

## TECIDOS INTERTEXTUAIS: DAS TEORIZAÇÕES SOBRE A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Humberto Ivan Keske\*

### DOS TEXTOS E DOS FILMES DE OUTROS FILMES...

Esse trabalho se propõe a problematizar algumas das categorias analíticas propostas pelo modelo semiótico-textual fornecido por Umberto Eco e o seu diálogo com Jacques Aumont. A teorização sobre as características da narrativa fílmica tem como experiência de análise o filme *Oito Mulheres* (2002), do cineasta François Ozon.

De tessitura complexa e fragmentada, o filme requer de seus espectadores o reconhecimento de intertextualidades, hipercodificações e *frames*. Tais princípios remetem à adoção de um leitor/espectador-modelo como eixo condutor da análise. Entendido como estratégia de leitura, representa um procedimento metodológico fundamental na aplicabilidade teórica. A competência enciclopédica deste leitor/espectador-modelo transforma-se em fator decisivo de todo o processo. Partindo do pressuposto de que a análise cinematográfica e literária se constitui de forma complementar, e não excludente, nosso objetivo é refletir sobre a construção intertextual da narrativa que se torna comum tanto ao texto quanto ao filme.

O conceito de texto deve ser aqui entendido como um “todo de sentido”, cujas propriedades internas constituem uma unidade significativa singular que combina *coesão* e *coerência*. “A ‘coesão’ refere-se à interdependência e a interconectividade dos elementos. A ‘coerência’ é aquilo que permite ao texto fazer sentido para um intérprete” (BARTHES, 1988, *apud* SANTAELLA, 1992, p. 395). Para além da completude e da polifonia de vozes interpretativas que se fazem escutar, o que caracteriza um texto também é o fato de ser um *tecido* repleto de não-ditos, que necessita do auxílio do leitor para complementar e dizer esses não-ditos. A noção de *texto*, neste caso, não nos parece abrangente ou superficial demais, se levarmos em conta que

Hoje qualquer seqüência de palavras – *Guerra e Paz*, um *haiku*, a letra de uma

canção dos Beatles, o *Diário* de Anne Frank, uma lista de supermercado, uma entrevista de rádio, uma receita médica – pode se qualificar como um texto e conseqüentemente ser filtrada pela mesma malha processadora de textos. O mesmo cabe aos fenômenos não-verbais, tais como uma história em quadrinhos, uma representação teatral, a paisagem urbana, ou uma roupa (SANTAELLA, 1992, p. 392).

Entretanto, como não só de semelhanças, mas principalmente, de contradições vive a teoria, Jacques Aumont (1994) difere do posicionamento de Eco (1986) acerca da transposição das categorias analíticas do texto para o filme, uma vez que se tratam de suportes diferentes de análise. Segundo Aumont (1994), quem procede desta forma trabalha com uma simplificação da linguagem cinematográfica, percebendo-a em termos dos manuais de iniciação à estética e à linguagem do cinema. Por outro lado, não podemos deixar de repensar a proposta de um leitor/espectador-modelo, conforme colocada por Eco (1986) para a adequada apreensão do universo que está sendo apresentado/representado ao público através da multiplicidade de imagens de que se vale o cinema.

Entendido como um conjunto de *estratégias textuais*, apresentadas a partir da manifestação linear de um determinado texto (sentido mínimo), este leitor/espectador-modelo *coopera* para a atualização textual-fílmica, conforme prevista pelo autor. Tanto o autor-modelo quanto o leitor-modelo representam duas instruções fornecidas pelo texto, que somente se tornam devidamente esclarecidas através da *interação* que se dá pelo processo de leitura, ou, no nosso caso, de exibição de um filme, sendo que uma produz a outra. O leitor-modelo “constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 1986, p. 45).



Já o *autor-modelo*, por sua vez, pode ser reconhecido como um determinado *estilo de escrita*, como aquela "voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo". (ECO, 2001, p. 21).

Seja como for, cinema e literatura são áreas relacionais, mediadas, sobretudo, por múltiplas abordagens teóricas. Na busca de uma possível identidade de grupo, muitas das propostas de estudo do cinema, ao longo de tempo, receberam aportes teóricos oriundos de campos extracineamatográficos, o que vem reforçar a idéia de Eco (1986): não há como perceber o *fenômeno cinema* a partir de uma única matriz analítica.

Independentemente das diferentes maneiras de se nominar os mesmos conceitos, para Aumont (1994) *qualquer filme é um filme de ficção*, podendo ser encarado como texto e processado pelo grande *tecido narrativo* de fatos, eventos ou representações/reapresentações da realidade. Sendo história narrada em termos discursivos, e discurso aqui deve ser encarado à luz de uma abordagem ampla o suficiente para abrigar também a imagem e a mímica, por exemplo, todo o filme, ficcional ou não, é uma *narrativa*, podendo ser analisada como uma das formas do *fazer textual*. Por estas razões, optamos por seguir as indicações fornecidas por Umberto Eco (1986b) de que *cinema* e *narrativa* são dois gêneros artísticos dos quais se pode assinalar uma espécie de *homologia estrutural*, uma vez que ambas são *artes de ação*.

E entendo 'ação' no sentido que Aristóteles

confere à palavra na *Poética*: uma relação que se estabelece entre uma série de fatos, um desenrolar de acontecimentos reduzido à estrutura de base. Que esta ação seja no romance 'contada' e no cinema 'representada', (e aqui se estabelece a diferença na qual Chiarini justamente insiste) não elimina o fato de, em ambos os casos, ser estruturada uma *ação* (embora por meios diferentes) (ECO, 1986b, p. 191-192).

Deste modo, cinema e literatura possuem uma determinada e mesma *ação*, que deve ser vista como diferenciada, no sentido de poder ser estruturada em suportes técnicos diferentes, e de receber os mais diversos tipos de *tratamento*, mas que, essencialmente, possuem elementos comparáveis que se enquadram em uma abordagem analítica, podendo ser descritos e interpretados através de um determinado modelo, que possui uma *convenção cultural*, a partir do qual pode ser teorizado. Graças a este elo de ligação,



8 Mulheres

é possível verificar em um filme seus elementos constitutivos, suas ações e os eventos que dão sustentação à tessitura da história.

É, pois, no plano da narrativa, entendida como toda a "forma" que conta uma história; "variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas" (BARTHES, 1973, p. 19), que a linguagem da literatura e do cinema se entrelaçam, se interpenetram e coexistem em um mesmo espaço-tempo ficcional. Nestes termos, pretendemos manter as indicações de Eco (1986) no que se refere ao *filme* entendido enquanto *texto*, e aos termos dele decorrentes, como leitor/espectador-modelo, ao invés de alguma outra



nomencatura cinematográfica mais tradicional ou habitual.

Segundo Aumont (1994), o filme de ficção consiste em uma *dupla representação*: “o cenário e os atores representam uma situação, que é a ficção, a história contada e o próprio filme representa, na forma de imagens justapostas, essa primeira representação. O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa

---

*O filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou atores)*

---

(imagens de objetos ou atores)” (AUMONT, 1994, p. 100). Não sendo o filme de ficção uma realidade, permite aos “leitores”, no dizer de Eco (1986), ou aos “espectadores”, na abordagem cinematográfica corrente, a construção de uma série de *passeios inferenciais*, procurando *prever* o que acontecerá nas próximas cenas.

Os passeios inferenciais correspondem ao que Eco chama de *ponto de contato* entre o que o leitor não conhece (o próximo curso de eventos) e aquilo que já conhece de narrativas anteriores, e que lhe são, portanto, familiares, como determinadas ações realizadas por alguns personagens, ou certos acontecimentos em que há grande probabilidade de se repetirem em outro momento da trama. Conforme Eco (1984), “o leitor, por assim dizer, sai do texto, vai explorar o universo da intertextualidade e da sua competência enciclopédica, retorna ao texto com uma carga de informações e começa a fazer inferências. Isto é, visto que na maioria dos demais casos aconteceu assim, pode dar-se que desta vez ocorra o mesmo” (ECO, 1984, p. 146).

Na atualização textual o leitor antecipa fatos, adianta previsões, aventura hipóteses. Ao fazer previsões futuras, projeta um texto além do texto. São as idas e vindas, as voltas, os descaminhos e as caminhadas pelos bosques da ficção narrativa, onde o leitor volta ao quadro dos códigos e subcódigos a procura de *frames* (encenações comuns e intertextuais) que lhe dêem uma nova orientação interpretativa, como o sugestivo nome

adotado por Umberto Eco procura significar. Ao comentar sobre essa *relação* entre ficção e realidade, Aumont (1994) afirma que

o cinema tem, de fato, esse poder de “ausentar” o que nos mostra: ele o “ausenta” no tempo e no espaço, porque a cena registrada já passou e porque se desenvolveu em outro lugar que não o da tela onde ela vem se inscrever. No teatro, o que representa, o que significa (atores, cenário, acessórios), é real e existe de fato quando o que é representado é fictício. No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Nesse sentido, qualquer filme é um filme de ficção. (AUMONT, 1994, p. 100).

O que nos interessa ressaltar é o fato de que qualquer objeto já é signo de outra coisa, e, nas palavras do autor, “já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como suporte de uma pequena ficção”. (AUMONT, 1994, p. 101). Neste sentido, *o filme se aproxima do sonho*; e, no dizer de Eco (1986), o sonho outra coisa não é senão um mundo possível de ser mediado pela representação. Trata-se, na verdade, de uma *outra verdade*; de uma *outra realidade*, mas não por isso inexistente. A partir deste ponto de vista, qualquer filme, de qualquer gênero, que pertence à ficção, é capaz de ser narrado, transformando-se em um texto narrativo.

A narrativa é o texto em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas de língua, no cinema, compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a narrativa fílmica mais complexa. Por exemplo, a música, que não tem em si valor narrativo (ela não significa eventos), torna-se um elemento narrativo do texto apenas pela sua co-presença com elementos, como a imagem colocada em seqüência ou os diálogos: portanto, seria necessário levar em conta sua participação na estrutura da narrativa fílmica (AUMONT, 1994, p. 106).

Como todo o texto, e é neste patamar em que estamos trabalhando, a narrativa fílmica se estabelece a partir de sua coerência interna que





apresentará uma determinada organização narrativa, desde o que diz respeito aos cursos de eventos e às ações das personagens, até a composição do “quadro final” do filme; o quê, exatamente, ele *quer expressar*. O primeiro contato do espectador com o filme, ou seja, a manifestação linear em Eco (1986), permite o reconhecimento dos objetos e das ações mostradas na imagem. Além do mais, a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica, ao mesmo tempo, um enunciador (ou pelo menos um foco da enunciação) e um leitor-espectador. (AUMONT, 1994, p. 107).

Deste modo, um enunciado qualquer, produto de uma enunciação única e sempre renovável a cada vez que é proferida, é um acontecimento do mundo “real” ou “fictício”. Perpassando esta mediação que ocorre entre a enunciação e o enunciado, a ficção, segundo Aumont (1994), obedece a uma organização narrativa complexa, que não se revela aos olhos do espectador de maneira óbvia:

a ordem não é simplesmente linear: não se deixa decifrar apenas com o próprio desfile do filme. Também é feita de anúncios, de lembranças, de correspondências, de deslocamentos, de saltos que fazem da narrativa, acima de seu desenvolvimento, uma rede significante, um tecido de fios entrecruzados em que um elemento pode pertencer a muitos circuitos: é por isso que preferimos o termo “texto narrativo” à “narrativa”, que, embora defina bem de que tipo de enunciado estamos falando, talvez enfatize demais a linearidade do discurso. (AUMONT, 1994, p. 108).

A narração refere-se, então, ao ato de narrar e a *situação contextual* na qual esse ato ocorre. Ou seja, trata-se do “funcionamento” do texto fílmico somado às suas circunstâncias referenciais. Da mesma forma que em um texto literário, por exemplo, temos a articulação do *texto em si* com seu *contexto enunciativo*, que, fundamentalmente, termina por revelar a *história que está por trás do texto*, em um filme chamamos esse aspecto de *diegese*.

A diegese é, portanto, em primeiro lugar, a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade. A

partir de então, é preciso compreendê-la como o significado último da narrativa: é a ficção no momento em que, não apenas ela se concretiza, mas também se torna sua acepção. É, portanto, mais ampla do que a da história, que ela acaba englobando: é também tudo o que a história evoca ou provoca para o espectador. Por isso, é possível falar de *universo diegético*, que compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais elas surgem. (AUMONT, 1994, p. 114).

Nos termos do modelo semiótico-textual proposto por Umberto Eco (1986), a *diegese* remete às atualizações e hipercodificações armazenadas na enciclopédia do leitor, e também conta com sua participação no processo gerativo do texto fílmico. Tanto no que diz respeito aos aspectos do texto, quanto aos da construção fílmica, a *dinâmica da leitura* é peça fundamental e constitutiva de todo o *processo narrativo*. No caso de um filme, a diegese está envolvida com

---

*“A idéia de intertextualidade a que o filme Oito mulheres traz à tona é justamente essa: a de um texto sobre outro; ou algum fragmento de um texto primeiro que aparece em um novo texto (...)”*

---

“a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporais, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e lembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica” (AUMONT, 1994, p. 115).

#### **MULHERES ARDILOSAS, MULHERES INTERTEXTUAIS, MULHERES HIPERCODIFICADAS, SEMPRE MULHERES...**

O termo intertextualidade foi creditado originalmente a Julia Kristeva e vem da tradição dos estudos estruturalistas russos, especialmente a partir de Jakobson (TOLEDO, 1978, p. 58) e



sobretudo Bakhtin, que trabalharam com a idéia da interação entre estruturas inseridas em um campo social e histórico. Neste caso, é importante salientar que se tratam de *estruturas significantes*, e que, conforme Kristeva (1979) coloca, “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações, e é observação e trans-formação dum outro texto” (*apud* JENNY, 1979, p. 13). Texto, neste caso, é sinônimo de “sistema de signos”, quer literários, orais, símbolos sociais ou inconscientes. Segundo a autora, este “sistema de signos” é visto como originário das pulsões e do social.

A idéia de intertextualidade a que o filme *Oito*



8 Mulheres

*mulheres* traz à tona é justamente essa: a de um texto sobre outro; ou algum fragmento de um texto primeiro que aparece em um novo texto, re combinado e rearticulado em relação ao anterior, este sim, completamente inusitado. A competência enciclopédica intertextual, inserida no âmbito de uma determinada cultura, refere-se justamente à articulação dos intrincados “sistemas de signos” que compõem os diferentes “universos textuais” que fazem parte da vivência do leitor, o que pressupõe um contexto de referência bastante amplo, que não dependa exclusivamente do sistema léxico verbal-lingüístico. Laurent Jenny (1979), comentando a visão de intertextualidade proposta por Kristeva, afirma que ela traz à noção uma soma misteriosa e confusa de influências. Para ele, intertextualidade é a “transformação e a assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1979, p. 14).

Seja como for, *Oito mulheres* se utiliza deste tipo de construção narrativa, e requer de seus leitores/espectadores o que Eco (1986) chama de *competência intertextual*. A principal característica levantada tal habilidade é a necessidade de um leitor-modelo extremamente qualificado, que possa cooperar na atualização de um percurso interpretativo que dê conta não somente de uma *contextualidade*, mas, principalmente, de uma *intertextualidade*. Como o universo da significação

é ambíguo e multi-interpretável, muitos textos somente podem ser plenamente atingidos em toda sua riqueza à luz de um suficiente *conhecimento intertextual*, que depende da capacidade deste leitor em manter ativado, a partir de um determinado contexto, um grande jogo de inferências, de modo que, mesmo o mais “fechado” dos textos, possa

reencontrar um novo viço inter-pretativo na produção de uma nova cadeia significativa. Deste modo, temos um princípio de contextualidade que se amplia para um princípio de intertextualidade.

Neste sentido, as seleções contextuais e circunstanciais podem ser entendidas como as *indicações* ou os

*procedimentos* a serem seguidos pelo leitor para que possa atualizar determinadas *propriedades textuais* mediante *contextos específicos*. Constituem as possibilidades que são facultadas ao leitor de inferir o possível contexto lingüístico e as possíveis circunstâncias de enunciação, a partir de uma expressão isolada. Deste modo, contexto e circunstância são indispensáveis no processo de atualização textual, pois conferem à expressão seu significado pleno e completo.

Como se percebe, além de intertextuais, *Oito mulheres* hipercodifica seu conteúdo sógnico inúmeras vezes no decorrer da trama. Entendendo *código* enquanto *sistema semântico* heterogêneo e multifacetado, onde se encontra inserida uma série de sistemas parciais que se referem tanto às unidades de conteúdo, quanto às unidades de expressão, a noção de código como “língua”, por exemplo, refere-se à “soma de noções (algumas referentes a regras combinatórias dos elementos sintáticos, outras concernentes a regras combinatórias dos elementos semânticos) que constituem a cabal competência do falante. No entanto, essa competência generalizada é a soma das competências individuais que dão origem ao código como convenção coletiva” (ECO, 2000, p. 114). Neste sentido:

O que se chamou de ‘o código’ é, pois, um



*complexo retículo de subcódigos* que vai muito além do que podem exprimir categorias como ‘gramática’, por mais compreensivas que se apresentem. Deveríamos chamá-lo de HIPERCÓDIGO (assim como se fala de ‘hiper-cubo’) que reúne vários subcódigos, alguns dos quais fortes e estáveis, outros mais fracos e transitórios. Da mesma forma, os códigos reúnem vários sistemas, alguns fortes e estáveis (como o fonológico, que permanece imutável durante séculos), outros mais fracos e transitórios (como muitos campos e eixos semânticos) (ECO, 2000, p. 114).

A dificuldade em definir as regras que formam os *códigos* e a complexidade dos *sistemas de códigos* daí decorrentes se deve à própria mobilidade e dinamicidade do espaço semântico interpretativo, que faz com que se tornem problemáticas aproximações parciais e incompletas. A constituição de um código “completo” deve permanecer, segundo Eco (2000), apenas como uma *hipótese regulativa*, pois no momento em que um código fosse inteiramente descrito, ele já teria mudado, não só por influência de vários fatores históricos, mas pela própria erosão crítica que sua análise teria realizado nos seus confrontos. Esta característica “ao mesmo tempo impõe à atividade de produção *sígnica* e de interpretação dos textos a necessidade de uma PLUS-CODIFICAÇÃO contínua” (ECO, 2000, p. 117). Deste modo, esta *sobre-codificação* de que fala Eco (2000), é um procedimento interpretativo necessário ao leitor-modelo, que busca registros para a atualização textual provenientes de uma enciclopédia *mais* ou *menos* abastecida culturalmente. Conforme o autor:

O intérprete de um texto é obrigado a um tempo desafiar os códigos existentes e a avançar hipóteses interpretativas que funcionam como formas tentativas de nova codificação. Diante de circunstâncias não contempladas pelo código, diante de textos e de contextos complexos, o intérprete se vê obrigado a reconhecer que grande parte da mensagem não se refere a códigos preexistentes e que todavia ele deve ser interpretado. Se o é, devem então existir convenções ainda não explicitadas; e se estas convenções não existem, devem ser

postuladas, pelo menos *ad hoc* (ECO, 2000, p. 117).

A idéia da *hipercodificação* relaciona-se, neste sentido, ao princípio da *intertextualidade* sustentado por Kristeva (1979). Inclusive, pode aventar a hipótese de que uma competência complementa a outra, uma vez que muitos pressupostos teóricos da noção de interpretação textual remetem a interpretações precedentes, para as quais se faz necessário, justamente, uma maior ou menor habilidade enciclopédica intertextual.

Inseridas no âmbito da competência enciclopédica, as *inferências de encenações comuns* são virtualidades de sentido de um percurso interpretativo que serão confirmadas ou não pelo leitor. Representam a possibilidade de *condensar* um determinado sentido, em um “quadro” ou “moldura”, que as pesquisas em Inteligência Artificial, a partir das contribuições das mais diversas teorias textuais, elaboraram a tradução para *frame* ou simplesmente *encenações*,

---

(...) muitos pressupostos teóricos da noção de interpretação textual remetem a interpretações precedentes, para as quais se faz necessário, justamente, uma maior ou menor habilidade enciclopédica intertextual

---

conforme alguns autores. A noção de *frame* está associada a uma *inferência possível* prevista dentro de um contexto específico, no qual o leitor atualiza uma série de propriedades referentes às possíveis ações que se realizarão, a partir de uma determinada seleção, em um curso de eventos.

O *frame* constitui-se, pois, em um *conjunto de instruções* que indicam ao leitor o que pode acontecer no próximo *momento textual*, e como deve proceder se suas expectativas não se confirmarem. A idéia associada ao *frame*, deste modo, assume os contornos de uma *encenação já armazenada* na enciclopédia, cujos “quadros” interpretativos se repetem e se superpõem às diferentes situações textuais que estão por ocorrer. Neste sentido, o *frame* transcreve um certo número de informações que serão reconstruídas



novamente pelo leitor como *tradução* em uma situação hipotética. Esta “moldura” é considerada, pois, um *fragmento* do conjunto final da significação textual, chamada de *isotopia*.

Como são elementos de que a enciclopédia dispõe, os *frames* podem extrapolar o patamar das *encenações comuns*; ou *familiares* ao leitor, para formarem-se a partir de uma *competência intertextual*. O exemplo que Eco (1984) traz é o da *encenação* de um “assalto a um banco”, já exaustivamente armazenado em nossa enciclopédia, através dos filmes de Hollywood, nos quais o leitor/espectador já tem condições de prever, com larga margem de segurança, qual será o próximo curso de eventos.

Por isso, pode-se afirmar que todo o texto/filme deixa conteúdos em estado virtual, esperando-se que sua atualização definitiva se dê no *trabalho cooperativo* do leitor/espectador. Este

---

*“(...) pode-se afirmar que todo o texto/filme deixa conteúdos em estado virtual, esperando-se que sua atualização definitiva se dê no trabalho cooperativo do leitor/espectador ”*

---

é um dos aspectos mais importantes a serem observados, uma vez que é ele, o *leitor/espectador*, quem deve cooperar adequadamente para uma compreensão textual “feliz”; ou seja, “a compreensão textual é amplamente dominada pela aplicação de encenações pertinentes, da mesma forma como as hipóteses textuais destinadas ao insucesso dependem da aplicação de encenações erradas e ‘infelizes’” (ECO, 1986, p. 64). Como se percebe, a “competência intertextual abrange todos os sistemas semióticos familiares ao leitor” (ECO, 1986, p. 64). Trata-se de uma *intertextualidade* que é baseada em experiências anteriores às quais o leitor teve acesso. “Nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos. A *competência intertextual* representa um caso especial de hipercodificação e estabelece as próprias encenações” (ECO, 1986, p. 64).

Conforme Eco, “as encenações intertextuais circulam na enciclopédia, apresentam-se sob várias

combinações e o autor pode cientemente decidir a desatendê-las justamente para surpreender, iludir e deleitar o leitor” (1986, p. 66). O que as diferencia das encenações ditas “comuns” é que

fornecem ao leitor a sua normal competência enciclopédica, que partilha com a maior parte dos membros da cultura a que pertence e em sua maioria são regras para a ação prática [...]. As encenações intertextuais, pelo contrário, são esquemas retóricos e narrativos que fazem parte de um repertório selecionado e restrito de conhecimento que nem todos os membros de uma determinada cultura possuem (ECO, 1986, p. 66).

Neste caso, é a enciclopédia do leitor, mais ou menos abastecida culturalmente, que dará o suporte a partir do qual será estabelecida a *previsão intertextual*, surgida de uma competência inicial por parte do leitor, que após o contato com a manifestação linear, a partir da qual já fica determinado um “sentido primeiro”, o leitor relaciona-o com as demais possibilidades já construídas por outros textos, que se encontram disponíveis na sua enciclopédia.

Eis, pois, a razão por que alguns são capazes de reconhecer a violação de regras comuns, outros logram prever mais facilmente como uma história terminará, ao passo que outros, que não dispõem de suficientes encenações, estão sujeitos a ter prazer ou a sofrer com surpresas e golpes teatrais, soluções que o leitor sofisticado julga, ao invés, bastante banais (ECO, 1986, p. 66).

#### **MENTIRAS QUE PARECEM VERDADES! DAS INVESTIGAÇÕES DE UM CRIME PERFEITO OU AS OITO MULHERES DE UMBERTO ECO!**

Conforme vimos, o texto fílmico *Oito Mulheres* proporciona múltiplas passeios inferenciais, justamente por se tratar de uma narrativa altamente intertextual. A maioria dos leitores/espectadores não tem problemas em admitir que, *de fato*, todas as protagonistas envolvidas na trama teriam motivos suficientes para cometer o assassinato. Ciúme, possessividade, repressão sexual, egoísmo, herança, dinheiro, prestígio, poder. Inúmeros são os ingredientes que poderiam levá-las a um crime



passional. A esposa, por exemplo, após uma série de relacionamentos extraconjugais, assume a falência de um casamento de aparências requerendo para si a gratificante herança; a cunhada solteirona, apaixonada pelo marido da irmã, procura ocultar sua traição; a irmã do morto, devendo-lhe uma grande soma em dinheiro, não tem como quitar sua dívida; a filha mais velha, envolvida em uma relação incestuosa com o próprio pai, tem motivos de sobra para esconder uma situação escandalosa, ainda



8 Mulheres

mais quando descobre que sua mãe já casara grávida e que, portanto, o morto não é seu pai. E assim, sucessivamente, a cozinheira, a sogra e a filha caçula também se vêem comprometidas por alguma razão com o assassinato ocorrido. A empregada, por seu turno, e não poderia ser diferente, fazendo o papel de *mordomo da mansão*, é apontada como principal e *óbvia* suspeita.

Por acaso, já não lemos, ouvimos ou vimos alguma história semelhante? Ou será que não se trata da *mesma* história? Cenas e mais cenas repetidas; variações sobre o mesmo tema. O desfecho final se dará, como era de se esperar, na última cena, com a revelação da *verdadeira* identidade do assassino, que é justamente alguém improvável de cometer tal ato. A investigação de um crime perfeito, ocorrido em uma bela mansão, constitui a trama de uma *história padrão* consagrada pelos filmes norte-americanos, especialmente entre os anos 40, conhecida como “narrativa clássica hollywoodiana”.

Como não pretendemos nos aprofundar na discussão acerca do que se convencionou chamar de “narrativa clássica”, entendemos que o filme *Oito Mulheres* apresenta determinados elementos já exaustivamente repetidos por narrativas anteriores, nas quais o modelo narrativo hollywoodiano pressupõe um modo de “contar a história” *padronizado* pelos filmes policiais, no melhor estilo *noir*. Mais do que filmes, são romances folhetinescos, contos e uma enormidade de seriados televisivos em que aparecem situações semelhantes, continuamente repetidas, e que remetem a narrativas “clássicas” já conhecidas do leitor/espectador, ainda que, muitas vezes, sejam apresentadas como originais.

Sob este ângulo, *Oito Mulheres* faz uso de

convenções intertextuais codificadas, subcodificadas e hipercodificadas *externas* ao próprio universo fílmico. Sua narrativa transforma-se em uma referência metalingüística imbricada a todo um conjunto de *citações* que remetem o leitor/espectador àquele modelo narrativo adotado pelo cinema norte-americano dos anos 40. Muitas vezes se trata de uma mínima semelhança, mas que sinaliza a presença de uma hipercodificação que estabelece suas conexões parciais,

implícitas, subliminares, ou explícitas.

A aparição triunfal de Catherine Deneuve, nas primeiras cenas do filme, por exemplo, com os cabelos “blondíssimos”, faz clara referência à estonteante Marilyn Monroe, protagonista de repetidos seriados norte-americanos; em outra cena tipicamente marcante, a cunhada solteirona do “morto que está vivo” desce a enorme escadaria da *maison*, no melhor estilo Rita Hayworth: porque não existirá, jamais, uma mulher como Gilda! E assim, sucessivamente, o filme relembra o espectador a história das eternas divas do cinema de todos os tempos, em um passeio inferencial pelo mundo do mito feminino: Greta Garbo, Marlene Dietrich, Grace Kelly ou Brigitte Bardot, entre tantas outras que preencheram com seu brilho todo um imaginário coletivo.

Como se percebe, trata-se de uma narrativa cujos elementos já estão suficientemente armazenados em uma enciclopédia mediana, e que já fazem parte de uma “cultura cinematográfica”. Tais reflexões acerca da repetitividade de determinadas encenações hipercodificadas apontam para aquilo que Omar Calabrese (1987) nomeou de *estética da repetição*, processo típico da cultura de massa presente no final do século XX. A noção de repetitividade a que o autor se refere remete à verificação de uma série de fenômenos que obedecem a um mesmo *padrão estrutural de repetição* instaurado entre um mesmo texto e outros textos; ou entre aquilo que pode ser percebido como idêntico e aquilo que pode ser percebido como diferente.

Além do mais, Calabrese (1987) estabelece duas fórmulas de repetição opostas: a *variação do idêntico* e a *identidade dos diferentes*. No primeiro caso, a repetição surge a partir de um



mesmo protótipo, de uma mesma matriz, que é repetida constantemente, nas mais diversas situações. São exemplos disso as técnicas comumente utilizadas nos seriados televisivos norte-americanos, ou nas novelas brasileiras, onde não apenas se repetem os temas, os cenários, os personagens, os enredos, os contornos dos fatos, mas, principalmente, os  *finais*, já conhecidos de antemão por seus espectadores: ou seja, o bandido será sempre derrotado; o mocinho será sempre o herói; o assassino será sempre o mordomo! Não é à toa que muitas das suspeitas recaíram sobre a criada.

Do magnífico tecido intertextual, *Oito Mulheres* se vale de muitos *fios usados*: joga com textos, citações, repetições, filmes de outros filmes, reutilizados, recompostos, retrabalhados. Ao parodiar arquétipos, satiriza a cultura dos populares “enlatados” norte-americanos. Como todo o bom filme francês, há de se admitir, termina por questionar muitos dos dramas que perpassam nossa atual sociedade, revelando toda uma crise de indivíduos cujas *verdadeiras identidades* insistem em esconder-se atrás de cómodas máscaras sociais... A trama se desvenda com a descoberta de que *o morto que está vivo*; o que já vinha sendo indicado ao espectador através de uma série de pistas interpretativas que foram deixadas no decorrer da trama. Surpresa e estupefação aos olhos inquietos dos espectadores. O grande investigador é o próprio espectador, pois deverá reconstruir a trama passo a passo, retirando a culpa de oito insuspeitas senhoras... Realmente, o crime não compensa, meu caro Watson!

## NOTAS

\* Doutorando - Famescos - PUCRS / Professor da FEEVALE

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1994.

\_\_\_\_\_. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2000.

BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 1996.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986b.

\_\_\_\_\_. *Leitura do texto literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

\_\_\_\_\_. *O conceito de texto*. São Paulo: EDUSP, 1984.

\_\_\_\_\_. *O super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

JENNY, Laurent *et al.* *Estratégia da forma. Intertextualidade*, Coimbra: Poética, n.27, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

METZ, Christian. *Significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1976.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994.



8 Mulheres