; Claudia Wilson Gator (Melora Walters) – filha de Jimmy, não fala com o pai há anos e enfrenta problemas com drogas; Jim Kurring (John C. Reilly) – policial solitário, preocupado com a opinião dos outros sobre seu serviço; Earl Partridge (Jason Robards) – paciente terminal de câncer, pai de Jack/Frank, com quem não fala há anos; Linda Partridge (Julianne Moore) – esposa de Earl, muito mais nova que ele; Frank T.J. Mackey/Jack (Tom Cruise) – faz palestras sobre como os homens devem se portar para conquistar as mulheres, num seminário chamado “Seduza e Destrua”, e é filho de Earl; Phil Parma (Philip Seymour Hoffman) – enfermeiro de Earl.

De modo geral, os personagens podem ser vistos como possuidores de uma história própria, exceto o enfermeiro Phil, de quem pouco se revela: ele permanece ao longo do filme como companheiro no sofrimento de Earl e como elo com o filho deste, Frank. Mas as pequenas histórias de cada personagem vão se articulando em camadas cada vez maiores: os personagens são ligados por parentesco, por encontros em um mesmo espaço, pela semelhança das histórias, pela semelhança no processo de degradação em que suas histórias se inserem, por acontecimentos e momentos que unem todos ao mesmo tempo (a chuva dos sapos e o canto coletivo da canção “Wise Up”, que serão vistos mais à frente) ou mesmo por pequenos elementos do “acaso”, como o fato de o programa de Jimmy Gator ser produzido pela companhia “Big Earl Partridge”, de Earl.

Mas o que se destaca na união dessas pessoas liga-se a uma perspectiva temática, à coincidência nos dramas enfrentados, referentes, em muitas ocasiões, à família e ao passado, dois grandes temas que perpassam as histórias. O tema familiar está presente visivelmente em muitas dessas histórias: problemas de pai e filho e de marido e mulher são recorrentes. O tema do passado é marcante no próprio desenrolar da narrativa: pouco se diz, de início, sobre as razões dos problemas que marcam as vidas dos personagens; os fatos do passado de cada história são revelados em camadas, e é só à medida em que se sabe melhor da vida dos personagens que se compreendem mais a fundo os problemas que enfrentam ao longo da



narrativa – vale observar a presença de uma mesma frase sobre o passado, dita em momentos diferentes por alguns personagens: “*We may be through with the past but the past ain’t through with us*” ou, conforme a legenda em português: “O passado já era para nós mas não nós para o passado”.

Todas essas histórias, como já se observou, ocorrem em um mesmo espaço e ao longo de uma mesma duração temporal, de modo que os eventos narrados são mostrados de forma paralela: a todo instante, transita-se do ponto de vista de um personagem para outro, de uma história particular para outra; tem-se aí o que Bremond (1973) chama de configuração por emparelhamento.

O autor trabalha com a perspectiva de que a base da narrativa encontra-se na função: esta deve ser aplicada “às ações e aos acontecimentos que, agrupados em seqüências, engendram uma narrativa” (BREMOND, 1973, p.111). Uma seqüência elementar da narrativa, prossegue Bremond, surge do agrupamento de três funções; a partir daí, “as seqüências elementares se combinam entre si para engendrar as *seqüências complexas*. Estas combinações se realizam segundo configurações variáveis” (1973, p.112, grifos do autor), que podem ser: encadeamento sucessivo, enclave e emparelhamento. Sobre o emparelhamento, diz Bremond: “Esta possibilidade de operar uma conversão sistemática de pontos de vista, e de formular suas regras, deve-nos permitir delimitar as esferas de ação correspondentes aos diversos papéis” (1973, p.113).

Mas as configurações que Bremond estipula não são excludentes, e deve-se destacar também a organização por encadeamento sucessivo em cada história, já que, conforme as ações de cada personagem são apresentadas no filme, os fatos surgem um após o outro, em sucessão. Em sua definição de ciclo narrativo, Bremond já deixa claro que a sucessão é parte da própria natureza da narrativa: “Toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (1973, p.113-114). Bremond frisa a necessidade desses três aspectos contidos na definição: a sucessão, a unidade de ação, o interesse humano – sem algum desses elementos, diz o autor, não há narrativa, e todos eles estão contidos em “Magnólia”.

Cabe, então, fazer um breve relato do desenrolar dos fatos de “Magnólia”, de modo a tornar mais compreensíveis essa sucessão e esse emparelhamento.

O filme apresenta um prólogo que relata três histórias anteriores ao tempo da narrativa: tratam de coincidências e da possibilidade de elas acontecerem; a união com as histórias dos personagens que enumeramos acima dá-se, fundamentalmente, pela própria idéia da coincidência. As histórias são contadas por um narrador intruso em 3ª pessoa, numa locução



em *off*: ele emite opiniões, transparece sua existência, faz auto-referências e explica didaticamente as coincidências dos três episódios que conta; esse narrador só aparece nesse momento e quando, após a seqüência da chuva dos sapos, são lembrados os episódios desse prólogo.

A seguir, após alguns créditos iniciais, os personagens nos quais o filme irá se concentrar são apresentados de forma rápida e com passagens dinâmicas. Conforme falado acima, Bremond entende que uma seqüência elementar compõe-se de três funções; cabe, pois, citá-las:

- a) uma função que abra a possibilidade do processo sob forma de conduta a conservar ou de acontecimento a prever;
- b) uma função que realize esta virtualidade sob forma de conduta ou de acontecimento em ação;
- c) uma ação que feche o processo sob forma de resultado esperado. (BREMOND, 1973, p.111)

Tais funções costumam ser preenchidas, respectivamente, pelas partes da narrativa que se convencionou chamar: introdução, desenvolvimento e conclusão. Nesse sentido, a primeira função da seqüência elementar da narrativa, conforme Bremond, está contida nessa primeira seqüência em que todos os personagens são introduzidos. É possível, ainda, interpretar que a função é mais completamente atendida após uma segunda apresentação, prolongada até cerca de quarenta minutos de projeção, quando se passa a conhecer melhor os personagens, seus problemas pessoais, suas metas, seus obstáculos.

Ao longo da narrativa, devem-se destacar as principais situações diante das quais os personagens se encontram. Stanley participa do *quiz show* de Jimmy Gator, responde a uma série de perguntas (trata-se de estratégia narrativa de mostrar do que o jovem é capaz), mas a todo instante, ele transparece seu deslocamento, seu incômodo com a exploração pelo pai, com a exploração midiática; soma-se a isso a vontade de urinar, indicada no início do programa e, a todo momento, lembrada como que indicando algo que está por vir. Jimmy Gator revela para sua filha que tem câncer em estado terminal, no que é ignorado; ao longo da apresentação do programa, ele dá indícios de que não se encontra em um bom estado de saúde. Donnie pede dinheiro emprestado a seu patrão, Solomon, para colocar aparelhos ortodônticos; seu pedido é recusado, ele é demitido e vai a um bar, onde bebe bastante, discute com um cliente, fala sobre seu passado e dá indicativos de sua paixão pelo *bartender*. O policial Jim vai a uma casa onde descobre a ocorrência de um crime, conhece em seguida Claudia: o processo de aproximação é lento, mas eles marcam um encontro. Claudia passa boa parte do tempo usando drogas em sua casa; conhece Jim quando ele vai à sua casa averiguar barulhos ouvidos e relatados pelos



vizinhos. Phil vai ouvindo as reflexões e a história de Earl sobre seu passado; ele passa boa parte do filme em busca de um contato com Frank, o filho de Earl: as frustrações se sucedem nessa busca. Linda está em constante trânsito: a todo instante em busca de medicamentos, no psiquiatra, no médico de Earl, na farmácia. Frank, após uma breve exposição no teatro em que dá seu seminário, é posto em uma entrevista com a repórter Gwenoviere (April Grace).

Adota-se aqui o entendimento de que, ao longo da narrativa, predomina na trajetória de cada personagem o que Bremond denomina processo de degradação – as frustrações dos personagens se acumulam, suas ações se dirigem para um limite; ao final, após a chuva dos sapos, essa tendência se reverterá ou, pelo menos, as coisas deixam de piorar, num momento de estabilização da desordem crescente ao longo do filme. A sucessão de fracassos na trajetória dos personagens torna necessária a perspectiva de que algo sempre pode piorar, pois disso depende o prosseguimento da narrativa. Diz Bremond:

Existem narrativas nas quais as infelicidades se sucedem em cascata, como se uma degradação chamasse outra. Mas, neste caso, o estado deficiente que marca o fim da primeira degradação não é o verdadeiro ponto de partida da segunda. (...) O ponto de partida da nova fase de degradação não é o estado degradado, que só pode ser melhorado, mas o estado ainda relativamente satisfatório, que só pode ser degradado. (BREMOND,1973,p.115)

Nesse sentido, em “Magnólia”, se há momentos em que os personagens parecem chegar a seus limites, estes serão seguidos por momentos piores. Se Stanley Spector acaba urinando durante o *quiz*, ele irá se rebelar mais tarde, recusando-se a responder perguntas, confrontando quem o explora e partindo do estúdio para a biblioteca da escola. Donnie Smith, após o fracasso de seu pedido a Solomon, vai ao bar, onde protesta, revela seu passado, a exploração pelos pais, suas frustrações e sua paixão pelo bartender: depois decide que irá roubar a loja de Solomon. Jimmy Gator tem uma vertigem ao vivo e cai; em casa, revela à esposa que a traiu e a razão do rancor que a filha tem por ele; a esposa revela sua rejeição, parte para a casa da filha: Jimmy fica sozinho e pensa em se matar. Claudia Wilson vai ao encontro com Jim no restaurante e parte de forma inesperada, voltando à sua casa, para usar drogas. Jim Kurring perde sua arma, vai ao encontro com Claudia e não entende por que ela parte. Phil Parma tem seu limite ligado ao conhecimento do passado de Earl, ao envolvimento nos assuntos da família; Earl Partridge revela seu passado a Phill, como tratou sua esposa Lily e seu filho Jack (Frank); vai morrendo, sempre deitado na cama. Linda Partridge revela que traiu seu esposo, que não o amava, mas agora o ama: quer mudar o testamento de Earl para não receber sua fortuna; pensa, num primeiro momento, em se matar no estacionamento, se intoxicando com monóxido de carbono: desiste e, em seguida, tenta de fato se matar, com

remédios; Jack/Frank Mackey cala diante das pressões da repórter e decide visitar o pai moribundo.

Deve-se destacar que, em “Magnólia”, essa degradação, conforme o personagem, pode ser física ou moral. Assim, quando Jim, por exemplo, perde seu revólver, o fato, que poderia ser visto como uma banalidade, se insere numa lógica de degradação pelo significado que ele tem para o personagem, que se vê em situação humilhante diante dos colegas. Outro ponto que merece ser observado é que a degradação acontece, muitas vezes, pela própria revelação do passado de alguns personagens, como se os elementos desastrosos de anos atrás retornassem para atormentar as vidas desses personagens – a degradação pode ser vista como a intensificação dos dramas, da dor emocional, do arrependimento. A todo o momento, fica em suspenso a possibilidade de que algo pior pode acontecer ou ser revelado sobre as vidas dos personagens: a instabilidade e a tendência à degradação vão, nesse sentido, se sobrepondo na sucessão dos acontecimentos da narrativa.

3. A dinâmica da narrativa cinematográfica em “Magnólia”

A união de cinema e narração não ocorreu de forma imediata, diz Vernet (1995): a concepção inicial de cinema tratava-o “como um meio de registro, que não tinha a vocação de contar histórias por procedimentos específicos” (VERNET, 1995, p.89). Em virtude da “própria matéria da expressão cinematográfica: a imagem figurativa em movimento” (1995, p.90), Vernet aponta que se passou a ver no cinema a possibilidade do uso para contar histórias; sobre isso, ele diz:

qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostentação. (...)

O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação. (VERNET, 1995, p.90-91)

A natureza da imagem em movimento permite, portanto, que a obra cinematográfica se configure como uma narrativa, e o tempo se insere nessa narrativa como aspecto fundamental. Metz (1972) vai dizer que a narração é uma seqüência duplamente temporal: “há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante)” (METZ, 1972, p.31), ou o tempo diegético, que se relaciona ao tempo durante o qual se desenrolam as histórias narradas, e o tempo de duração da projeção. Devido a essa propriedade do ato de narrar, pode-

se constatar que “uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da *descrição* (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da *imagem* (que transpõe um espaço para outro espaço)” (1972, p.32, grifos do autor).

Tratando de espaço e tempo na narrativa cinematográfica, Martin (2003) também dá ênfase ao aspecto temporal do cinema; para ele, ao assistirmos a um filme, é a dimensão do tempo que se revela mais forte: “não é o espaço que se impõe a nós desde o início com mais força, e sim o *tempo*” (MARTIN, 2003, p.200, grifo do autor). Ele diz que somente o tempo, a duração, carrega uma dimensão puramente estética, já que o espaço representado do filme é independente do espectador: nos encontramos nele, segundo o autor, da mesma forma que nos encontramos no espaço real; quando se trata da duração, por sua vez, ela “está *em nós*, fluida, contrátil e subjetiva” (2003, p.201). Nesse sentido, Martin destaca:

a dominação absoluta que o cinema exerce sobre o tempo é um fenômeno inteiramente específico. Ele não apenas o *valoriza*, mas também o *subverte*: transforma o fluxo irresistível e irreversível que é o tempo numa realidade totalmente livre de qualquer constrangimento exterior – a *duração*. (...) só percebemos a duração quando a vida consciente prevalece em nós sobre a vida subconsciente e automática; eis porque a duração cinematográfica, decupada, decantada, reestruturada, é tão próxima de nossa intuição pessoal da duração real. (MARTIN, 2003, p.201, grifos do autor)

Martin define, portanto, o universo filmico como “um *continuum espaço-duração*”, sendo o cinema, por excelência, “arte do tempo”: “o espaço está intimamente compenetrado pela duração num *continuum* indissociável (...) O cinema ‘tritura’ o espaço e o tempo, a ponto de *transformá-los um no outro mediante uma interação dialética*” (MARTIN, 2003, p.210, grifos do autor).

Essas reflexões de Martin auxiliam-nos na análise da dimensão da duração em “Magnólia” e dos procedimentos utilizados pelo diretor para contar as diversas histórias de forma fluida. Vimos com Bremond que um aspecto fundamental da narrativa é a unidade da ação; já tratamos de como “Magnólia” une as tramas do ponto de vista de seus conteúdos – resta ver como essa união se dá em termos de técnicas especificamente cinematográficas.

A montagem de “Magnólia” confere ao filme um tom contínuo: sempre algo está ocorrendo, os acontecimentos do filme não param, o que é expresso não só com imagens mas também com som: a trilha sonora, tanto com canções quanto com música instrumental, exerce grande influência nesse sentido – o conteúdo das canções unem as histórias, o ritmo da música sublinha a mudança de ritmo da narrativa, e são poucos os momentos em que não se ouve alguma música pontuando a ação dramática.



A edição alterna momentos de transição dinâmica entre as tramas do filme e momentos de planos mais longos, detidos em histórias específicas ou transitando pelos diferentes personagens em um mesmo espaço, através do plano-sequência. Em cerca de três horas de filme, são condensados os acontecimentos de um dia: trata-se, ao longo da maior parte da projeção do procedimento que Martin chama tempo condensado, que tem duas etapas principais:

primeiro, a colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear na trama das séries múltiplas da realidade corrente, seguida de uma supressão dos tempos fracos da ação, ou seja, daqueles que não são diretamente necessários para a definição e o progresso da seqüência dramática: daí advém essa condensação da duração e essa impressão de plenitude vivida que experimentamos diante de um filme e que constitui um dos principais fatores de seu poder de sedução. (MARTIN, 2003, p.222).

Mas “Magnólia” também recorre a outras formas de estruturação do tempo da narrativa. O prólogo, a que já nos referimos acima, é exemplo notável de como o tempo pode ser trabalhado pela narrativa cinematográfica. O primeiro episódio contado, ocorrido no ano de 1911, é retratado em preto e branco, é curto e tem cortes ágeis: mostra-se antes o enforcamento dos criminosos, segue-se para um breve *flashback* sobre a história do farmacêutico assassinado e sobre as coincidências de sua morte. A transição para o segundo episódio dá-se com uma espécie de cortina de fogo: tem-se conhecimento de um incêndio e de uma morte inusitada de um nadador; segue-se para um *flashback* que explica um pouco da história do nadador e da coincidência de sua morte; em seguida um novo *flashback* relata um episódio envolvendo o nadador e o bombeiro que acidentalmente teria sido responsável pela morte do primeiro; daí parte-se para um acontecimento situado mais à frente, o suicídio do bombeiro. Finalmente, o terceiro episódio, sobre a tentativa de suicídio de um jovem e a coincidência de ser assassinado pelos pais, é o mais rico em procedimentos cinematográficos: tem idas e voltas no tempo, congelamento de imagem, intervenção gráfica na imagem congelada, além do procedimento objetivo citado por Martin de fazer ler uma mensagem deixada em bilhete. Em todos os três episódios, a imagem é mostrada em função do que é dito pelo narrador (em 3ª pessoa, como falamos mais acima): a câmera se movimenta muitas vezes em busca daquilo a que o narrador está se referindo; os fatos são traduzidos em imagens conforme são verbalizados pelo narrador, como se este não só fizesse uma locução, mas também tivesse o controle sobre o narrar cinematográfico.

Devem-se destacar, também, dois momentos: quando Donnie Smith chega ao bar, o tempo é reduzido tanto pelo procedimento da câmera lenta, num breve espaço de tempo,



quanto pela mudança no ritmo da câmera: ela se detém mais em certos planos, percorre o bar com mais fluidez, concentra-se no rosto de Donnie por um momento, de modo a prolongar o instante. Há, também, câmera lenta durante a seqüência da chuva dos sapos, quando a câmera foca Stanley e, ao fundo, vêem-se as sombras dos sapos caindo lentamente do céu.

O uso de letreiros, procedimento narrativo secundário objetivo segundo Martin (2003), é recorrente em “Magnólia”. Eles indicam a proximidade de uma chuva, o fim desta ou trazem frases que sublinham os acontecimentos – “*So now then*”, algo como “E assim então”, letreiro que surge após a seqüência da chuva dos sapos.

Os planos-sequência são recorrentes dentro do estúdio do programa de Jimmy Gator. O procedimento é usado como forma de empreender uma transição mais fluida entre as histórias, no caso, a de Gator e a de Stanley; a noção de paralelismo entre as ações é reforçada com o recurso.

O *show* de Jimmy Gator, visto na televisão por vários personagens, também se encaixa na estratégia de passagem de uma história a outra. A união entre os personagens é evidenciada com esse procedimento, e as passagens das cenas do *show* para as demais é facilitada. Há, também, uma seqüência na qual a passagem entre as histórias paralelas se dá com um movimento de câmera à direita: filmando um espaço, a câmera movimenta-se rapidamente para a direita, e os recursos de montagem nos colocam em outro local. Destaque-se, ainda, momento em que, quando Stanley vai à escola, a câmera se aproxima em *close* de seu rosto, depois se distancia e revela a mudança de espaço: o garoto foi de sua casa à escola. Deve-se notar, e esse foi apenas um exemplo, o uso recorrente de *closes* por parte do diretor.

Busca-se, ainda, indicar as particularidades dos diferentes espaços com variações na fotografia (de Robert Elswit). Um momento de união explícito entre os personagens ocorre quando todos cantam a mesma música “Wise Up” (de Aimee Mann): a canção se sobrepõe à imagem, e cada personagem é mostrado acompanhando a música. Esse momento une, também, as histórias do ponto de vista temático, já que a letra da canção diz “Isso não vai parar, enquanto você não se tocar” – a seqüência surge quando os personagens estão próximos a seus limites de degradação.

Em alguns momentos, adota-se o recurso de se sobrepor a voz de um personagem sobre as cenas das diferentes histórias: mostra-se o personagem falando em um plano, e passa-se, progressivamente, por cada história. Trata-se, mais uma vez, de reforçar a idéia de unidade entre os personagens, na medida em que as reflexões de um são ilustrativas para as situações dos outros. Exemplos de personagens que têm essa voz *over*: Jimmy Gator, Earl Partridge, Jim Kurring.

Em dado momento, no programa de Jimmy Gator, a resposta de uma pergunta refere-se à ópera “Carmen” – a resposta é dada/cantada por Stanley, e a cena seguinte, entre Claudia e Jim (em plano estático), é sublinhada por trecho da ópera em questão.

Os planos escolhidos pelo diretor Paul Thomas Anderson têm grande ligação com o conteúdo das cenas, com o que é dito pelos personagens: Claudia e Jim em desconforto, em aproximação (planos estáticos, que permanecem mesmo quando um personagem sai do quadro); na entrevista de Frank/Jack para Gwenovier (April Grace), conforme a tensão e o desconforto de Frank aumentam, os planos ficam mais frontais e mais fechados.

4. Apontamentos sobre verossimilhança (a partir de “Magnólia”, Metz e Vernet)

A questão da verossimilhança é aspecto fundamental caso se queira analisar a narrativa de “Magnólia”: o filme reflete, a todo o momento, e particularmente em algumas seqüências-chave, a respeito de si mesmo e das possibilidades do que conta – “Magnólia” torna-se, nesse sentido, mais do que um objeto de análise, uma fonte de onde se podem retirar considerações sobre as possibilidades das histórias que o cinema conta.

Vernet (1995) e Metz (1972) oferecem importantes contribuições teóricas na reflexão a respeito do verossímil. Inicialmente, diz Vernet:

O verossímil pode, em primeiro lugar, ser definido em sua relação com a opinião comum e os bons costumes: o sistema do verossímil esboça-se sempre em função das conveniências. (...) Conseqüentemente, o verossímil constitui uma *forma de censura*, pois restringe, em nome das conveniências, o número dos possíveis narrativos ou das situações diegéticas imagináveis.
(VERNET, 1995, p.141, grifos do autor).

A definição de Vernet assemelha-se às considerações iniciais de Metz, que se remete a Aristóteles:

Para Aristóteles, o Verossímil definia-se como sendo o conjunto do que é possível aos olhos do senso comum, e se opunha assim ao conjunto do que é possível aos olhos das pessoas que sabem (supondo-se que este último ‘possível’ coincida com o possível verdadeiro, o *possível real*). As *artes da representação* – e o cinema é uma delas que, ‘realista’ ou ‘fantástico’, é sempre figurativo e quase sempre ficcional – não apresentam todo o possível, todos os possíveis, mas apenas os possíveis verossímeis. (METZ, 1972, p.228-229, grifos do autor).

Ambos os autores vinculam o sistema do verossímil a uma maneira de censurar a criação narrativa. O verossímil seria construído a partir de uma tradição que estipula o que é possível, que limita as possibilidades. Contribuem para a consolidação dessa tradição, chamada pelos dois autores de “efeito de *corpus*”, os próprios filmes já existentes. Diz Metz:



é com relação a *discursos* e a *discursos já pronunciados* que se define o Verossímil, o qual aparece assim como um *resultado de corpus* (...) Assim, o Verossímil é logo de início uma redução do possível, ele representa uma restrição *cultural e arbitrária* entre os possíveis reais, ele é de chofre uma censura: só se aceitarão, entre todos os possíveis da ficção figurativa, aqueles *autorizados* pelos discursos anteriores. (METZ, 1972, p.229, grifos do autor)

Em Vernet, temos:

o verossímil se estabelece não em função da realidade, mas em função de textos (de filmes) já estabelecidos. Deve-se mais ao discurso do que à verdade: é um *efeito de corpus*. (...) O verossímil deve, então, ser compreendido como uma forma (isto é, uma organização) do conteúdo banalizado ao longo dos textos. (VERNET, 1995, p.144, grifos do autor).

Em “Magnólia” frases percorrem o filme dando indicativos dessas reflexões. No prólogo, o narrador emite comentários sobre as coincidências das histórias e diz: “Não posso acreditar que tudo isso foi mera coincidência – essas coisas estranhas acontecem”. Quando Phil está tentando entrar em contato com o filho de Earl, Frank, ele telefona para o “Seduza e destrua”, fala com um atendente e tenta explicar sua situação absurda:

Phil Parma: I... I know this sounds silly, and I know that I might sound ridiculous, like this is the... the scene in the movie where the guy's trying to get a hold of the long lost son, you know, but this is that scene. This is that scene, and I think they have those scenes in movies because they're true. You know, because they really happen. And, you gotta believe me, this is really happening. (transcrição do diálogo original em inglês, em “Magnólia”)⁴

“Eles têm essas cenas nos filmes porque elas são verdadeiras”, diz Phill. Em outros momentos, alguns personagens, inclusive o narrador do prólogo, dirão sobre os acontecimentos estranhos: “Coisas assim acontecem”. A narrativa no filme torna-se, assim, auto-referente, metalingüística, reflexão sobre o que ela mesma conta. Se as coincidências, as situações, os dramas que se acumulam na vida de cada personagem tornam-se absurdos, distanciam-se do que seria o senso comum sobre o que é possível e o que é impossível, o filme procura reforçar essa estranheza dos acasos e do absurdo: nesses momentos de absurdo e surpresa, “Magnólia” amplia suas possibilidades e sempre diz que os acontecimentos da narrativa são possíveis.

Metz (1972) vai, então, além: o cinema, “com sua lista de conteúdos específicos autorizados, seu catálogo *de assuntos e de tons filmáveis*” (1972, p.230), trabalha em meio a convenções, a amarras que limitam as possibilidades de sua narrativa. O Verossímil, diz Metz,

⁴ “Eu... eu sei que isso soa bobo, e eu sei que isso pode soar ridículo, como se essa fosse a... a cena do filme em que o cara tá tentando apegar-se ao filho perdido há muito tempo, você sabe, mas essa é a cena. Essa é a cena, e eu acho que eles têm essas cenas nos filmes porque elas são verdadeiras. Você sabe, porque elas realmente acontecem. E, você tem que acreditar em mim, isso está acontecendo.” (tradução minha).



é contrário à verdade, mas tenta parecer verdadeiro, tenta ocultar ao espectador seus procedimentos de convenção, de limitação dos possíveis. “O verossímil não passa, portanto, de um meio de naturalizar o arbitrário da narrativa, de realizá-lo (no sentido de fazer passar pelo real)”, dirá Vernet (1995, p.143). A obra verossímil, segundo Metz,

vive sua convenção – e ao limite sua própria natureza de ficção – com má consciência: tenta convencer a si própria, convencer o público, de que as convenções que a obrigam a restringir os possíveis não são leis do discurso ou regras da escrita – não são convenções de modo algum –, e de que seu efeito, que pode ser constatado no conteúdo da obra, é, em realidade, o próprio efeito da natureza das coisas e se deve aos caracteres intrínsecos do assunto apresentado. A obra verossímil quer ser e quer ser tida como diretamente traduzível em termos de realidade. É aqui que o Verossímil encontra seu pleno funcionamento: trata-se de *se fingir de verdadeiro*. (METZ, 1972, p.239, grifos do autor)

Diante das convenções, surge uma outra possibilidade para a obra cinematográfica: rejeitar o sistema do Verossímil e deixar transparecer seu próprio caráter de discurso. Essa rejeição pode consistir em assumir uma atitude

que exhibe e que assume a convenção, que dá a obra como aquilo que ela é, ou seja, como um produto de um gênero regulamentado destinado a ser avaliado como um *ato de discurso* e em relação às outras obras do mesmo “gênero”; assim, a linguagem da obra se nega à tentativa complicada de dar a ilusão de que seria traduzível em termos de realidade: ela *renuncia* ao Verossímil, e isto com toda a força do termo, já que aquilo a que renuncia é *parecer verdadeira*. (METZ, 1972, p.238-239, grifos do autor)

Metz vai destacar, então, duas formas que permitem escapar ao Verossímil, “que é o momento penoso da arte”:

Escapa-se pelo antes ou pelo depois: os *verdadeiros* filmes de gênero escapam, os filmes *verdadeiramente* novos escapam também: o momento em que se escapa é sempre um momento de verdade: no primeiro caso, verdade de um código livremente assumido (no interior do qual torna-se possível dizer corretamente as coisas); no segundo caso, ascensão ao discurso de um possível novo, que toma de assalto o ponto correspondente de uma convenção vergonhosa. (METZ, 1972, p.242, grifos do autor)

“Magnólia” apóia-se em seu próprio discurso para criar o possível na narrativa e deixa claro esse procedimento. Não se trata simplesmente de mostrar os acontecimentos e se passar por verdadeiro: o filme trabalha com elementos verdadeiros da natureza humana, com dores que correspondem à verdade sobre a própria essência do ser humano – é aí que se dá o encontro com o momento de verdade, mesmo que a sucessão dos acontecimentos, os acasos, os absurdos “soem ridículos”, como diz Phil na cena referida acima.

“Magnólia” transparece, nesse sentido, em seu próprio discurso fílmico os procedimentos de criar possibilidades. Segue pelos dois caminhos de Metz: as histórias e as



coincidências de cada personagem têm suas convenções explicitadas, o discurso não é ocultado, no momento mesmo em que o filme faz auto-referências; ao mesmo tempo, são postas possibilidades novas, o filme não se limita aos possíveis verossímeis.

O ponto culminante de “Magnólia”, já falamos, é a seqüência da chuva dos sapos, uma verdadeira tempestade; vimos que ela surge exatamente no momento em que os personagens parecem atingir seus limites de degradação. Mas a seqüência funciona muito mais do que simplesmente um ponto de inflexão na narrativa: acontecimento absurdo? Fantástico? Inverossímil? Acreditamos que ele é, sobretudo, o ponto de culminância do discurso do próprio filme a respeito da verossimilhança – é momento de total coerência com as reflexões anteriores do filme. Os sapos caem do céu, pegam o espectador e os personagens de surpresa, exceto por Stanley, que diz: “Essas coisas acontecem”; a câmera filma uma inscrição em um quadro: “*but it did happen*” – “mas isso aconteceu”. O discurso do filme se completa, o narrador retorna e relembra os episódios mostrados no prólogo.

Cair sapos do céu é uma possibilidade nova que “Magnólia” cria e, para tornar a cena possível, o filme faz uso novamente de procedimentos que transparecem o próprio mecanismo da narrativa, não ocultam seu discurso cinematográfico. E temos, com isso, o filme dizendo, de forma transparente e verdadeira, que o próprio filme é possível.

5. Considerações finais

A narração do cinema reveste-se de procedimentos específicos: aos filmes é dada a possibilidade de contar histórias com uma dinâmica particular. Narrar está para além do cinema, mas o narrar cinematográfico ganha dimensões inteiramente novas: “Magnólia” pode ser visto como um exemplo e uma reflexão sobre isso.

O diretor e roteirista Paul Thomas Anderson procura, essencialmente, contar histórias: opta por fazer isso através do cinema. Sua forma de lidar com histórias múltiplas, com o espaço e o tempo, com as possibilidades da narrativa, é especificamente cinematográfica, é notadamente exploração do que se pode construir através do cinema, da articulação da imagem em movimento com o som.

E a obra cinematográfica é tratada em “Magnólia”, de forma transparente, como ato de discurso: discurso sobre o que acontece no próprio filme, discurso sobre o que se pode fazer através dos recursos fílmicos. Os dramas dos personagens vão sendo contados pelo filme, suas dores são presenciadas na tela pelo espectador: este vai se envolvendo na trama entrelaçada e é surpreendido pelas coincidências e pelos acasos que se acumulam. “Magnólia” reflete sobre a família, sobre o passado, sobre arrependimento, sobre o fim e, ao final, sobre a possibilidade



de um novo começo – não quer parecer verdadeiro na sua forma de falar ao espectador, quer que o espectador compreenda a verdade do que fala sobre a própria existência humana, para além de um sistema do verossímil como censura e como limite de possíveis. O filme constrói seus possíveis, e isso é deixado claro no próprio filme, para dar ao espectador momentos de verdade.

6. Referências bibliográficas

- BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973;
- MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense. 2003;
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972;
- VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Campinas: Papyrus, 1995.