

METANARRATIVA CINEMATOGRAFICA

A FICCIONALIZAÇÃO COMO DISCURSO AUTORAL

Fátima Chinita¹

Resumo: A metanarrativa cinematográfica, que começa por radicar num ímpeto fundamentalmente humano — a tendência para a efabulação — transforma-se num discurso autoral por via da atenção prestada ao ato enunciativo em si mesmo, eventualmente ligado ao enunciado que o motiva. Ao evidenciar uma atividade de narração que se centra sobre os seus fundamentos narrativos (significado do prefixo “meta”), um filme ficcional enuncia-se a si próprio como artefacto emanado de uma mente criativa (seja ela a do realizador e/ou do argumentista) e tendo o *storytelling* como temática. O discurso autoral sobre esta matéria pode, em nossa opinião, dividir-se em três grandes categorias, consoante a participação mais ou menos explícita que nelas tem o “enunciador-mor”, normalmente referido como “autor implícito”: metanarrativas intradieéticas, quando a voz narrativa é predominantemente das personagens; metanarrativas extradieéticas, quando a articulação de histórias é organizada de forma assumida pelo próprio autor; narrativas híbridas, quando os filmes são autorreflexivos e dotados de *mise en abyme* perfeita ou simbiótica, espelhando ao nível da diegese o trabalho enunciativo operado fora dela, no ato constitutivo. Formalmente situado entre o encaixamento e a aporia, o cinema metanarrativo comprova que na arte contemporânea a forma é já parte do seu próprio conteúdo.

Palavras-chave: metanarrativa, metacinema, storytelling, enunciação

Email: chinita.fatima@gmail.com

No início era... a efabulação

“No início era o Verbo...”, assim começa *O Evangelho Segundo S. João* (1968, 105)², deixando-nos uma frase que a prática corrente fertilizou de outros significados, mais coloquiais e menos sagrados do que os originalmente pressupostos no contexto a que se referia o seu pretense autor³. Esta simples proposição é sintomática do papel que a enunciação desempenha na história da civilização ocidental: no início era o Criador e o seu *ato* de criação, só depois surgem os objetos criados. Deus enunciou e o mundo surgiu. Depois de criar os

¹ C.I.A.C./E.S.T.C.

² *A Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento*, trad. João Ferreira de Almeida [1968 neste editor] - *O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo*. A frase completa é “No início era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (versículo 1).

³ A autoria dos Evangelhos não é absolutamente garantida.

céus e a terra, “disse Deus: Haja luz. E houve luz”⁴. O Criador prosseguiu, nomeando de seguida os frutos da sua criação, e assim surgiu Adão que, por sua vez, também nomeou objetos e seres criados, e assim surgiu Eva. E assim surgiu, em suma, o *storytelling* ocidental. Na verdade, entendido como o desejo e a capacidade de contar histórias (sejam elas profanas ou sagradas), o *storytelling* sempre existiu; é algo inato à natureza humana e verifica-se tanto nas sociedades primitivas como nas mais avançadas, embora os intuitos e os efeitos dessas “narrativas” sejam diferentes em ambas. O ímpeto efabulatório persiste.

Em *Por Quê Tantas Histórias: O Lugar do Ficcional na Aventura Humana*, João Maria Mendes (2001, 60) coloca uma pergunta que ele próprio se encarrega de ir respondendo na afirmativa, ao longo do livro: o discurso (enquanto expressão verbal ou escrita), na sua versão mais simples, corresponde, de facto, a um “desejo narrativo”, a um desejo de “contar histórias” com certos objetivos, a uma espécie de atividade compulsiva que ajuda a tornar explícitos os sentidos do mundo. Esta importância da narrativa na vida humana é apontada igualmente por Roland Barthes (1966, 1-27), o qual afirma que a narrativa sempre esteve presente em todas as sociedades e em todo o lado, tendo começado com a história da Humanidade; por Barbara Hardy (1968, 5), para quem a narrativa é fundamental na nossa vida, impregnando os nossos atos e sentimentos; para Kenneth Weaver Hope (1975, 49), que chega ao ponto de afirmar que *vemos* em forma narrativa⁵. No plano prático, a narrativa tanto infunde géneros artísticos (ex: lendas, pantomima) como interação artística ou humana (ex: pintura, oralidade).

Daqui resulta a obrigatoriedade de definir o campo da efabulação, que Maria Mendes faz por contraste entre o discurso ficcional (ficção) e o discurso factual (discurso sobre a realidade). Esta eventual ligação (ou não) a um referente parece-me, contudo, secundária face ao ímpeto narrativo generalizado, independentemente da natureza da construção (seja ela formada

⁴ *Antigo Testamento*, Génesis, I:3.

⁵ “*We see in narrative*” — Kenneth Weaver Hope. “Film and Meta-Narrative.” PhD. Thesis (Indiana University, 1975), p. 49.

por géneros maiores, como identifica Roland Barthes⁶, menores⁷, ou por histórias de casos psicanalíticos e, portanto, não literários⁸). Como Maria Mendes observa: “o ficcional com que aqui lidamos é anterior ao literário e é transgénérico, encontrando-se em acção, quer nas narrativas ficcionais, quer nas de realidade” (2001, 73). O que importa realçar é, pois, a presença constante do impulso ficcionalizante, patente logo nas sociedades primitivas do início dos tempos e nas posteriores, na arte em geral e na literatura em particular, numa certa dimensão do sagrado e em várias outras do profano (da construção da identidade individual à patologia) e na comunicação social, para dar apenas os exemplos mais flagrantes.

Buscando a *meta* da narrativa autorreflexiva

Aplicando à matéria narrativa a lógica do prefixo “meta”, temos que metanarrativa é a atividade de narração que se centra sobre os seus próprios fundamentos narrativos. No cinema, como na literatura, uma obra que se expõe a este nível não pode deixar de ser autorreflexiva, porquanto remete para si própria, para os seus mecanismos de construção.

Na sua tese de doutoramento intitulada “Film and Meta-narrative,” Kenneth Weaver Hope proclama que toda a arte é autorreflexiva: “*All art tends to be about what makes it art*” (1975, 42). Duas razões infundem o seu raciocínio. Primeiro, a arte não desempenha uma função utilitária, apenas representa algo; quando começa a desempenhar uma função pragmática, deixa de ser arte. Este fator agudiza-se nas obras ficcionais, especialmente destinadas a serem usufruídas por espetadores. No teatro grego, inclusive, o Coro servia, entre outras coisas, como elo de ligação entre a história/mito e os espetadores e

⁶ O autor refere narrativa oral ou escrita, fixa ou em movimento, gestual ou presente nas seguintes formulações discursivas (géneros) — mito, lenda, fábula, conto, novela, epopeia, história, tragédia, drama, comédia, pantomima — e formas de arte — quadro pintado, vitral, cinema, banda desenhada; sem descurar as conversas e os *faits divers*.

⁷ Eventualmente provérbios, adivinhas e outras formulações populares como o folclore e o anedotário corrente.

⁸ Segundo Freud, a perturbação mental e o sonho (tal como a arte) obedecem ao princípio de prazer, partilhando com o literário o estatuto de ficção. Apesar de serem narrativas de realidade, encontram-se pejadas de situações e entidades imaginárias, na totalidade ou apenas em parte (visões distorcidas de personagens reais).

como uma espécie de público dentro da própria peça, antecipando os videntes (*viewers*) e/ou críticos intradieгéticos presentes em todas as obras posteriores⁹. Segundo, como toda a arte é “não-prática”, insere-se na categoria das coisas “contadas” (ou seja, aquelas que são pura invenção) – por oposição às coisas “práticas” (aquelas que são vividas ou sentidas) (Weaver Hope, 1975, 87). O cinema faz parte desta argumentação: “*Art is about art, telling is about telling [...] movies is about movies*” (Weaver Hope, 1975, 87). Para Weaver Hope, o cinema ficcional é, por definição, artificial: “*If it helps tell a story it is always obtrusive*” (1975, 68).

Resumidamente, pode dizer-se que metanarrativa são narrativas sobre narrativas, contador por um narrador. Weaver Hope, todavia, elabora um pouco mais sobre esta questão, fornecendo uma definição mais completa e que me serve de sextante:

Algo ou alguém (autor, autor implícito, narrador, realizador, câmara) conta, mostra ou sugere alguma coisa (história, enredo, personagens, situações) a alguém (espetador, público).

Como se depreende desta definição, as modalidades de *storytelling* e a sua emanacão e receptividade são múltiplas e concomitantes, não só num único plano, como também ao longo de um filme na sua totalidade. Para além da coincidência entre as várias instâncias autorais, também podemos ter, por exemplo, um plano aparentemente subjetivo mas não diretamente alocado a nenhuma das personagens (o narrador é a câmara) ou um verdadeiro plano subjetivo, sobrepuesto e desfocado para transmitir a ideia de desmaio eminente do protagonista por malnutricão, como acontece no filme *Sult* (Henning Carlsen, 1966, DIN/NOR/SUE).

Para Weaver Hope a intervençao ativa do narrador é quanto basta para que um texto (literário, teatral ou fílmico) seja considerado metanarrativo e, por extensao, autoconsciente. Para Weaver Hope metanarrativa não é apenas a(s) história(s) dentro da história, como preconizava Gérard Genette (1972). O

⁹ O denominador comum entre todos eles é a autoconsciência (“*self-awareness*”).

teórico norte-americano afirma que todos os aspetos técnicos que liguem a história à narração (entendida aqui como intervenção autoral e amostragem da narrativa) são metanarrativos. Isto inclui todos os fatores visuais e todos os fatores sonoros. Ou seja: as técnicas e modos de ver, as superfícies refletoras, a iluminação, a imagética visual, por um lado; e os sons, a linguagem escrita e falada, por outro. É por isso que entre as entidades que *contam*, Weaver Hope inclui o realizador. Nesta ótica, todo o filme *se conta* e ao fazê-lo garante que a obra é automaticamente uma metanarrativa. Consequentemente, para Weaver Hope, não há filme que não seja metanarrativo; tal como, pela sua natureza, não há filme que não pressuponha um espetador. Desta feita, discurso e narrativa primeira tornam-se sinónimos, o mesmo acontecendo a autorreflexividade e metanarrativa.

Creio que este raciocínio, embora teoricamente correto, leva longe de mais a sua argumentação. Se a metanarratividade invade toda a arte (auto)reflexiva, então para quê estudá-la em separado? A fim de evitar a redundância, insisto na necessidade de nos debruçarmos *apenas* sobre a autorreflexividade tópica, aquela que tem por base o processo de ficcionalização, que é a essência da narrativa. Logo, não se manifesta apenas na forma, mas também no conteúdo enunciativo, uma vez que carece de um *discurso* do próprio autor, uma posição expressa sobre a narratividade e moldada pelos mecanismos de construção escolhidos.

Só assim podemos adotar o conceito de “discurso” com o significado que melhor serve uma abordagem especificamente autoral da matéria (auto)reflexiva relacionada com as modalidades cinéfilas de produção e consumo fílmico. Dispensio, pois, convictamente as conceções de discurso propostas por Benveniste (“*discours*”) e por Genette (“*récit*”), preferindo à célebre dicotomia do primeiro¹⁰ uma nova dicotomia da minha lavra: enunciação/discurso. Por “enunciação” considero o ato e forma da expressão; como “discurso” entendo a forma da expressão + objetivo subjacente da mesma (necessariamente articulado com a temática ficcional). Dito de outro modo,

¹⁰ “História” como apresentação dos factos sem intervenção do falante e “discurso” como intenção do falante em influenciar o ouvinte.

discurso é, neste sentido, uma mensagem que se inscreve sobre a enunciação e por seu intermédio. Daqui resulta que “narração” é, para estes fins, o ato de narrar em filmes ficcionais. Consequentemente, a “metanarrativa” específica converte-se no núcleo duro do cinema ficcional.

Para uma taxinomia metanarrativa

Com base no trabalho de enunciação — perspectiva teórica que difere da determinação de histórias-tipo, muito usual em narratologia — é possível distribuir os filmes metanarrativos por três categorias diferentes, consoante a tónica e a origem da enunciação *predominante*. Esta não deve ser confundida com a enunciação-mor, a do cineasta *auteur*¹¹, prevalecente sobre todas as outras enunciações de um dado filme porque lhes é sempre anterior e dela resultam as demais. Trata-se, no caso da taxinomia metanarrativa que aqui proponho, de encontrar o *locus* enunciativo óbvio e variável de filme para filme. Cf. diagrama em anexo.

Cada uma destas subcategorias não é formalmente homogénea, contendo portanto objetos assaz diferentes uns dos outros, não obstante a partilha de uma mesma predominância enunciativa. Torna-se, por conseguinte, indispensável encontrar aquilo que faz os filmes divergirem dos demais; ou seja, a sua *especificidade* narrativa estrutural. O apuramento destas características salda-se na subdivisão de cada uma das categorias principais em vários agrupamentos formais, não necessariamente com o mesmo peso relativo ou grau de complexidade¹². Refira-se que nenhum destes agrupamentos é estanque, podendo verificar-se alguma sobreposição entre eles. No entanto para facilitar a apreensão taxinómica, optei por apresentá-los na sua essência mais “pura”, descurando eventuais sobreposições.

Apesar das três categorias denotarem a existência simultânea de enunciado(s) e de enunciação — nem poderia ser de outro modo, pois estas

¹¹ Segundo o autorismo da *politique des auteurs*.

¹² As conclusões apresentadas nesta comunicação derivam do visionamento intensivo de aproximadamente uma centena de filmes, número suficientemente lato para me permitir retirar importantes ilações, mas não tão abrangente que garanta a infalibilidade absoluta dos resultados.

duas realidades são indissociáveis uma da outra — a verdade é que, na prática, existe uma incidência desigual destes dois aspetos. O facto explica-se pela preferência que os realizadores atribuem a cada uma das categorias num dado período histórico. Embora nenhuma delas seja exclusiva de nenhum período em particular, verifica-se uma maior incidência de metanarrativas intradieéticas no cinema clássico (ou clacissizante¹³), de metanarrativas extradieéticas no cinema pós-moderno e de metanarrativas híbridas na era cinematográfica moderna. Por motivos de conveniência relacionada com a complexidade desta última categoria na sua globalidade e a preponderância que nela pode ter o dispositivo de *mise en abyme*, será por esta ordem que irei, a partir deste momento, desenvolver a minha taxinomia metanarrativa.

Na categoria de metanarrativa intradieética os narradores são ostensivamente as personagens da história. A enunciação pode ser imputada apenas a uma personagem ou dividir-se por várias, mas tem sempre uma fundamentação dieética. Nestas circunstâncias, o(s) enunciado(s) adquire(m), por vezes, um relevo fundamental, mas mesmo nesse caso ele(s) não deixa(m) de ser fruto de uma ou várias narrações; portanto, são sempre acessórios relativamente à enunciação propriamente dita.

Em termos formais, podemos distinguir os seguintes agrupamentos, numa ordem crescente de complexidade enunciativa: (1) mito ou fábulas (*storytelling* como temática)¹⁴; (2) várias histórias introduzidas intradieeticamente¹⁵; (3) filmes com uma moldura narrativa (*frame story*)¹⁶; (4) “narração enganosa” (*unreliable narrator* dieético)¹⁷; (5) várias versões

¹³ Narrativas que executadas muito depois do período clássico correspondem, *grosso modo*, aos seus moldes. Esta tendência é maior no cinema *mainstream* comercial do que no cinema de autor e/ou independente, mesmo incluindo a vertente *indie crossover* norte-americano.

¹⁴ Dimensão histórica: *Si te dicen que caí* (conhecido em inglês como *Aventis*, Vicente Aranda, 1989, ESP); dimensão maravilhosa: *The Brothers Grimm / Os Irmãos Grimm* (Terry Gilliam, 2005, EUA/ República Checa, Reino Unido).

¹⁵ Ideia reflexiva específica: *Dead of Night / A Dança da Morte* (Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Robert Hamer e Basil Dearden, 1945, Reino Unido); ou hábil estratagema de sutura: *Inquietude* (Manoel de Oliveira, 1998, POR/FRA/ESP/SUI).

¹⁶ Com o intuito de mitificar: *Madame Bovary / Madame Bovary* (Vincente Minnelli, 1949, EUA); ou de desmistificar: *Das Kabinett des Dr. Caligari / O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920, ALE).

¹⁷ Dicotomia ilusão/realidade: *Secret Beyond the Door / O Segredo da Porta Fechada* (Fritz Lang, 1947, EUA); a natureza do narrador e a forma como exerce a sua prerrogativa de *storyteller*: *The Roman d'un tricheur / Romance de Um Aventureiro* (Sacha Guitry, 1936, FRA).

diegéticas dos mesmos acontecimentos¹⁸; (6) documentário ficcionado, sério ou cómico¹⁹; (7) encaixamentos intradieгéticos²⁰.

Referidos assim os agrupamentos, a sua especificidade não é automaticamente reconhecida. De facto, não só esta designação é lexicalmente insuficiente, como as próprias cambiantes são demasiado ténues para serem identificadas num título. Torna-se, pois, absolutamente obrigatório escarpelizar a natureza concreta de cada agrupamento, mediante o recurso a exemplos, o que tenciono fazer de forma mais demorada num próximo trabalho.

Na categoria de metanarrativa extradiegética, inversa à anterior, a narração prioritária provém do fora da obra, diretamente relativa à atividade do autor implícito. Dito de outro modo: na atual variante a enunciação não pode ser imputada às personagens, mas sim, reconhecidamente e apenas, ao enunciador-mor, que assim deseja evidenciar-se por completo. Não pode, contudo, afirmar-se, automaticamente, que os filmes pertencentes a esta categoria são mais metanarrativos do que os correspondentes à categoria intradieгética. A exibição dos mecanismos narrativos de acordo com uma ou outra variante narrativa depende somente da perspetiva que o autor implícito adote para abordar a temática do *storytelling* (ou seja, aquilo que ele pretende provar). É precisamente aqui que entra a relação entre a forma da obra e a tónica do conteúdo. Nas condições aduzidas pela categoria metanarrativa extradiegética a enunciação fílmica é apreciada na totalidade do filme, o que transfere a tónica enunciativa ainda mais para o lado da enunciação, sem, contudo, obliterar o(s) enunciado(s) que a sustentam.

Em termos formais, podemos distinguir vários agrupamentos específicos, ordenados, uma vez mais, por ordem crescente de complexidade enunciativa²¹:

¹⁸ Apresentadas por ordem sequencial: *Les Girls / As Girls* (George Cukor, 1957, EUA); ou orgânica: *La Commare seca* (Bernardo Bertolucci, 1962, ITA).

¹⁹ *Mockumentary* desmistificador: *C'est arrivé près de chez vous / Manual de Instruções para Crimes Banais* (Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992, BEL); ou de ficcionalização intencional: *Take the Money and Run / O Inimigo Público Número Um* (Woody Allen, 1969, EUA).

²⁰ Esquema mais clássico de encaixamento: *The Fall / Um Sonho Encantado* (Tarsem, 2006, EUA/Índia); ou encaixamentos não ortodoxos: *Inception / A Origem* (Christopher Nolan, 2010, EUA/Reino Unido).

(1) compilação de narrativas (histórias completamente diferentes)²²; (2) narrativas em mosaico²³; (3) absurdo narrativo²⁴; (4) diegese segmentada²⁵; (5) diferentes versões da mesma história²⁶; (6) narrativas diferentes interligadas²⁷. O menor número de agrupamentos nesta categoria deve-se, em parte, ao menor número de filmes que nela se inserem, pelo menos até à data.

A categoria de metanarrativa extradiegética não pressupõe, obrigatoriamente, fragmentação narrativa, mas esta manifesta-se em vários dos agrupamentos que indico. A minha opção ao abordar esta matéria não vai para uma compartimentação formal baseada unicamente na estrutura e no grau de estilização narrativo. Dada a minha abordagem metanarrativa, que acarreta sempre uma ligação intencional ao tema (caso contrário não haveria discurso autoral), a divisão formal que aqui apresento não poderia deixar de estar articulada com os desígnios explícitos do *storyteller* e com o seu grau de intervenção notório no articulado narrativo. Por esta razão, alguns agrupamentos tanto apresentam exemplares cuja base estética é a fragmentação como outros onde, apesar de ela existir, este não é o principal fator. Do mesmo modo, e num movimento contrário, a fragmentação encontra-se dispersa por vários agrupamentos. A divisão feita procura realçar a característica específica de cada modalidade passível de fragmentação.

A categoria de metanarrativa híbrida faz a síntese entre as duas anteriores, pelo que enunciado(s) e enunciação se encontram aqui em perfeito

²¹ Esta complexidade é relativa ao agrupamento e não ao filme em si, pois que cada objeto fílmico depende da criatividade do enunciadador-mor e é ela que determina a complexidade de cada filme individualmente tomado.

²² A relação entre as várias histórias é ténue mas orgânica: *Tales of Terror / A Maldita, o Gato e a Morte* (Roger Corman, 1962, EUA); ou a complementaridade ativa: *Storytelling / Conta-me Histórias* (Todd Solondz, 2001, EUA).

²³ Com uma forte justificação psicológica: *Magnolia / Magnólia* (Paul Thomas Anderson, 1999, EUA); ou estrutura mais solta de tipo *sketch*: *Happy Endings / Finais Felizes* (Don Roos, 2005, EUA).

²⁴ Encaixamentos e coexistências espaço-temporais impossíveis: *La Voie lactée / A Via Láctea* (Luis Buñuel, 1969, FRA/RFA/ITA); ou transmissão de testemunho num fluxo imparável: *Le Fantôme de la Liberté / O Fantasma da Liberdade* (Luis Buñuel, 1974, ITA/FRA).

²⁵ Por inversão radical da ordem: *Irréversible / Irreversível* (Gaspar Noé, 2002, FRA); ou por contaminação impossível de universos ficcionais: *Mighty Aphrodite / Poderosa Afrodite* (Woody Allen, 1995, EUA).

²⁶ Separadas: *Flirt* (Hal Hartley, 1995, EUA/ALE/JAP); ou interligadas: *Przypadek* (conhecido em inglês como *Blind Chance*, Krzysztof Kiewslowski, 1981, POL).

²⁷ Consecutivas: *Pulp Fiction / Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994, EUA); ou alternadas: *21 Grams / 21 Gramas* (Alejandro González Inárritu, 2003, EUA).

equilíbrio, detendo a mesma relevância óbvia nas obras. Os filmes são um misto de narração diegética, a cargo de personagens, e de narração extradiegética assumida, por conta do autor implícito, o enunciador-mor da obra. Tão bem doseado é o trabalho enunciativo que o espetador é levado a confundir os dois grandes tipos de narração e, por conseguinte, a “realidade” das personagens com a “ficção” da obra e seu fabrico. A reflexão sobre a dicotomia realidade/ilusão é precisamente o objetivo genérico desta categoria, sendo nestes casos perfeitamente notória a relação temática com o metacinema (para além de incrementar a complexidade fílmica e manipulação do vidente, o que exponencia a atividade de enunciação).

Em termos formais, todos os agrupamentos desta categoria partilham um mesmo dispositivo: a *mise en abyme*, tal como definida por Lucien Dällenbach (1977). As modalidades de reduplicação especular narrativa são variáveis consoante os vários agrupamentos, mas manifestam-se, em todos os casos, de modo por demais evidente. A *mise en abyme* é, aliás, o alicerce estrutural das metanarrativas híbridas, as quais são sempre autorreflexivas.

Os agrupamentos são em menor número do que nas duas categorias anteriores, mas, contêm um elevado rol de obras, não surpreendentemente posteriores a 1961, ano de *L'Année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, FRA/ITA), que marca o recrudescimento da experimentação narrativa sob a égide da modernidade fílmica. Por ordem crescente de complexidade: (1) argumentista em trabalho criativo, a montante da rotação²⁸; (2) enunciação mental²⁹; (3) labirinto cognitivo³⁰; (4) fusão entre história e enunciado³¹.

Embora o presente articulado contenha já um grau de pormenor bastante relevante, torna-se necessário continuar a proceder a visionamentos que, eventualmente, desmintam as presentes conclusões. É sempre através da

²⁸ *Mise en abyme* de enunciação do criador: *Adaptation / Inadaptado* (Spike Jonze, 2002, EUA); ou articulação entre níveis ontológicos: *Stranger than Fiction / Contado Ninguém Acredita* (Marc Foster, 2006, EUA).

²⁹ Patologias psíquicas: *Spider / Spider* (David Cronenberg, 2002, CAN/Reino Unido); psiquismo não patológico: *Providence* (Alain Resnais, 1977, FRA/SUI); onirismo que impregna o filme todo: *Belle de Jour / Bela de Dia* (Luis Buñuel, 1967, FRA/ITA).

³⁰ De natureza psíquica: *Memento / Memento* (Christopher Nolan, 2000, EUA); não psíquica: *Combat d'amour en songe / Combate de Amor em Sonho* (Raoul Ruiz, 2002, FRA/POR/Chile).

³¹ *La Belle captive* (Alain Robbe-Grillet, 1983, FRA).

exceção que se avança nos estudos académicos. Reforço, pois, a dimensão de *work in progress* da presente investigação, que tenciono apresentar concluída brevemente. Até lá, espero ter contribuído para a sensibilização sobre esta matéria, que cruza os campos da literatura e do cinema numa ode à narrativa que nos molda enquanto seres humanos, geradores de ficções e delas intimamente dependentes, e seres culturais, produtores e consumidores de obras de arte.

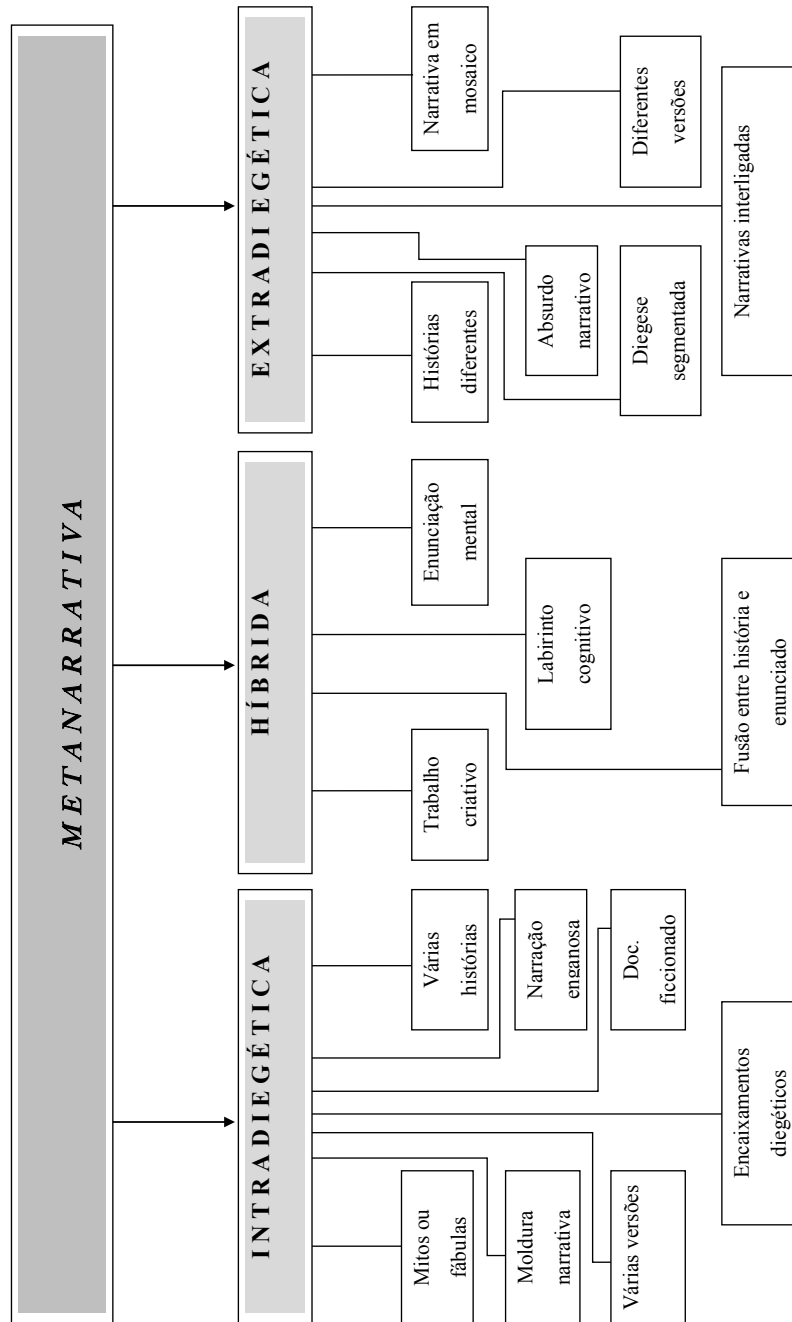


Diagrama 1

BIBLIOGRAFIA

- A Bíblia Sagrada Contendo o Velho e o Novo Testamento* — edição revista e corrigida. 1993 [1968 neste editor]. Traduzido por João Ferreira de Almeida. Lisboa: Sociedade Bíblica.
- Barthes, Roland. 1966. "Introduction à l'analyse structurale du récit." *Communications* 8: 1-27.
- Benveniste, Émile. 1970. "L'Appareil formel de l'énonciation." *Langages* 17: 12-18.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Dällenbach, Lucien. 1977. *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hardy, Barbara. 1968. "An Approach Through Narrative." In *Novel: A Forum on Fiction*, editado por Mark Spilka, 31-40. Bloomington e Londres: Indiana University Press.
- Maria Mendes, João. 2001. *Por Quê Tantas Histórias: O Lugar do Ficcional na Aventura Humana*. Coimbra: MinervaCoimbra.
- Weaver Hope, Kenneth. 1975. *Film and Meta-Narrative*. Tese de doutoramento, Indiana University.

FILMOGRAFIA

- 21 Grams / 21 Gramas* (2003, Alejandro González Iñárritu, EUA)
- Adaptation / Inadaptado* (2002, Spike Jonze, EUA)
- Belle de Jour / Bela de Dia* (Luis Buñuel, 1967, FRA/ITA)
- C'est arrivé près de chez vous / Manual de Instruções para Crimes Banais* (1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, BEL)
- Combat d'amour en songe / Combate de Amor em Sonho* (2002, Raoul Ruiz, FRA/POR/Chile).
- Das Kabinett des Dr. Caligari / O Gabinete do Dr. Caligari* (1920, Robert Wiene, ALE)
- Dead of Night / A Dança da Morte* (1945, Alberto Cavalcanti, Charles Crichton, Robert Hamer e Basil Dearden, Reino Unido)

- Flirt / Flirt* (1995, Hal Hartley, EUA/ALE/JAP)
- Happy Endings / Finais Felizes* (2005, Don Roos, EUA)
- Inception / A Origem* (2010, Christopher Nolan, EUA/Reino Unido)
- Inquietude / -----* (1998, Manoel de Oliveira, POR/FRA/ESP/SUI)
- Irréversible / Irreversível* (2002, Gaspar Noé, FRA)
- La commare secca / -----* (1962, Bernardo Bertolucci, ITA)
- L'Année dernière à Marienbad / O Último Ano em Marienbad* (1961, Alain Resnais, FRA/ITA)
- La Belle captive / -----* (1983, Alain Robbe-Grillet, FRA)
- La Voie lactée / A Via Láctea* (1969, Luis Buñuel, FRA/RFA/ITA)
- Le Fantôme de la Liberté / O Fantasma da Liberdade* (1974, Luis Buñuel, ITA/FRA)
- Le Roman d'un tricheur / Romance de Um Aventureiro* (1936, Sacha Guitry, FRA)
- Les Girls / As Girls* (1957, George Cukor, EUA)
- Madame Bovary / Madame Bovary* (1949, Vincente Minnelli, EUA)
- Magnolia / Magnólia* (1999, Paul Thomas Anderson, EUA)
- Memento / Memento* (2000, Christopher Nolan, EUA)
- Mighty Aphrodite / Poderosa Afrodite* (1995, Woody Allen, EUA)
- Providence / -----* (1977, Alain Resnais, FRA/SUI)
- Przypadek / -----* (1981, Krzysztof Kiewslowski, POL)
- Pulp Fiction / Pulp Fiction* (1994, Quentin Tarantino, EUA)
- Secret Beyond the Door / O Segredo da Porta Fechada* (1947, Fritz Lang, EUA)
- Si te dicen que caí / ----* (1989, Vicente Aranda, ESP)
- Spider / Spider* (2002, David Cronenberg, Canadá/Reino Unido)
- Storytelling / Conta-me Histórias* (2001, Todd Solondz, EUA)
- Stranger than Fiction / Contado Ninguém Acredita* (2006, Marc Foster, EUA)
- Sult / ----* (1966, Henning Carlsen, 1966, DIN/NOR/SUE)
- Take the Money and Run / O Inimigo Público Número Um* (1969, Woody Allen, EUA)
- Tales of Terror / A Maldita, o Gato e a Morte* (1962, Roger Corman, EUA)

The Brothers Grimm / Os Irmãos Grimm (2005, Terry Gilliam, EUA/ República Checa, GB).

The Fall / Um Sonho Encantado (2006, Tarsem, EUA/Índia)