

Guilherme Boaventura
Teixeira Gomes

**Uma abordagem na ótica do realizador na curta-metragem
ficcional “iMad”**

MCA. 2012

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual

Professor Orientador
José Quinta Ferreira

Professor Coorientador
José Miguel Moreira

Aos meus pais.

Agradecimentos

À Ana, por tudo: carinho, alegria, persistência e completa dedicação a este projeto.

Aos meus pais, Mário e Paula, pelo amor e paciência infinitos.

Aos meus irmãos, David, Mariana e Miguel, pela força e presença constantes.

À Joana Batista, por ter acreditado em mim e neste projeto desde o início, tendo tornado o impossível, possível.

A Joaquina Reis e Jorge Reis, pelo incomparável apoio, assim como pelo enorme contributo, tanto material como pessoal.

Ao Miguel Reis, a minha definição de cinéfilo.

À fantástica equipa de *iMad*: Luís Alves, pelo enorme contributo e sensibilidade em todos os níveis; José Oliveira, pela amizade e excelente trabalho sonoro; Amadeu Pena da Silva, pelo dinamismo, empenho e bravura; Pedro Vasconcelos, pelo profissionalismo e compromisso; Marta Ferreira e Tiago Santos, pelas excelentes fotografias; e Isabel Pinto, pelo ótimo trabalho de caracterização.

Ao Óscar Rodrigues, pela dimensão, profundidade e poesia que deu ao filme.

Ao Manuel Fardilha, pela grande amizade e constante auxílio.

Aos atores Agostinho Magalhães, Jaime Monsanto, Joana Pais de Brito, João Pamplona e Jorge Paupério, por terem dado vida ao universo deste filme.

Aos meus professores, José Quinta Ferreira, Maria João Cortesão, Marco Conceição, Francisco Vidinha, agradecendo especialmente a José Miguel Moreira, pelo precioso apoio e incentivo.

À Doutora Olívia da Silva.

A Tiago Sousa, pelas longas conversas e pela disponibilidade constante.

A Cristina Susigan, pelo exemplo, amizade e apreço.

À Inês Braga, pela partilha de ideias, amizade e pelo fascínio inspirador por Proust.

palavras-chave

narrativa literária, fim do papel, transição, ficção futurista

resumo

Com a curta-metragem de ficção *iMad*, projeto final do Mestrado em Comunicação Audiovisual, nas vertentes de Produção e Realização, quisemos realizar um filme de ficção que abordasse a pertinente e atual relação do homem com o desenvolvimento tecnológico, de resto, uma temática emergente no cinema contemporâneo, inspirada pelo clima de mudança face à crise atual e a uma incerteza quanto às consequências do tremendo desenvolvimento da ciência.

Neste ensaio, a partir do estudo da narrativa literária e da sua relação com a linguagem cinematográfica, procurou-se identificar a forma diegética mais adequada às temáticas refletidas no filme, como são a ficção especulativa, a ficção futurista ou as realidades alternativas.

Além disso, com *iMad*, um filme que aglutina uma multiplicidade de géneros, sobretudo o filme *noir*, o policial e um certo expressionismo kafkiano, a opção por um registo narrativo e visual alegórico, levado quase ao limite da verosimilhança (devido à premissa que explora: a proibição abrupta do uso do papel), em última análise, questiona-se o próprio cinema como uma forma de expressão artística em risco (ou não) devido a este futuro incerto.

Nota: Este ensaio foi redigido ao abrigo do novo acordo ortográfico, à exceção dos conteúdos citados, onde foi respeitada a grafia da edição original.

Keywords

literary narrative, end of paper, transition, futuristic fiction

Abstract

The short-film *iMad* is the final project for a Master's degree, on the subject of Production and Film Making, in which we aimed to create a fictional movie about the relationship between human relations and the technological medium, due to the modernity of this theme on the contemporary cinema, which have been inspired by the uncertainty regarding the scientific evolution.

In this essay we started from the literary narrative and its connection with the language of cinema, in order to find the best diegetic mode, likewise speculative fiction, futuristic fiction or alternate realities.

Moreover, with *iMad*, a film that gathers a multiplicity of genre, specially the *noir*, crime and a certain kafkaesque expressionism, we chose to use an allegoric and narrative vision, taking it to the limits of reality (due to its premise: the sudden prohibition of paper), challenging the very concept of cinema as an artistic form in danger facing an uncertain future.

índice

1	I. INTRODUÇÃO
4	II. HISTÓRIA E TECNOLOGIA
8	Cinema e Ficção
13	A Tecnologia na Ficção
17	III. A DIFICULDADE EM DEFINIR UM GÉNERO
25	Alegoria
29	Distopia e Ucronia do Tempo Futuro
31	Estética do Kafkiano em <i>iMad</i> : Proximidade e Distância
36	IV. IMAD – LINGUAGEM E ESTÉTICA
36	Espaço e Tempo
45	Perspetiva Geográfica
51	A Duplicidade em <i>iMad</i>
55	V. CONCLUSÃO
57	BIBLIOGRAFIA
60	FILMOGRAFIA
63	SÉRIES TELEVISIVAS
64	WEBGRAFIA

ANEXOS

I

INTRODUÇÃO

Num período de crise, quando todos os discursos parecem apontar para uma mesma via, a da contenção, racionalidade e produtividade, será pertinente indagar, durante a realização de um filme de ficção, a sua *utilidade*. Esta questão abrange certamente todas as formas artísticas, mas, como afirmava Deleuze, acerca das dificuldades de fazer cinema, esta é porventura “a arte em que é mais fácil proibir o artista de realizar a sua obra”¹. Tal condição advém sobretudo das implicações logísticas inerentes à produção cinematográfica, na qual a gestão de recursos, o elenco, os meios financeiros, o equipamento, a equipa técnica, etc., ditam à partida contingentes vários. A elaboração de um filme, dependendo da visão e intenções de um realizador, é acima de tudo um complexo processo coletivo – como afirma Michael Rabiger² – onde a grande virtude de quem o orienta reside na capacidade de explorar o talento de cada elemento, fazendo encaixar cada peça numa composição geral unívoca que é o objeto fílmico³.

Voltando à questão inicial, é importante perceber, quando criamos um filme (especialmente na posição de realizador), no que é que este irá acrescentar ao que já foi feito, assim como qual o seu relevo na diversidade da sua constituição (semântica, linguística, temática, discursiva, poética, etc.). E se levarmos esta prerrogativa a um extremo, podemos mesmo estabelecer uma relação objetiva entre a forma atribuída à curta-metragem (narrativa, espaço, tempo, personagens) e a função que lhe imprimimos (alegórica, simbólica, reflexiva). Nesta medida, parece-nos útil, como objeto comparativo, relembrar uma alusão marcante de Adolf Loos acerca da arte, no ensaio *Ornamento e Crime*.

¹ Citação referida por João Mário Grilo. GRILLO, João Mário – **O Cinema da Não-Ilusão**.1.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN 972-24-1427-5. p. 151.

² “People think directing must be the ultimate in self-expression, but the cinema earned its preeminent place because it is a collective, not an individualist’s, medium. Making a feature film takes writers, dramatists, actors, and computer image and illusion makers. It takes choreographers, stunt specialists, art directors, scene builders, sound designers, and makeup artists—as well as costumers, musicians, editors, artists, and craftspeople of every kind, all working together.” RABIGER, Michael – **Directing: Film Techniques and Aesthetics**. 4.^a ed. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-240-80882-6. p. 5.

³ Bergman comparava o processo de construção de um filme às grandes edificações medievais, onde um enorme conjunto de artesãos trabalhava anónimamente para erguer grandes catedrais. Fazendo o paralelo com o cinema, Bergman fala desse grande compromisso que é o filme, onde da soma das partes nasce sempre algo maior. RABIGER, Michael – **Directing: Film Techniques and Aesthetics**. 4.^a ed. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-240-80882-6. p. 5.

Os velhos quinhentistas são quem se terá expressado da forma mais exacta. Diziam eles: um objecto que seja tão perfeito que, sem lhe causar prejuízo, não se lhe possa retirar ou acrescentar nada, é belo.

Adolf Loos, *Ornamento e Crime*, p. 75

Partindo desta ideia de funcionalidade, que Loos aplica numa análise extensiva sobre as diversas formas de arte (moda, mobiliário, calçado, arquitetura...), devemos ter em consideração, na realização de um filme, que tudo nele deve estar reduzido ao essencial. Mas será esta uma verdadeira limitação, influenciando as características do filme?

Estas determinações – síntese, restrição e limitação – podem ser vistas à luz de duas perspetivas: adequar a temática ao contexto em que o filme se insere, e conferir-lhe uma forma que, assentando sobre os cânones, consiga contribuir para um desvio criativo. Não perdendo o conceito de finalidade da obra fílmica, importava-nos perceber, na sua criação, de que modo adequá-la aos seus propósitos, tendo em consideração os motivos da sua narrativa.

Em *iMad*, estas preocupações refletem-se no estudo temático e concetual. Ao aspirarmos à criação de um universo idiossincrático, onde se alegoriza sobre um tempo próximo, em que os organismos do poder tecnológico impõem o seu crivo sobre as personagens, a noção de síntese afigurou-se como fulcral. Cabia-nos decidir em primeiro lugar sobre os horizontes do espaço narrativo e, principalmente, sobre os melhores recursos narrativos e simbólicos que o representassem. Mas como contextualizar um espaço alegórico que se queria comunicante com a realidade do espetador? E ainda, como conseguir essa relação, ficção/realidade, atendendo às limitações temporais do formato do filme (uma curta-metragem)?

A tentativa de inserir o espaço de ação no contexto da atualidade surgiu primeiramente com a formulação de uma hipótese dentro desse próprio contexto: e se o papel acabasse subitamente? Ao procurarmos medir essas implicações, e tendo em vista um índice mínimo de plausibilidade que pretendíamos atingir, a opção por um registo realista não parecia por isso exequível, ou sequer, a mais enfática.

A opção por um enunciado alegórico, onde concorressem diversos recursos narrativos originários sobretudo da ficção futurista, pareceu-nos por isso a mais acertada. Ao recorrermos a personagens tipificadas, inseridas num *décor* que, sendo distinto, parece evocar a generalidade de qualquer escritório, assim como ao conjugarmos diferentes variedades de género (*noir*/policial na cena de contrabando, oposto ao cenário hermético kafkiano do escritório), aspirávamos a escapar a uma representação unicamente simbólica. Podemos justificar deste modo o uso de elementos que atribuem *fisicalidade* à narrativa,

tornando o seu espaço e tempo como entidades vívidas, nas quais se percebem traços específicos do seu *realismo* (veja-se o exemplo do rigor representativo do rádio ou dos jornais).

O espaço que gravita em torno deste microcosmos, não o conhecemos, nem precisamos, pois toda a soma de detalhes (os livros antigos utilizados, o material de escritório verdadeiro, as provas tipográficas efetivas, etc.) parece conferir-lhe um corpo que nos convence a aceitá-lo na estranheza dos seus contornos dramáticos.

O recurso à simbologia em *iMad* justifica-se deste modo pela necessidade de dar vida a uma improbabilidade (que em paralelo se liga à premência do contexto do espetador), na qual o uso da mimese nos parecia recuado de uma forma vivenciável pelo espetador. Essa é também uma das razões da exploração da vertente algo kafkiana no filme, observável na inércia das personagens (que apenas reagem em situações-limite). Também na dialética dos seus diálogos, onde as situações cómicas se revestem de um subtexto “sério”, parece palpitar nas situações de maior tensão uma subjacência retórica ou paródica (quando se recorre ao género *noir* num contexto em que tudo se esvai quando um elemento descontextualizado – o contrabando de uma resma de papel – dessincroniza o texto da forma).

Para concluir, parece-nos acertado assumir que as escolhas formais em *iMad* se encontram suportadas pelas características da história que pretende representar. É também nesta medida que a estrutura deste ensaio parte de uma análise da ressonância temática (Capítulo II – “História e Tecnologia”), explorando em seguida a diversidade formal (Capítulo III – “A Dificuldade em Definir um Género”), terminando com a justificação das suas opções concetuais (“*iMad* – Linguagem e Estética”).

Ao realizarmos uma obra de arte, no caso presente uma curta-metragem de ficção, devemos ter em mente a necessidade de a tornar objeto de uma inscrição prática (útil), sem descurar o seu lado reflexivo. Só assim podemos justificar o seu nascimento num dado contexto, sob um determinado enunciado.

II

HISTÓRIA E TECNOLOGIA

Num olhar atento sobre a condição de modernidade através dos tempos, Baudelaire afirma que existe uma harmonia na passagem entre os diversos períodos históricos. Cada época, quando observada à luz das suas características particulares, do “pensamento filosófico que mais a ocupava ou agitava” (BAUDELAIRE, 2006, p. 9), dos seus movimentos artísticos e dos seus ideais e formulações, respeita uma razão que não só parece implicar um encadeamento lógico de acontecimentos, como, quando analisada segundo o seu contexto, assume uma proporção em que tudo parece estar no lugar certo e de forma equilibrada. No entanto, para se perceber o que algo foi desde o seu início – e por consequência, as suas implicações no futuro –, é necessário que aconteça uma mudança, ou “um desvio da sua evolução”⁴.

Ao dar conta dos períodos de mudança, e identificando momentos cruciais de transição no curso da história, a ficção e, com mais ênfase, as formas de ficção científica e ficção futurista (*e.g. speculative fiction, uchronias of future, alternate history*), recorrem a estes *turning points*– tal como na estrutura aristotélica se recorre aos momentos incitantes – como pedra de toque através da qual, deslocando-se para o futuro, se conjuga a apreensão provocada pela mudança e os avanços tecnológicos enquanto agentes de mudança (“those fears generated by change and the technological advances which are the chief agents of change”⁵).

O que nos importa reter sobre esta temática, na amplitude de abrangências possíveis, prende-se com a possibilidade especulativa que a condição de mudança oferece à ficção. Por um lado, ao se centrarem em momentos de premente alteração dos arquétipos e convenções, as formas de ficção futurista conjugam uma visão sobre o seu tempo que é perpassada pela deslocação temporal que propõem. Por outro, ao se debruçarem sobre cenários-limite, em que existe uma deturpação da realidade, estas narrativas exploram com

⁴ Deleuze refere que “segundo uma fórmula de Nietzsche, nunca é no início que algo de novo, uma nova arte, pode revelar a sua essência, mas, o que era desde o início, só o pode revelar num desvio da sua evolução”. DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo – Cinema 2**. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-10-96. p. 64.

⁵ Paul Alkon cita Brian Aldiss, referindo que “by a displacement to the future, science fiction can manage better than its precursors ‘to encompass those fears generated by change and the technological advances which are the chief agents of change’” ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.ª ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 90.

frequência o conceito brechtiano de *Verfremdungseffekt* (estranheza) – modo de representação da realidade em que o que é representado é simultaneamente reconhecível e bizarro – no qual concorrem as representações de reestruturação da realidade por intermédio de uma transformação súbita e inesperada. É nesta medida que os enquadramentos de viragem tecnológica, e a sua ressonância psicológica, surgem como um dos mais trabalhados nos enredos de ficção, tendo como força motriz o sentimento de ansiedade, o qual representa “the most fertile ground from which allegorical abstractions appear” (FLETCHER, 1995, p. 37).

Ao evocarmos algumas variantes da ficção futurista, pretendemos aqui situar um ponto fulcral. Este tipo de narrativas, ao recorrer a um tempo histórico efetivo, são um primeiro sinal contra aquelas em que há um desvínculo com a realidade (através da viagem para um outro tempo ou espaço), procurando uma analogia premente com o tempo que descrevem (“futuristic fiction [with a] (...) degree of connection to the flow of historical time” (ALKON, 2010, p. 120).

O que se pode verificar, quando feita uma resenha histórica dos impactos causados pelo devir tecnológico, é que de cada um decorre um período transitório e anódino de adaptação, no qual a relação do homem com os meios de comunicação é também remodelada. Assim, se fizermos uma apreciação panorâmica do percurso que a evolução tecnológica implicou, podemos perceber que existe uma repetição cíclica: o meio muda e, ao mudar, transforma a forma como o homem recebe e produz conhecimento. Mas, mais do que isso, o que se pode constatar é que a aplicação da conhecida formulação de McLuhan, de que o meio é a mensagem, ganha aqui pleno significado. Isto porque, tal como este profetizou, a democratização dos *media*, ao inverter as dinâmicas percetivas (da visão perspéctica clássica para a multifacetada e simultânea moderna – Cubismo, Expressionismo –, do estudo epistemológico para o ontológico, das sequências para as configurações), redefine não apenas o meio, mas parte deste meio para impor as suas contingências ou aberturas ao processo de criação de conteúdos (mensagem).

Refletimos então sobre como as contingências e características materiais de cada meio influenciam a sua dimensão e disseminação: do carácter restritivo que as primeiras formas de papel impunham (pele dos animais, papiro, papel) e a centralidade dos primeiros formatos de conhecimento (o códice, a iluminura, o incunábulo) para uma universal exponenciação da sua difusão com a indústria (imprensa, máquina de escrever, impressoras, *e-reader*, *tablet*), percebemos que as particularidades do meio (os seus processos comunicativos) prevalecem face ao significado ou teor informacional que lhes são intrínsecos.

Sobre este aspeto, Umberto Eco explica de forma esclarecedora até que ponto, na condição pós-moderna, os meios deixaram de transportar ideologias para se tornarem eles próprios uma ideologia⁶; o que Eco sublinha, referindo o exemplo do surgimento das primeiras gazetas, é que, agnósticos do seu conteúdo semiótico, os meios preexistem ao seu rumor ou contingências e que, no caso da imprensa, é inevitável que “quando alguém tem de escrever todos os dias tantas notícias quantas lhe permite o espaço à disposição, de modo que sejam legíveis por uma audiência de gostos, classe social e instruções diversas (...), a liberdade de quem escreve já acabou” (ECO, 1986, p. 122).

Na verdade, no seguimento da analogia entre momentos-chave de mudança que temos vindo a formular, podemos situar a consciência dos efeitos da transformação cultural e sociológica dos suportes informativos em discursos do século XIX. Walter Benjamin faz menção a este aspeto, ao evocar por exemplo as consternações de Sainte-Beuve a propósito do *réclame* na imprensa. Segundo Beuve, “como era possível que [na secção da crítica] um produto fosse arrasado, enquanto dois dedos mais abaixo se lia que ele era a maravilha da época? A força de atracção dos caracteres cada vez maiores do anúncio impunha-se: era como uma montanha magnética que desviava a bússola”⁷.

Para McLuhan, a ausência de “conteúdo” expressa-se de melhor forma no exemplo da luz eléctrica, a qual, “ubíqua e descentralizadora”, percorre a totalidade do universo comunicativo sem transportar qualquer texto subjacente que não aquilo que ela já é: “informação pura” (MCLUHAN, 2008, p. 22). É-o, segundo o autor, porque ao erradicar quaisquer limitações temporais ou espaciais, aproxima de forma radical a percepção humana de um estado de total “envolvimento”, no qual, havendo uma “transição das conexões lineares para as configurações”⁸, se abre a percepção à simultaneidade e à ideia de “campo total” (MCLUHAN, 2008, p. 26).

No entanto, esta noção, que nos recorda em certa medida a condição “experiencial e holística” do cinema (GRILLO, 2006, p. 22), tem um reverso que é apontado por Eco. Se existe um relativismo inerente à propagação do *medium*, uma vez que este goza, por assim

⁶ “De tudo isto se tinham apercebido há muito tempo os críticos mais severos da cultura de massa, que afirmaram: ‘Os meios não transportam ideologias: são eles mesmos uma ideologia.’” ECO, Umberto – **Viagem na Irrealidade Quotidiana**. 2.ª ed. Lisboa: Difel, 1986. p. 122.

⁷ Walter Benjamin cita Sainte-Beuve a partir da obra “De la littérature industrielle”, in *Revue des deux mondes*, 4.ª série, 1839, pp. 682-683, in BENJAMIN, Walter – **A Modernidade**. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1164-6. p. 28.

⁸ McLuhan exemplifica esta passagem evocando o cinema como veículo dessa mudança: “A mensagem desse meio que é o cinema é a da transição das conexões lineares para as configurações.” MACLUHAN, Marshall – **Compreender os Meios como Extensões do Homem**. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D’Água, 2008. ISBN 978-989-641-029-2. p. 26.

dizer, de uma dada autonomia em relação ao contexto em que é percebido, então é necessário perceber que esta condição pode comportar uma hipótese apocalíptica. É que, indiferentemente do que é transmitido nos canais de comunicação, “no momento em que o receptor é rodeado por uma série de comunicações que lhe chegam de vários canais, simultaneamente, de uma dada forma, a natureza destas informações tem pouquíssimo relevo” (ECO, 1986, p. 122).

Esta ideia acarreta um segundo ponto, porventura o mais premente para a compreensão da relação entre momentos de corte e mudança de paradigma. Num contexto em que a aceleração dos processos de comunicação e a progressiva impossibilidade de definição dos seus efeitos abre caminho para a incerteza, há uma quebra com o passado que dá origem a novas linguagens. É certo que, como refere Eco a propósito do fim de formatos seculares como o livro ou a forma impressa, o risco incorrido é o da perda da herança das formas clássicas e, por extensão, da sua memória nos tempos sucessivos⁹. O que podemos concluir é que, à semelhança de outros momentos críticos de indefinição face ao corte com o passado, a conjuntura contemporânea debate-se com questões como: a ameaça de um crescente empobrecimento cultural perante o imperativo dos novos formatos e sistemas de comunicação, e o perigo de uma incapacidade emocional que habita a própria natureza da comunicação entre indivíduos, sendo esta uma consequência da progressiva tecnologização da sociedade.¹⁰

Não havendo aqui espaço para citar com o devido rigor todo o *corpus* teórico sobre a crítica da tecnocracia nas sociedades modernas e pós-modernas, podemos ainda assim constatar que a sociedade acelerada em que vivemos (pelos veículos de informação, dos quais somos reféns) tem a arte cinematográfica como veículo preferencial de comunicação, uma vez que ela transpõe melhor estas angústias e questões.

⁹ “And this increasing speed is contributing to the loss of our cultural heritage. That is definitely one of the thorniest issues of our time.” CARRIÈRE; ECO, 2011 – **This is Not the End of the Book**. 1.^a ed. Londres: Random House, 2011. ISBN 978-184-655-451-3. p. 17.

¹⁰ Vemos por exemplo como o filme *They Live* (1988), de John Carpenter, personifica os impactos dos meios na sociedade, aludindo a uma visão apoteótica, sem contudo sacrificar a estrutura narrativa heroica.

Cinema e Ficção

Na noite seguinte, o senhor Palomar volta ao terraço, para rever os planetas a olho nu: a grande diferença é que agora é obrigado a ter em conta as proporções entre o planeta, o resto do firmamento espalhado por todos os lados no espaço escuro e ele que olha, coisa que não acontece se a relação é entre o objecto separado, planeta focado pela lente, e ele sujeito, num ilusório frente a frente.

Italo Calvino, *Palomar*, p. 49

O cinema reflete a conjuntura sociocultural, estética e cronológica em que se inscreve. Por um lado, transporta-nos para o interior das suas representações, apresentando-nos enunciados narrativos em que a analogia com a realidade é premente; por outro, enquanto arte metafórica, alegórica e especulativa, avança propostas mais ou menos plausíveis ou verosímeis sobre possibilidade ou impossibilidade de novos futuros, antevendo os efeitos e consequências das suas mudanças e do seu contexto.

Se pensarmos, por exemplo, no aparecimento do cinema, verificamos que este teve como primeira aplicação propósitos científicos. As características do aparelho ótico, que permitiam a análise e descoberta das verdades escondidas no universo, levavam à formação de uma nova visão. Neste sentido, podemos dizer que o cinema e a tecnologia são indissociáveis, assim como era indissociável o fascínio provocado pelo dispositivo ótico e as revoluções operadas dentro e fora deste.

Numa das primeiras experiências coma câmara fotográfica, Félix Nadar protagonizou um episódio que hoje citamos de forma simbólica (até mesmo nostálgica): com o intuito de abarcar e capturar o panorama de Paris, realizou em 1858 uma viagem de balão aos céus da cidade.

Numa resenha sobre a modernidade, Benjamin retrata de forma elucidativa até que ponto as novas dinâmicas, ruas, espaços, horários e esquemas organizativos se inculcam no espírito humano e no seu semblante, formando-o, impregnando “todo o modo próprio de se arranjar” (BAUDELAIRE, 2006, p. 8) e, certamente, introduzindo-se na vertente artística.

A revolução científica teve um enorme impacto na percepção humana. Foi a partir desta, por exemplo, que se passou a representar o movimento de forma dinâmica (como afirma Deleuze, ao se “recompôr o movimento” a partir de “cortes” (DELEUZE, 2009, p. 17)). Esta mudança foi acompanhada pela constituição da astronomia moderna, da física e da geometria. Tal só foi possível no contexto de uma evolução tecnológica, já que, como podemos perceber na conhecida experiência de Muybridge, é a partir da evolução técnica

que se processam novas experiências (neste caso, uma das primeiras imagens sequenciais do movimento).

Ora, num percurso em que tudo fazia crer que o cinema se tornaria num dispositivo de teor científico, é pertinente perceber como se converteu numa arte narrativa.

Data de 1938 a conhecida transmissão radiofónica de Orson Welles, na qual este dava conta de uma inusitada invasão alienígena originária de Marte. Querendo ou não simular um acontecimento real, podendo Welles “thought that he had provide listeners with a sufficient number of fictional signals” (ECO, 1994, p. 120), o que sucedeu foi que se instaurou uma brecha entre a realidade e a ficção através da utilização furtiva de um meio, o rádio, tido pela audiência como unicamente emissor de narrativas “naturais” e credíveis.

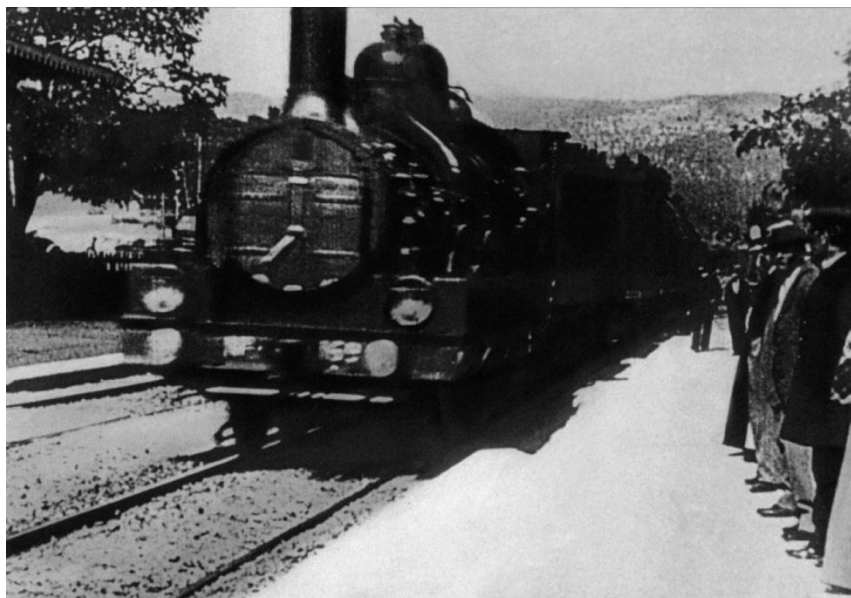


Página de *The New York Times*.

Esta confusão, que atualmente poderá parecer caricata, não é muito distinta do mesmo valor simbólico do célebre episódio vivido pelo público de *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, dos irmãos Lumière, exibido no ano de 1895. A partir de ambos os exemplos, podemos chegar à seguinte inferência: o cinema, enquanto espaço de ação narrativa que se imiscui nas práticas e adventos técnicos da sua época, explora os limites das coordenadas do real. A incredulidade ou *shock*¹¹ face a uma narrativa de ficção futurista, como parece ser

¹¹ A experiência de choque é particularmente usada na modernidade, principalmente no que concerne Baudelaire. “Conta-se entre aquelas que foram determinantes para construção do poema em

sugerido por Madden, é equiparável à que é sentida, em retrospectiva, face à grande maioria das descobertas e inovações científicas efetivas.¹²



Frame de *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, Louis Lumière e Auguste Lumière, 1885.

A tecnologia e o reflexo da sua intervenção no quadro social e cultural estão inscritos nas temáticas cinematográficas de forma evidente. A razão desta ligação, como temos vindo a demonstrar, prende-se por um lado com a sua interdependência – as evoluções técnicas, a industrialização, as inovações científicas e as suas implicações psicológicas – e, por outro, com a tendência do cinema para recorrer à realidade como ponto de partida para o seu imaginário ficcional. Se pensarmos, por exemplo, na constituição da ficção futurista e dos seus géneros na literatura, observamos que, na passagem das utopias para outras formas de ficção futurista, se procura a realização tecnológica como modelo narrativo¹³.

A par do fascínio pela tecnologia inerente ao cinema, característica de um primeiro período experimentalista, nasce a consciência de “uma nova humanidade, tão inédita quanto

Baudelaire.” BENJAMIN, Walter – **A Modernidade**. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1164-8. p. 114.

¹² “Response of disbelief when confronted with tales of an apparently fantastic future is analogous to the surprise experienced at contemplating in retrospect real scientific discoveries that could not easily have been predicted beforehand (...)” ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.^a ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 111.

¹³ Em *Simulacros e Simulação*, Baudrillard refere-se à realização técnica ou científica como pertencendo ao segundo nível de simulacros, ou seja, “uma projecção desmedida, mas não qualitativamente diferente, do mundo real da produção.” BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. 1.^a ed. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. ISBN 972-708-141-7. p. 152.

as imagens que a definem ou de que são uma hipótese antropológica” (GRILO, 2006, p. 14). Este delírio, ou pulsão, pela qualidade cinematográfica das primeiras imagens, pela sua “vibrante” plasticidade material, dá origem ao “princípio de uma nova linguagem” (GRILO, 2006, p. 21). Sobre esta condição, Jean-Claude Carrière evoca a ida de Buñuel ao cinema em Saragoça, entre 1907 e 1908, onde na altura existia um *explicador* (termo original) que fazia o relato do que acontecia no ecrã; o que se conclui, segundo Carrière, é que “the new language was still unintelligible. It had not yet been assimilated” (CARRIÈRE; ECO, 2011, p. 41). Nesta medida, vemos que existe uma questão axial na *praxis* de criar cinema, e que tem que ver com a noção de que o cinema “não é mais do que a percepção de uma percepção” (GRILO, 2006, p. 18). É sobre este princípio, digamos, metanarrativo ou reflexivo, que Žižek evoca um excerto do filme *Possessed* (Curtis Bernhardt, 1931), no qual, segundo este, se “reproduz a magia da experiência cinematográfica”¹⁴.



Frame de *Possessed*, quando Louise observa a deslocação *au ralenti* do comboio.

Na cena, Joan Crawford vê passar um comboio enquanto o contempla com surpresa. O significado implícito desta cena aparentemente trivial não é a situação em si, mas o desvendar do lado “ilusório” do próprio acontecimento. Ao expor o “espaço interior” da personagem, no qual ela comunga com o espetador o seu estatuto de observador, recorre-

¹⁴ Citação retirada do documentário *O Guia de Cinema do Depravado*. FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). *O Guia de Cinema do Depravado* [Filme]. Londres: Amoeba Film..

-se à vulgaridade de um contexto real para refletir sobre o conteúdo imaginário do que é percebido. Para o autor, este exemplo aponta-nos para aquilo que é “arte cinematográfica pura”¹⁵.

¹⁵ Citação retirada do documentário *O Guia de Cinema do Depravado*. FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). **O Guia de Cinema do Depravado** [Filme]. Londres: Amoeba Film.

A Tecnologia na Ficção

Numa leitura panorâmica da história, concentrando-nos no recurso à ficção na literatura e no cinema, observamos que o devir tecnológico surge repetidamente tanto como temática como exploração estética. Se pensarmos, por exemplo, na literatura, no que diz respeito às correntes da ficção científica, ficção futurista, história alternativa, ucronia ou história especulativa, vemos que uma grande parte das suas narrativas é dedicada à previsão das inovações e progressos científicos futuros, não só em obras nas quais a temática é precisamente a evolução tecnológica (*Time Machine*, 1984, ou *Brave New World*), como também naquelas em que, a par do enredo principal, se trata igualmente o contexto evolutivo científico. Paul Alkon faz menção a este aspeto ao analisar a ucronia *Napoléon et la Conquête du Monde – 1812 à 1832* (Louis Geoffroy, 1836). O que Alkon enuncia é que Louis Geoffroy, quando especula sobre a hipótese do sucesso de Napoleão, acaba inevitavelmente por retratar um enquadramento tecnológico expectável¹⁶. Este mesmo denominador tecnológico percebe-se em exemplos tão taxativos como *Metropolis* (Lang, 1926), *Modern Times* (Chaplin, 1936), *Fahrenheit 451* (Truffaut, 1966), *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), *A Guerra dos Mundos* (adaptação do romance de H. G. Wells por Haskin, 1953), *Seven Days in May* (Frankenheimer, 1964), *Fail Safe* (Frears, 2000), *Dr. Strange Love* (Kubrick, 1964), entre outros.



Imagens alusivas aos filmes *Modern Times*, *Fahrenheit 451*, *2001: A Space Odyssey*, *Dr. Strangelove*, *Guerra dos Mundos* *Seven Days in May*.

¹⁶“There is attention to ways that literature and the arts, no less than science and technology, might have flourished differently had Napoleon achieved a universal monarchy or even stable dominance in Europe.” ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.^a ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 134.

No caso de *Modern Times*, Chaplin leva ao extremo patético (de *pathos*) e paroxista a representação da máquina e da sua intrusão nos meios de trabalho e produção. Em Tati, com *Playtime*, vemos até que ponto a cidade moderna é questionada, lembrando em parte o discurso de Baudrillard sobre o Beaubourg e a sua falta de nexos¹⁷. Em Kubrick percebemos o problema da máquina *panótica*¹⁸. Em Antonioni, o deserto da realidade (do real, segundo Baudrillard¹⁹). A todos eles associamos o seu contexto epistemológico e ontológico, e todos ora refletem indiretamente sobre os impactos da tecnologia (num sentido abrangente, abraçando todas as questões correlativas, economia, condição humana, etc.), ora tratam-na como tema central da sua análise.

Mas não é apenas a tecnologia o fator preponderante nestes exemplos. Na totalidade destes (e de outros filmes), não só se apresentaram de forma romanesca, exacerbada, distópica, crítica ou satírica inquietações e dúvidas sobre o futuro²⁰, como é efetivamente formulada (explícita ou implicitamente) uma pergunta relacionada com a problemática de mudança de paradigma.

Atentemos num exemplo que nos parece sintetizar o que temos vindo a argumentar. Na obra *2001: A Space Odyssey*, de Kubrick, a problemática da tecnologia é desde logo um dos eixos principais da narrativa. Associada a esta encontra-se a temática da hegemonia da máquina (HAL 9000) sobre a fragilidade humana, assim como temas relacionados, como a relação homem-máquina, o novo tipo de relações permitidas pelas telecomunicações, a realidade diferida e o rumor e repercussão que tais mudanças tecnológicas inscrevem no comportamento e na condição humana. Mas o que se destaca é justamente um aspeto particular que se observa na linha reflexiva do filme: o momento de transição. A importância

¹⁷ Cf. Capítulo *O efeito Beaubourg, Implosão e dissuasão*. BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. ISBN 972-708-141-7. p. 81.

¹⁸ Conceito explorado por Foucault, referindo-se à máquina panótica idealizada por Bentham, como “máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo sem nunca ser visto.” FOUCAULT, Michel – **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. 5.ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987. p.178.

¹⁹ “É agora o mapa que precede o território – a precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real*.” BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. ISBN 972-708-141-7. p. 8.

²⁰ A possibilidade de uma sociedade totalitarista (*1984, Metropolis*) e eugénica (*Brave New World, THX 1138, Gattaca*), as repercussões e crise do domínio industrial (*Modern Times*), a abolição do conhecimento e substituição por uma sociedade anódina e alienada (*Fahrenheit 451*), a ameaça do domínio da máquina e a incapacidade emocional (*2001: A Space Odyssey*).

deste momento é abordada logo nos primeiros minutos: Kubrick faz uso de uma diacronia, ao recuar ao princípio do surgimento da raça humana (quatro milhões de anos atrás), para assim analisar o momento de transição que demarcou a sua evolução ao longo da história. Recorrendo em seguida à famosa elipse onde se colapsa a distância entre a formação do homem e a data de 2001 (futura à do espectador), através do corte entre o plano do osso atirado ao ar e o *raccord* cinético com a forma oblonga de uma estação espacial em órbita no espaço, o filme apresenta então uma questão fundamental: o encontro com o desconhecido face a uma possível divindade, representada através de um monólito negro que surge no princípio e no fim da história.



Elipse em **2001: A Space Odyssey**, onde Kubrick condensa o espaço temporal entre o início evolutivo do homem e o período de exploração espacial, recorrendo ao salto, num *raccord* cinético, entre o osso atirado ao ar e um satélite em órbita no espaço.

Em *2001*, a representação da origem da exploração espacial está ao serviço de uma metáfora: a emancipação do homem através da conquista de uma extensão de poder – a arma (ainda que rudimentar). Neste sentido, não transmite Kubrick a ideia de que os períodos críticos de mudança decorrem de um acontecimento particular que em si reformula drasticamente o futuro? Mais ainda, à parte a questão esotérica, não poderemos também perceber em *2001* a ressonância do período em que se inscreve? As revoluções estudantis de maio, a movimentação libertária contra a guerra do Vietname, as mudanças sociológicas e culturais...?

O filme *2001*, ao personificar por um lado a consciência *avant la lettre* do impacto causado pela tecnologia, uma vez que avança com uma data específica desse cenário (o ano de 2001), desafia as concepções de realidade do espectador (“challenge the reader’s conceptions of reality”²¹), não aspirando a representar “a true vision of the future but to raise disturbing questions about the present” (ALKON, 2010, p. 159).

Em que medida se relaciona toda esta argumentação com o processo de realização da curta-metragem de ficção *iMad*?

iMad nasce no centro de um período de forte incerteza e indefinição face ao futuro. Por um lado comunga do sentimento de incerteza face a uma grave crise económica e de valores, e por outro, liga-se ao escape que a tecnologia acaba por ser no seio de uma humanidade incapaz de comunicar.

Sendo o cinema um reflexo do seu tempo, pareceu-nos que a tecnologia seria uma temática pertinente, pela sua atualidade e utilidade, podendo por isso mesmo tocar o espectador a um nível mais profundo. Por outro lado, ao tratar-se de uma temática vastamente explorada, como viemos demonstrando, permitiu-nos uma melhor fundamentação.

²¹ Alkon cita Robert Galbreath, para quem “the creation of a credible natural supernaturalism is the focus of speculative fiction”, incluindo contos futuristas, cujo objetivo “is to challenge the reader’s conceptions of reality; the basic function is epistemological.” ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.^a ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 159.

III

A DIFICULDADE EM DEFINIR UM GÉNERO

“Neither normative criticisms nor morphological description alone will ever give us a theory of style. I do not know if such a theory is necessary; (...) Such a procedure will give us a new respect for the classical but will also open our minds to an appreciation of non-classical solutions representing entirely fresh discoveries.”²²

E.H. Gombrich

Uma das questões fundamentais que se coloca na realização de um filme é sem dúvida o seu enquadramento no contexto genealógico da cinematografia. Como afirma Rabiger, num meio (cinema) cuja linguagem é tão complexa em termos produtivos e morfológicos, a utilização de códigos e convenções comuns permite inscrever determinada obra, enredo ou objeto fílmico num *corpus* de arquétipos como são os géneros cinematográficos²³.

A utilização de géneros, enquanto objeto de classificação teórica ou crítica, não é exclusiva do cinema, sendo de igual modo uma prática da historiografia, no que toca a enquadrar períodos ou correntes estilísticas nas mais distintas formas de arte. Esta é, aliás, uma das ideias de abertura de *The Classical Hollywood Cinema*, de David Bordwell, onde o autor atenta para o recurso ao instrumento agrupador que é o conceito de “group styles”, usado por historiadores para caraterizar e analisar as diversas vertentes criativas históricas (BORDWELL, STAIGER ; THOMPSON, 1985, p. 14). Se por um lado podemos encontrar na crítica literária “uma longa genealogia” do *genre* (TUDOR, 1985, p. 138), sendo o uso da terminologia diversificado – podendo referir-se a “distinctions of different orders between

²² *in Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, GOMBRICH, E. H., Phaidon, London and New York, citado a partir da obra *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin – **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. 1.ª ed. Londres: Routledge, 1985. ISBN 0-415-00383-0. p. 1.

²³ “Film art is expensive and complex, and its meanings surprisingly difficult to control. Robert Richardson defines the heart of cinema’s problem: ‘Literature often has the problem of making the significant somehow visible, while film often finds itself trying to make the visible significant.’ Those surfaces rendered so minutely and attractively by the camera actually distract us from seeing *subtexts*, the underlying messages and meanings so fundamental to drama. Put another way: if you don’t use film language astutely, your underlying discourse will be swamped and pass unnoticed. One of the aids to communication is working in a *genre*.” RABIGER, Michael – **Directing: Film Techniques and Aesthetics**. 4.ª ed. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-240-80882-6. p. 175.

categories of text”²⁴ –, a sua tradução no cinema não deixa de levantar questões sobre a sua aplicação.

No contexto histórico cinematográfico, a utilização dos géneros é um fenómeno que teve especial profusão no período de transição da I Guerra Mundial, com especial ênfase no cinema americano. O que então se definia, a par do elevado crescimento tecnológico e da progressiva sistematização de produção no cinema (*studio system*), era um conjunto de aceções comuns, formatos, cartilhas e especializações que diziam respeito à melhor regulação e distribuição dos filmes realizados. Este processo organizacional teve como efeito duas consequências: por um lado, ao criar um organismo funcional, no sentido *fordista* (enquanto processo estruturado e pré-definido), estabeleceu em definitivo o cinema enquanto prática sustentada e corporativa²⁵; por outro, deu origem à fratura ontológica entre o designado cinema de *auteur* e *genre cinema*.

Pertence ao cinema reflectir ele próprio e reflectir os outros géneros, do momento que as imagens visuais não apontem para uma dança, para um romance, para um teatro, para um filme pré-estabelecidos, mas que se ponham eles próprios a «fazer» cinema, a fazer dança, a fazer romance, a fazer teatro ao longo de uma série, para um episódio.

Gilles Deleuze, 2006, *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 240

Mas mais do que esta questão, o que Tudor infere sobre a problemática do género, além da sua condição tautológica (“em vez de se definir o *genre* pelos seus atributos define-se pelas intenções (...) o termo especial *genre* é frequentemente totalmente redundante” TUDOR, 1985, p. 140), é que a este se impõe um “dilema empírico”. Ao analisarmos um género, estamos a “isolar o conjunto de filmes” dentro desse género, partindo das suas características comuns. Mas essas características só as percebemos “a partir dos próprios filmes depois de terem sido isolados” (TUDOR, 1985, p. 142). O que Tudor afirma é que desta forma são criadas convenções de um determinado género, sob aspetos culturais e sociológicos, no sentido em que se constrói um sistema de relações estabelecido, ao qual

²⁴ “Type of presentation (epic/lyric/dramatic), relation to reality (fiction/nonfiction), level of style (epic/novel), kind of plot (comedy/tragedy), nature of content (sentimental novel/historical novel/adventure novel)...” ALTMAN, Rick, *Cinema and Genre – The Oxford History of World Cinema*. ed. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford: OUP, 1996. p. 276.

²⁵ “As genres gain coherence and win audiences, their influence in all aspects of the cinema grows. For production teams, generic norms provide a welcome template facilitating rapid delivery of quality film products. Screen-writers increasingly conceive their efforts in relation to the plot formulas and character types associated with particular genres (...) Primary aesthetic personnel (director, cinematographer, sound designer, composer, art director) save time by recycling *solutions* already worked out in previous genre productions.” NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: OUP, 1996, p. 277.

se atribui o termo “género”, que diz respeito tanto aos seus elementos comuns (enredo, personagens-tipo, *mise-en-scène*, montagem, imagética, diálogos, etc.), como à consolidação em termos empíricos dos arquétipos que instrumentalizam a identificação de um género.

No seguimento deste raciocínio, o que podemos concluir é que, se é certo que a cada género se fazem corresponder determinadas características formais, discursivas e narrativas, estes também sofrem subversões, como paródias, sátiras ou apropriações (“the existence of highly conventional forms allows for the subtle play of irony, parody and appropriation” (GRANT, 2007, p. 33), ou como estruturas alegóricas, sob as quais subjaz uma reflexão metanarrativa ou reflexiva. É nesta medida que observamos a tensão existente em filmes como *They Live* (Carpenter, 1988), em que a vertente visual se aproxima da linguagem do género de ficção científica, mas o subtexto parece aspirar a uma crítica profunda das mensagens subliminares contidas nos *mass media*²⁶.



Frame do filme *They Live*, onde podemos ver uma das mensagens subliminares vistas através dos óculos encontrados pelo protagonista.

Na realização da curta-metragem *iMad*, uma das primeiras questões que se colocou foi que género, ou géneros, deveríamos contemplar, e em que medida a sua linguagem, funções simbólicas e *corpus* fílmico de associações, contribuiria para a melhor representação da temática e mensagem do filme?

²⁶ No entanto, Grant refere, a propósito de *They Live*, que “often genre movies are conflicted in their ideological view, their more critical aspirations in tension with the constraints of generic convention. John Carpenter’s *They Live* (1988) is a good example. A science fiction film about aliens infiltrating Earth, disguised as humans and living among us, *They Live* ultimately becomes the very kind of popular entertainment that the film begins by critiquing.” GRANT, Barry – **Film Genre - From Iconography to Ideology**. 1.^a ed. Londres: Wallflower Press, 2007. ISBN 13-978-1-90476-479-3. p. 34.

Na tentativa de responder à questão do género, que no fundo encerra não apenas as implicações formais ou estilísticas, mas também todo o conteúdo simbólico da narrativa, optou-se por perceber quais os pontos de contacto da temática e ressonância de *iMad* com a senda narrativa que tem retratado o tema das mudanças tecnológicas. Mas não se fechando somente neste tema ou imagética, (servindo aliás como pretexto que pretende incorporar uma reflexão mais profunda), importava-nos sobretudo encontrar elementos comuns (no fundo, “definir um género”), no seio dos processos de construção diegética, através dos quais pudéssemos relacionar o filme com formas narrativas já exploradas, ou, em última análise, compreender em que medida a temática de *iMad* se ligava a estas, ora por afinidade, ora por contraste.

Relembrando que *iMad* parte da formulação de uma pergunta (e se o papel fosse proibido?), é desta premissa que decorrem todos os acontecimentos e peripécias do filme, tratando-se esta perturbação, no fundo, de um momento incitante (segundo a estrutura aristotélica), mas que neste caso precede o início da ação da narrativa (uma vez que esta principia já no devir da ausência do papel, com uma cena de contrabando deste artefacto). Nesta medida, podemos inscrever este tipo de enunciado numa linhagem alegórica, ao entendermos *iMad* como um enredo em que o que é dito, ou mostrado, se apresenta sob a forma de uma “história ou uma situação que joga com sentidos duplos e figurados” (CEIA, 2012).

Tendo as suas origens na literatura ocidental, acompanhando os progressos e transformações sociais da era moderna, a alegoria caracteriza-se resumidamente numa forma literária que “says one thing and means another” (FLETCHER, 1995, p. 2). Ao recorrer a um enunciado apologético e metafórico, através do signo ou alusão poética, sob o qual subjaz uma outra camada simbólica, a alegoria não inviabiliza, como afirma Fletcher, uma interpretação literal do que transmite, isto é, não obriga a uma leitura necessariamente exegética (“the whole point of allegory is that it does not *need* to be read exegetically; it often has a literal level that makes good enough sense all by itself” (FLETCHER, 1995, p. 7).

Transpondo esta noção para o cinema, verificamos que também neste sentido existe uma superfície material, que é o universo diegético elementar, que contém no seu interior um subtexto. A propósito desta noção, podemos lembrar a alusão que Žižek faz à análise de Richard Maltby de uma das cenas de *Casablanca*: Rick e Ilsa discutem e de repente o plano corta e saltamos, num breve relance, para um “fundido encadeado que abre para um plano de 3,5 segundos da torre do aeroporto à noite” (ŽIŽEK, 2008, p. 231); no momento seguinte a ação regressa para Rick a fumar um cigarro e a questão inerente que Maltby coloca é se as personagens tiveram ou não relações sexuais. O que aqui se coloca em destaque, segundo Žižek, é que mesmo numa narrativa linear, onde o enredo gira em torno de

acontecimentos bem definidos, há um espaço intersticial, que “oferece indícios suficientes para construir uma linha narrativa alternativa” (ŽIŽEK, 2008, p. 233).



Frames da sequência de **Casablanca**, onde se faz uma transição entre o momento apaixonado das personagens e um plano exterior (torre do aeroporto), voltando às personagens.

Ao estudarmos os processos narrativos presentes nas correntes alegóricas no curso da literatura futurista, pudemos por um lado perceber a sua ligação estreita com as narrativas cinematográficas e, por outro, reunir, de modo empírico, um conjunto de associações que nos possibilitasse construir uma estrutura fílmica inovadora.

E se é certo que, em iMad, é de uma narrativa cinematográfica que se trata, também nos parece determinante compreender que influências trabalham na criação de uma obra de ficção, e por extensão, que influências se registam na evolução do meio cinematográfico. Interessou-nos por isso estudar até que ponto autores e obras seminais inscritos na senda das temáticas surreais, sobrenaturais, futuristas, alternativas ou especulativas na literatura, seguem um movimento comum de suplantação do meio vigente. Sob este aspeto, Žižek faz menção das “formas artísticas que superam os seus limites e usam técnicas que (...) parecem apontar para uma nova tecnologia”; entre estes, e a propósito do paralelismo “literatura-cinema”, Žižek refere algumas técnicas narrativas do século XIX que pressagiam já os modelos narrativos cinematográficos (“o uso elaborado do *flashback* em Emily Brontë” ou os “cortes” e “grandes planos” em Dickens”, ŽIŽEK, 2008, p. 172). Žižek vai mais longe ao afirmar que mesmo a nova percepção da vida já se encontra em potência no “uso do ‘fora de campo’ em *Madame Bovary*”, o que em si prediz uma consciência (“uma espécie de *futur antérieur*”, ŽIŽEK, 2008, p. 172) que o cinema irá realizar. De resto, o recurso às formas literárias como objeto comparativo, com o intuito de compreender a evolução dos formatos

contemporâneos, verifica-se tanto em McLuhan, que recorre a Shakespeare para atestar o “estudo das extensões do homem”²⁷, como em Eisenstein, que entre diversos exemplos cita uma nota de Leonardo da Vinci sobre uma descrição de um dilúvio, o qual considera tratar-se de “um quadro de rara intensidade *não apenas visual* mas sonora, o que, da parte de um pintor, é inesperado” (EISENSTEIN, 1972, p. 143).

A pergunta que se coloca é onde enquadrar *iMad* nestas questões? E, por outro lado, qual o interesse de assentar o filme num enunciado preditivo (ficção científica)?

Um dos conceitos centrais na compreensão da origem da ficção científica na literatura é a noção de que, enquanto “género”, a ficção científica conjuga a presença “and interaction of estrangement and cognition”²⁸, isto é, recorre a um processo de desfamiliarização (“defamiliarized subject”, ALKON, 2010, p. 89) ou descentralização, no qual desvia o curso da ação do enquadramento presente, afastando-o em termos espaciais ou temporais. É neste sentido que a temática da “viagem” surge como alegoria ou pretexto simbólico, através do qual o herói enceta encontros com criaturas estranhas (*Viagens de Gulliver, Time Machine, Viagem ao Centro da Terra, 20 000 Léguas Submarinas...*) A procura de enquadramentos numa translação para o futuro, como afirma Aldiss, caminha a par do recurso a um acontecimento perturbador (“setting and incident”), que acarreta consigo um impacto futuro (Aldiss toma como exemplo *Frankenstein* de Mary Shelley).

Segundo Aldiss, o modelo de ficção científica introduz no curso narrativo a capacidade para “encompass those fears generated by change and the technological advances which are chief agents of change”²⁹. O que Suvin denota é que, se se transitou para a procura de crónicas passadas no futuro, isto foi causado pela fraca adesão a narrativas que aspiravam a situar num presente temporal (mesmo que deslocado espacialmente) cenários pouco verosímeis ou fantásticos³⁰. É no seguimento da mudança –

²⁷ McLuhan evoca um fragmento da peça *Romeu e Julieta* (“Mas, espera! Que luz irrompe por aquela janela?/Ela fala, e contudo não diz nada”) com o intuito de comprovar uma certa consciência das potencialidades do meio. MACLUHAN, Marshall – **Compreender os Meios como Extensões do Homem**. 1.ª.ed. Lisboa: Relógio D’Água, 2008. ISBN 978-989-641-029-2. p. 23.

²⁸ Paul Alkon cita Darko Suvin, quando este afirma que a ficção científica é um género “whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment”. ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.ª ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 89.

²⁹ Citado de Aldiss, *Billion Year Spree*, p.53. ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.ª.ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 90.

³⁰ Suvin refere como imposições as “demands of ‘naturalistic plausibility’” conjugadas com uma “strict positivist ideology” da conjuntura capitalista económica, cuja tendência pendia para uma faceta mais

da utopia, enquanto forma narrativa que interpõe uma distância entre o espaço de ação e a realidade (espacial ou temporal), para novas formas de representação futurista – que damos conta do surgimento de modelos que, contrariamente ao escapismo das “viagens imaginárias”³¹, procuram um novo paradigma de utopia, ao relacionarem o futuro com o passado e com o presente, inscrevendo-se no tempo efetivo de quem recebe essas narrativas³².

Nesta linha de pensamento, podemos retomar Žižek, quando este refere que atualmente nos aproximamos de um “limiar homólogo” (que neste caso julgamos justificar esta análise sobre a origem da ficção futurista), pressentido em algumas obras visionárias, e que diz respeito à consciência da realidade como algo “múltiplo” ou aleatório, onde preexiste um fascínio pelas possibilidades alternativas do real. A ideia de “futuros alternativos”, “universos paralelos possíveis” ou diferentes versões da mesma história (que o autor sustenta citando exemplos como *Blind Chance*, *A Dupla Vida de Véronique*, de Kieślowski, *Short Cuts*, de Altman, ou *Virtual History*, de Niall Ferguson) surge neste discurso como corolário que reflete por um lado esta tendência no cinema atual e nos encaminha para a tentativa de enquadrar *iMad* no centro destas questões.

Ao estudarmos formas literárias como a ucronia, história alternativa, *counterfactual plots*, ou realidades alternativas, quisemos perceber, por um lado, a sua origem na cronologia literária, mas também explorar as semelhanças entre estes géneros e os géneros cinematográficos onde a conceção de uma realidade deturpada ou subvertida é o tema principal. Neste sentido, e sendo que tanto no primeiro como no segundo grupo de exemplos se joga com as coordenadas da realidade, ou, como afirma Žižek, com a percepção de que a ação da arte cinematográfica “não é recriar a realidade dentro da ficção narrativa (...) mas fazer-nos reconhecer o aspecto ficcional da própria realidade” (ŽIŽEK, 2008, p. 15), ao abordarmos a problemática destes limites, centrámo-nos numa primeira instância na investigação sobre géneros limítrofes entre a realidade e a ficção, chegando a exemplos como *mockumentary*, docu-drama e *fake-documentary*. À margem de uma genealogia

plausível da ficção. ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.^a ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 90.

³¹ “For earlier spatial utopias taking the form of imaginary voyages, according to Backzo, the topographical rupture is also a rupture in time, because the journey to a distant land stands also for a passage from real history to an imaginary experience in a private time utterly cut off from the flow of events in the reader’s world.” *Ibid.* p. 126.

³² “By characterizing that future as one belonging to progress and thus linked causally if not immediately to the reader’s time.” *Ibid.* p. 127.

específica que os definisse com exatidão³³, o que nos interessava isolar era uma certa conduta satírica dos modelos, que gostaríamos de ver inscrita em *iMad*. Se em obras como *David Holzman's Diary*, *Take the Money and Run* e *Rutles*, ou para expor casos mais recentes, *The Office*, *A Modern Family*, *Twenty Twelve*, *Extras* ou *Life's Too Short*, se parodiza a realidade partindo dos efeitos do *medium*, explorando as suas próprias influências a nível estético e formal, em *iMad*, não era pretensão nossa recorrer a tal retórica. Nesse sentido, optou-se por partir do mote “realidade-ficção” e “história alternativa”, para chegar a um processo de comparação com outros modelos.

Vejamos então, de forma mais detalhada, como enquadrar alguns dos modelos acima apresentados, percebendo onde se encontram os pontos de clivagem, ou ainda, onde se aspira à analogia entre este trabalho e outras formas narrativas.

³³ Uma vez mais, retrospectivamente, podemos fazer um paralelismo com os modos narrativos de deturpação histórica, como disso é exemplo a obra *Virtual History*, onde se afirma que esta é uma corrente de diminuta reputação entre a comunidade historiadora (“And that, it might be said, rather neatly sums up the attitude of generations of historians, for whom, in the dismissive phrase of E. H. Carr, 'counterfactual' history is a mere 'parlour game', a 'red herring'”). FERGUNSON, Niall – **Virtual History**. 2.^a ed. Cambridge: Basic Books, 1999. ISBN 0-465-02323-1. p. 4.

Alegoria

A questão já não é: o cinema dá-nos a ilusão do mundo?, mas: como é que o cinema nos faz voltar a acreditar no mundo?³⁴

Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, p. 235

Encontramos referência a motivos alegóricos praticamente em qualquer forma narrativa. Como afirma Angus Fletcher: na leitura que fazemos de qualquer obra, devemos estar disponíveis para entrever “at least a small degree of allegory” (FLETCHER, 1995, p. 8). Mas não é suficiente circunscrever a alegoria a uma “art in which one thing is related, and another understood”, como afirma Isaac Disraeli (FLETCHER, 1995, p. 312), pois existe uma grande diversidade de géneros que as alegorias podem assumir³⁵. Sobre isto, Fletcher conduz o leitor para uma aceção aberta, onde as estruturas para a sua interpretação (que ele próprio define ao longo da obra) devem ser entendidas não como medidas fixas, mas sim variáveis (“degrees”). Ora, neste contexto, analisar os motivos alegóricos na curta-metragem *iMad* pressupõe de igual modo um estudo dos seus processos narrativos, estéticos e formais. Esta análise será feita no capítulo IV deste ensaio, cabendo-nos nesta medida perceber, do ponto de vista temático, em que pontos há contacto com conteúdos alegóricos, ou em que sentido nos afastamos da estrutura alegórica com vista a uma separação dos seus métodos prescritivos³⁶.

Vejamos por exemplo a cena de abertura de *iMad*: a par do negro inicial – ao qual podemos associar a ideia de “consciência (nocturna) do mundo”³⁷, (GRILO, 2006, p. 14) –,

³⁴ A propósito desta ideia, Susan Sontag fala do recurso à arte, no que diz respeito ao seu carácter transcendente, como mecanismo que nos ensina a estar no mundo, em *Contra a Interpretação e Outros Ensaio*: “Superar e transcender o mundo em arte é também um meio de encontrar o mundo, e de treinar a vontade de estar no mundo.” SONTAG, Susan – **Contra a Interpretação e Outros Ensaio**. s. l. Lisboa: Gótica, 2004. ISBN 972-792—102-7. p. 53.

³⁵ Fletcher refere tipos como “chilvaric or picaresque romances and their modern equivalent, the “western”, utopian political satires, quasi-philosophical anatomies, personal attacks in epigramatic form, pastorals of all sorts, apocalyptic visions, encyclopedic epics containing *summ*as of true and false learning, naturalistic muckraking novels (...) imaginary voyages (...) detective stories (...) debate poems (...)”. FLETCHER, Angus – **Allegory – The Theory of a Symbolic Mode**. 5.^a ed. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995. ISBN 0-8014-9238-6. p. 3.

³⁶ “Since allegory implies a dominance of theme over action and image, and therefore, as Frye has observed, ‘explicitly indicates the relations of his [the poet’s] images to examples and precepts’, the mode necessarily exerts a high degree of control over the way any reader must approach any given work”. FLETCHER, Angus – **Allegory – The Theory of a Symbolic Mode**. 5.^a ed. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995. ISBN 0-8014-9238-6. p. 304.

³⁷ João Mário Grilo fala da ideia de consciência noturna do mundo ao referir os termos de Vachel Lindsay, que descrevia, em 1915, o ecrã como espaço de revelação e esplendor. Esta mesma noção de “defeito da realidade” (GRILO, 2006, p.14) é em certa medida abordada por Žižek, quando este faz alusão ao plano de *Vertigo*, em que Scott espreita através de uma fenda (“espaço intermédio

somos conduzidos, pela banda sonora dramática, que parece estabelecer um paralelo com a tónica dramática do início d’*O Processo*, de Welles, ao entrar num universo negro, sombrio, mesmo estando ainda apenas a jogar com a diegese sonora (na sua dimensão musical). Nasce do negrume uma fenda (que nos reporta em parte para a ideia que Žižek faz da noção de fenda em Hitchcock) que nos comunica à partida a carga simbólica deste acontecimento.



Frame de *iMad*, em que o Dr. Fernandes irrompe num recorte acentuado entre luz e sombra.

N’*O Processo*, retomando o exemplo, Orson Welles parte do rosto em repouso de Josef K para um plano, ligeiramente contra-picado e oblíquo (parecendo tratar-se de um “dutch tilt”³⁸), que em tudo parece falar da noção de Žižek sobre a ideia de olhar ausente³⁹.

misterioso”, como refere o autor) – Žižek descreve o espaço escuro de onde parte o olhar de Scott como um “olhar imaginado”. FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). **O Guia de Cinema do Depravado** [Filme]. Londres: Amoeba Film.

³⁸ “There are instances, however, where we want the visual tension of the off-level condition to work for us to create anxiety, paranoia, subjugation or mystery. The term for this is “dutch tilt” or “dutch angle”. BROWN, Blain – **Cinematography – Theory and Practice: Image Making for Cinematographers, Directors, and Videographers**. s. l. Londres: Focal Press, s. d. p. 58.

³⁹ Žižek define o olhar ausente como um “estatuto do olhar”, em que um espaço abstrato (as escadas na imagética de Hitchcock, por exemplo) nos devolve o olhar. FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). **O Guia de Cinema do Depravado** [Filme]. Londres: Amoeba Film. Sobre este plano concreto n’*O Processo*, Deleuze refere-o como marcando “o ponto de partida dos esforços do herói, procurando as razões da sua culpa”. DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo – Cinema 2**. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-1096-0. p. 145.



Frame d’*O Processo*, em que a tensão é criada através da posição da câmara, assim como da dimensão sonora conspirativa.

Em *iMad*, a entrada neste mundo *outro* é-nos dada num picado acentuado, onde se relativiza substancialmente a dimensão do olhar, mas furtando ao espetador qualquer referência que não um rasto de luz exterior que desenha o percurso da personagem. Se, n’*O Processo*, este efeito de suspensão tem como objetivo acentuar a tensão face à entrada da personagem-tipo, que preconiza a primeira de uma súplica de sentenças inexplicáveis sobre um hipotético processo que lhe foi instaurado, em *iMad*, a entrada no espaço de ação parece ter uma função alegórica, já que, pelas mensagens e símbolos imagéticos que nos são dados, podemos interpretá-la como pertencente ao género *noir*. Nesta medida, e sustentando-nos na noção de Eco sobre uma espécie de “cláusula contratual” que o espetador parece assinar com o autor no enunciado ficcional (ECO, 1994, p. 75), a operação em pano de fundo é de ordem evocativa, uma vez que, ao recorrer ao género, ou às suas convenções, estabelece-se uma base concetual de associações e expectativas que indicam ao espetador qual o seu foro narrativo. Mas, como afirma Eco, este contrato ou “suspension of disbelief” (segundo Coleridge), que ocorre no começo d’*O Processo* de Welles, ou na primeira tirada d’*A Metamorfose*, de Kafka (“Quando Gregor Samsa despertou, certa manhã, de um sonho agitado viu que se transformara durante o sono, numa espécie monstruosa de insecto”⁴⁰), é sucedido por uma relação de “normalidade” com o universo criado. Kafka convence-nos a entrar no seu imaginário desde que a

⁴⁰ KAFKA, Franz – *A Metamorfose*. Lisboa. Livros do Brasil, s.d. p. 1.

“inverosimilhança” seja sustentada por uma envolvimento “verosímil”⁴¹. Ora, em *iMad*, após um início que em tudo prenuncia uma moldura alegórica, o espaço de ação muda, e também o género, assumindo contornos que nos aproximam mais do género detetivesco ou policial, do que de uma narrativa épica ou sustentada por uma linha exclusivamente arquetípica.

A pergunta que podemos colocar é: qual o objetivo da conjugação de ambos os géneros? Voltando à alegoria no começo de *iMad*, podemos argumentar que esta se justificaria se tivesse continuidade como enuciado cifrado presente ao longo da narrativa. Mas, isto limitaria o campo interpretativo (ou hermenêutico) no qual se avançariam à partida finais e moralidades desde logo pré-estabelecidas. Andrew Tudor, em *Teorias do Cinema*, exemplifica esta tese evocando a representação da paisagem lunar em *2001: A Space Odyssey*, mostrando como o cinema “empresta realismo a qualquer coisa que é ilusória” (TUDOR, 1985, p. 108).⁴²

⁴¹ Como Eco refere, na sequência deste raciocínio, se Samsa, além de se transformar num escaravelho, também encontrasse um lobisomem no quarto, e juntos decidissem participar numa *tea party* com o Chapeleiro Louco, teríamos uma história completamente diferente. ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 79.

⁴² “Poucos de nós (...) ‘conhecem’ a paisagem lunar de *2001: Uma Odisseia no Espaço* a não ser da forma mais indirecta, no entanto estamos prontos a aceitar o seu realismo.” TUDOR, Andrew – **Teorias do Cinema**. 1.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1985. s/ ISBN. p. 108.

Distopia e Ucronia do Tempo Futuro

A fórmula mais prosaica de descrever distopia é como utopia “invertida”, isto é, a inversão positivista do idealismo utópico. Assim, através de enunciados cuja previsão do futuro assenta em bases céticas ou revisionistas, este género narrativo está frequentemente inscrito nas angústias reais do seu tempo efetivo. Quer isto dizer que, ao contrário da utopia – que funcionava como objeto de evasão –, a distopia (em obras de autores como C. Clarke, Orwell, Huxley, Bradbury, Kafka, H.G. Wells ou Philip K. Dick) opõe aos seus modelos uma perspectiva onde se especula sobre os piores pesadelos futuros, negando em simultâneo qualquer possibilidade de utopia (ALKON, 2010, p. 155). Esta característica é observável no seio do próprio discurso orwelliano – como denota Alkon – quando, em *1984*, a personagem O’Brien, em pleno ato de tortura a Winston, lhe pergunta: “Começas agora a ver que tipo de mundo estamos a criar? Precisamente o oposto das estúpidas utopias hedonistas que os antigos reformadores imaginaram” (ORWELL, 2004 (ed. original 1948), p. 284).

O que nos importa registar, a propósito da origem deste género, é o facto de Alkon identificar a sua génese na corrente de futuros alternativos. Partindo da ucronia de Louis Geoffrey (já referida neste ensaio), o autor sublinha o carácter único deste tipo de propostas, que se afastam do “lateral time of voyage utopias disconnected from the flow of events in our world. Neither form resorts to allegorical sequences locked in one-to-one relationship with the rhythm of human history” (ALKON, 2010, p. 153). Neste sentido, Alkon realça dois tipos de ucronia: “uchronia of alternate history” e “uchronia of future history”. A primeira parte de um acontecimento decisivo no passado, sugerindo diferentes resoluções no futuro (imaginar por exemplo uma história onde Kennedy não tivesse morrido), a segunda parte do presente para especular sobre o futuro (Alkon dá o exemplo da obra *L’An 2240*, de Louis-Sébastien Mercier, 1771).

Um exercício interessante é perceber sob que aspetos estas premissas se encontram representadas no cinema. Especular sobre as alternativas de um acontecimento passado, como afirma Musil, não implica uma diminuição da realidade, mas antes, permite ver o seu lado “inventivo”⁴³. Ou seja, ao se ultrapassar o lado mais “determinista” de uma inferência sobre o passado, como por exemplo o fizeram Tarantino (*Inglorious Basterds*) ou Sofia Coppola (*Marie Antoinette*), não se está necessariamente a centralizar os paralelos simbólicos apenas no tempo que esta recupera. Mais ainda, quer se trate de uma ação passada num cenário que decorre no futuro ou decorre no passado, “on the mean streets of

⁴³ A alusão à obra *Homem Sem Qualidades*, de Robert Musil, é feita em *Virtual History*. FERGUNSON, Niall – **Virtual History**. 2.ª ed. Cambridge: Basic Books, 1999. ISBN 0-465-02323-1. p. 3.

contemporary New York or long ago in a galaxy far away” (GRANT, 2007, p. 6), estas metragens comunicam inevitavelmente com o tempo em que se inscrevem.

Um exemplo que ilustra de forma elucidativa a capacidade inventiva de pensar o futuro no presente (ou vice versa), é o de *THX 1138*, de George Lucas, que representa a ação futurista no metro de São Francisco, conseguindo assim uma continuidade perturbadora entre presente e futuro (GRANT, 2007, p. 14).

Ora, se em *iMad* há uma evocação de vários géneros (como referimos anteriormente), há nele também uma narrativa que parte de um enunciado que podemos situar algures entre a “alternate history” e a “futuristic history”. O enredo de *iMad* não parte de um acontecimento histórico já transposto, como o fazem *It Happened Here* (Kevin Brownlow, 1966) ou *2009: Lost Memories*, uma vez que a interrogação que coloca (“e se o papel fosse proibido?”) faz parte de um futuro iminente que tem origem no contexto atual. Mas, apesar de não se tratar de uma ucronia, no sentido etimológico do termo (utopia do tempo passado), *iMad* recorre a um estrutura muito próxima desta: parte de uma suposição que tem como origem uma mudança brusca de paradigma (*Virtual History* faz um compêndio de reinterpretções históricas à luz das implicações que cada momento-chave poderia supor), embora não a situe historicamente no passado, mas num futuro iminente (ou já nesse futuro).

Por outro lado, inscreve-se na senda de enunciados que se ancoram num ponto de viragem tecnológica, social e cultural para expor a sua problemática narrativa. Neste sentido, como aponta Alkon, a possibilidade de se propor um futuro ou passado com base em fundamentos realistas (no caso de *iMad*, a efetiva passagem do digital para o tecnológico), permite “desafiar” as conceções de realidade do “leitor”, na medida em que, ao invés de evidenciar questões sobre o futuro, coloca questões perturbadoras sobre o próprio presente. É por esse motivo que Galbreath considera o modelo de “speculative fiction” como tendo uma função epistemológica (reflexão sobre o conhecimento).⁴⁴

⁴⁴ ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.^a ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2. p. 159.

Estética do Kafkiano em *iMad*: Proximidade e Distância

Podemos encontrar ecos do registo ou linguagem kafkiana em várias obras cinematográficas. Para além de alguns filmes homónimos como *O Processo*, de Orson Welles, *O Castelo*, de Michael Haneke, *A Metamorfose*, de Carolin Leaf, ou *Kafka*, de Steve Soderbergh, outras obras fazem ressoar nas suas temáticas e sistemas de significação a imagem kafkiana ou o seu imaginário. Como afirma Leopoldo La Rubia, “kafkiano equivale a decir situación de difícil solución, intrincada, peligrosa, enrevesada, laberíntica, confusa, incomprensible, a la que no se le ve fin, a veces relacionada con la burocracia o otros aparatos sin rostro humano” (LA RUBIA, 2011, p. 17). Ora, apreendendo por assim dizer o campo simbólico abrangido pelo kafkiano, devemos procurar compreender em que medida este corpo temático se insere na curta-metragem *iMad*.

Para o fazer, dividiremos esta análise em duas questões fundamentais: por um lado perceber que temáticas se encerram em *iMad*, do ponto de vista narrativo, que justificam ou invalidam a aplicação do termo “kafkiano”; por outro, ao estudar brevemente alguns exemplos cinematográficos, identificar tangências entre os processos narrativos ditos kafkianos e os utilizados em *iMad*.

Como já abordámos anteriormente, uma das instâncias utilizadas nos modelos futuristas é a assunção de “estranheza”. O que isto quer dizer é que o que nos é dado ver enquanto observadores resulta da “aceptación de una situación anómala o poco frecuente como si fuera algo normal, lo extraño como familiar y viceversa” (LA RUBIA, 2011, p. 33). Em enredos kafkianos, somos introduzidos num universo aparentemente banal, frequentemente partindo de uma cena quotidiana, para, progressivamente, nos ser sugerido um “desassossego” que se instaura pela visão do absurdo que está contido na normalidade.

Atentemos por exemplo numa das primeiras cenas d’*O Inquilino*, de Roman Polanski, quando a *concierge* mostra o apartamento vazio a Trelkovsky. Há uma carga tensional que cresce na duração deste trecho, inicialmente com o despotismo injustificado da *concierge* e logo depois com a subida (em *delactio morosa*⁴⁵) da escada em espiral. Mas prevalece ainda um índice mínimo de causalidade que nos permite aceitar (já com reserva) a situação, colocando algumas interrogações sobre o desenrolar da cena (a *concierge* é antipática? A intrusão noturna de Trelkovsky foi mal aceite?). Contudo, a dúvida é dissipada logo no momento seguinte e Polanski fá-lo recorrendo ao *shock* (“transgressión de los límites de lo

⁴⁵ Eco refere o termo *delactio morosa* para descrever um determinado tipo de narração, onde o prolongamento acentuado sobre descrições ou assuntos de pouca importância, se torna a primazia do discurso. ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 68.

posible con el objetivo de producir un shock en el lector”, LA RUBIA, 2011, p. 32) que nos assalta pela brutalidade da reação da *concierge* ao facto de a anterior inquilina se ter suicidado. O ato não nos choca pelo paroxismo (poderíamos assumir simplesmente que a *concierge* é tresloucada), mas por que o riso aparece de forma espontânea, sem qualquer justificação, como se de uma reação orgânica se tratasse, sendo logo de seguida reprimido. Este recurso, que parece funcionar como um destapar do véu para a tónica do enredo, evoca a visão que Camus tem do absurdo, afirmando que “nunca se asombrará bastante de esa falta de asombro”⁴⁶.



Frame d’*O Inquilino*, em que a *concierge* solta um riso desconcertante face a uma descrição dramática, reprimindo-o logo em seguida.

Outro dos motivos contidos no universo kafkiano é a representação da “imagem da burocracia” como labirinto. Este cenário, que vemos representado n’*O Castelo* e n’*O Processo*, encontra uma das melhores materializações na obra de Terry Gilliam, *Brazil* (1985). Neste filme, entramos num universo retro-futurista, onde a burocracia perdeu qualquer finalidade senão a de alimentar-se a si própria (“La burocracia se convierte en actor principal cuando debería ser un ‘instrumento al servicio de’ los ciudadanos”, LA RUBIA, 2011, p. 266). *Brazil* explora não só o domínio “institucional”, um monstro corporativo que nos parece lembrar os piores presságios de Baudrillard (quando este fala de um “curto-circuito” da realidade), como leva ao extremo a noção de irracionalidade e falta de propósito, personificada pelo caos informativo, pelas instâncias múltiplas do poder

⁴⁶ Tal como citado por Leopoldo La Rubia. LA RUBIA, Leopoldo – **Kafka y el Cine – La Estética de lo Kafkiano en el Séptimo Arte**. 1.ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. ISBN 978-84-9940-186-7. p. 32.

(os formulários, as listas de espera, a anodinia das leis) e pela ideia de uma “aparência enganadora” de trabalho⁴⁷.

À semelhança das narrativas kafkianas, *iMad* tem como tema central a tecnologia e a sua dimensão burocrática, explorando desta forma a ideia de um poder “sem rosto”, numa sociedade em que parece existir uma distância entre “o indivíduo” e o “mecanismo burocrático”. A insígnia do poder nunca é senão uma alegoria, tal como nos romances distópicos de Orwell ou Huxley, estando sempre oculta por instâncias ou degraus, limitando a atuação das personagens (veja-se em *iMad* a ideia de associação de fiscalização ou as alusões vagas a *um* governo e a *uma* Europa). É uma máquina demolidora, à semelhança do que acontece em *Brazil*, encerrando em si mesma uma estrutura de domínio sobre o homem (dois exemplos na obra de Kafka são *In the Penal Colony* e *The Aeroplanes at Brescia*).

Outra das analogias com a obra de Kafka, em *iMad* prende-se com o uso do cómico como um não “contraponto com o trágico”⁴⁸.

Nem o próprio Tertuliano Máximo Afonso saberia dizer se o sono tornou a abrir-lhe os misericordiosos braços depois da revelação tremebunda que foi para ele a existência, talvez nesta mesma cidade, de um homem que, a avaliar pela cara e pela figura em geral, é o seu vivo retrato.

José Saramago, *O Homem Duplicado*, p. 29

Segundo Kundera, é fraco o consolo de alguém se saber numa situação cómica, quando as contingências de um acontecimento o encerram num aquário, no qual o cómico só preside para quem olha de fora. Ao transportar-nos para o interior da peripécia cómica, para o “horível do cómico”, a forma kafkiana dá-nos o aspeto diáfano justaposto à tragédia inerente (LA RUBIA, 2011, p. 16). Ora não é isto que acontece de igual modo nalguns diálogos de *iMad*? Vejamos por exemplo o momento em que a personagem Ivone pergunta a Filipe “Mas como é que eu vou trabalhar?” (quando este a informa que os seus recursos de trabalho terão de acabar). A resposta que Ivone recebe de Filipe não passa de uma expressão neutra, sem qualquer emoção. A associação cómica parece-nos imediata, uma vez que os contornos da situação são descabidos (seria impensável dar-se um fim abrupto do papel, originando uma vaga de fiscalização injustificada), mas nos limites tangíveis deste

⁴⁷ “Então já não há nem greve, nem trabalho, mas os dois simultaneamente, isto é, há outra coisa diferente: uma magia de trabalho, uma aparência enganadora (...)”. BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. 1.ª ed. Lisboa: Relógio D’Água, 1991. ISBN 972-708-141-7. p. 39.

⁴⁸ LA RUBIA, Leopoldo – **Kafka y el Cine – La Estética de lo Kafkiano en el Séptimo Arte**. 1.ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. ISBN 978-84-9940-186-7. p. 16.

universo (onde o papel de facto foi abolido e há um grupo fiscalizador anódino), a pergunta de Ivone não é na verdade um grito de desespero?

Por último, podemos também perceber em *iMad* uma afinidade com a estrutura de tipificação das personagens nos romances kafkianos. Como refere La Rubia, existe em Kafka um uso recorrente da figura alusiva como forma de depuramento estilístico. Este essencialismo formal, que Husserl define como “redução fenomenológica”, justifica o uso de tipificações na construção do imaginário kafkiano, com a intenção de o tornar algo aberto em termos interpretativos. É frequente reduzir-se os nomes das personagens às iniciais (K, que aparece em diversos romances de Kafka), tornando-os assim ideias abstratas⁴⁹, ou mesmo torná-las “figuras arquetípicas”. La Rubia fala do uso das personagens-género, personagens-tipo que se referem a classes e personagens simbólicas ou filosóficas. Na obra de Kafka, podemos encontrar personagens género em figuras como a “mãe”, o “pai”, ou personagens-tipo no “oficial” ou “agrimensor”. Transportando esta morfologia para *iMad*, vemos como o uso da tipagem se fundamenta numa tentativa de explorar as personagens enquanto elementos num enredo, *complot* ou esquema, dando destaque mais às circunstâncias que os envolvem do que à sua individualidade.

Após a análise de uma grande variedade de géneros, onde é possível perceber forças concordantes (ficção científica/ucronia) ou opostas (distopia/utopia), analisámos as afinidades formais e conceituais de *iMad* com cada um destes. Fizemo-lo estruturando o nosso discurso num estudo alargado sobre cada género, e procurando compreender as influências que cada um estabelece com o outro, chegando a uma conceção “aberta”; nesse sentido, distanciando-nos do que afirma Niall Ferguson, na obra *Virtual History: Towards a ‘Chaotic’ Theory of the Past*:

Literary genres are to some extent predictable: indeed, that is part of their appeal. Often, we read a favourite novel or watch a 'classic' film knowing exactly how it will end. And even if a piece is unknown to us - and there is no dustjacket or programme to give us the gist of the story - we can still often infer from its genre roughly how it will turn out. (FERGUSON, 1997, p. 66)

⁴⁹ É nesta medida que Angus Fletcher refere o recurso à personificação e alusão tópica nas narrativas alegóricas. Segundo este, nas personificações abstratas, “whatever area the abstract ideas come from, these agents give a sort of life to intellectual conceptions; they may actually create a personality before our eyes, but they do create a semblance of personality.” FLETCHER, Angus – **Allegory – The Theory of a Symbolic Mode**. 5.^a ed. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995. ISBN 0-8014-9238-6. p. 27.

Acreditamos que em *iMad*, ao fazermos confluir diversos géneros e formas narrativas, como temos vindo a demonstrar ao longo deste capítulo, nos aproximamos da ideia transmitida por Paul Alkon, acerca das utopias, em *Origins of Futuristic Fiction*:“(...) heuristic models of genres endowed with a relative permeability that allows them, in the course of their evolution, to borrow themes and procedures from neighbouring genres.” (ALKON, 2010, p. 12)

IV

IMAD – LINGUAGEM E ESTÉTICA

Espaço e Tempo

Segundo António Lopes, no *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, o espaço, “juntamente com o *tempo*”, apresenta-se “como a categoria narrativa de maior relevo para a ancoragem de personagens e acções num universo referencial dado. Numa qualquer narrativa, as personagens estabelecem sempre um conjunto de relações físicas e afectivas com os objectos que compõem o espaço fictício”⁵⁰.

Tal como na literatura, também no cinema assistimos a estas relações. Ao criarmos um universo, ao qual atribuímos uma escala e um conjunto de contingências, estamos necessariamente a determinar a dimensão de ambas as categorias (espaço e tempo), bem como a definir os princípios de interpretação que conferem sentido a esse mundo. Tendo consciência de que numa narrativa de ficção traçamos um perímetro, ao qual subtraímos uma “myriad of events and characters”, torna-se necessário condensar neste espaço imaginado apenas o essencial⁵¹. Ora neste sentido, ao definirmos o enquadramento temático e sintático de uma narrativa de curta duração (como é o caso de *iMad*), devemos ter em linha de conta que a sua simplicidade assenta num “restricted number of characters, often no more than three or four, and the level of plotting, which is usually a simple story” (DANCYGER; COOPER, p. 12).

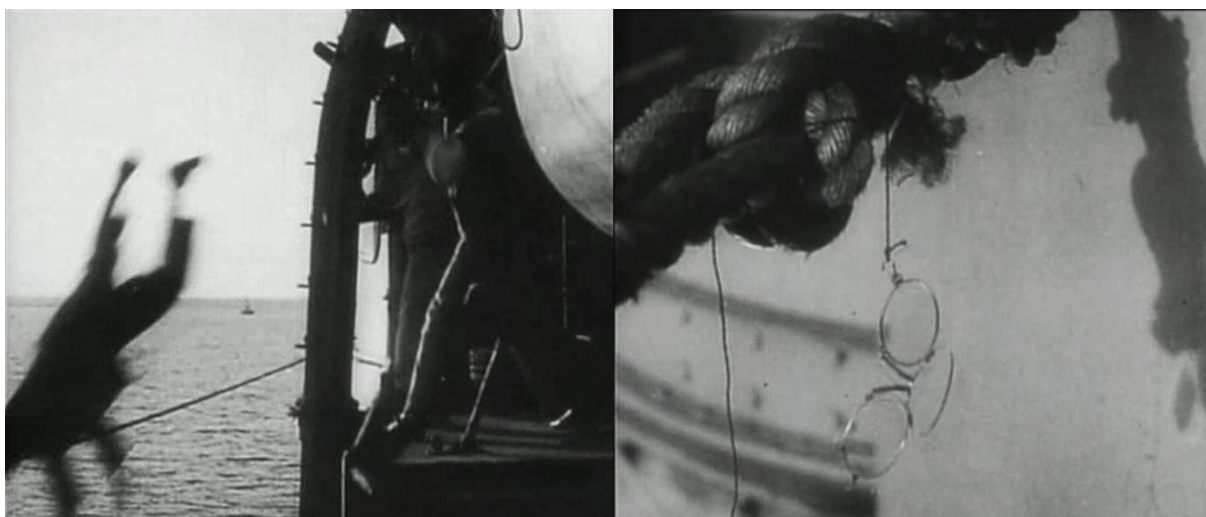
Partindo deste pressuposto, e seguindo o raciocínio de *Writing the Short Film*, constatamos que, se existem limites neste formato, contam mais pelas potencialidades que levantam do que pela “economia” que prescrevem. Se pensarmos no quanto a curta-metragem se relaciona com o formato do conto, fábula, alegoria ou demais formas de síntese narrativa, percebemos então que as possibilidades que se abrem são muitas, assentando a liberdade da curta-metragem na inventiva da metáfora e outros dispositivos literários⁵².

⁵⁰ CEIA, Carlos – **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. [Consultado: 14 de outubro de 2012]. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2

⁵¹ “Let us note that any narrative fiction is necessarily and fatally swift because, in building a world that compromises myriad events and characters, it cannot say everything about this world.” ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 3.

⁵² “The freedom of short film relative to long lies in the possibilities of using metaphor and other literary devices to tell the story – a luxury not available in the commercially driven, realism-oriented long film”,

Na curta-metragem *iMad*, onde se pretendia criar um espaço narrativo simultaneamente plausível e ficcional, optámos por desenhar um enquadramento delimitado – o escritório da Nocturna Editores –, jogando com a construção de um cenário alegórico, suficientemente elaborado para ser tomado como verosímil. Para tal, deveríamos cuidar na edificação de um *décor* substancialmente realista, explorando as suas características, estabelecendo as suas dimensões, em suma, convertendo-o num objeto reconhecível ontologicamente. No entanto, não obstante o índice de realidade que pretendíamos imprimir no espaço, tendo por isso optado por um escritório já existente, em detrimento de um cenário⁵³, era fulcral retratar não só o escritório num sentido determinista (*aquele* escritório), como, em simultâneo, encontrar uma configuração que o pudesse enquadrar num registo amplo de espaço alegórico.



Sequência d'*O Couraçado Potemkin*, em que o médico é atirado ao mar, devido ao seu autoritarismo cego, obrigando os marinheiros a comer carne podre. Martin refere que o plano dos óculos que sucede a queda do médico torna este objeto isolado num símbolo da “marioneta sinistra que aquele homem era” (efeito de sinédoque – a parte pelo todo).

Com esse intuito, quisemos trabalhar recursos que nos permitissem fazer caber todo o “mundo” ausente do campo narrativo, explorando formas de tirar o todo do pormenor, do fragmento e do detalhe. Em termos específicos, “tirar a parte do todo ou o todo da parte” define-se por sinédoque, ou seja, o processo de interpretação da totalidade de um contexto

COOPER, Pat; DANCYGER, Ken – **Writing the Short Film**. 3.^a ed. Londres: Focal Press, 2005. ISBN 0-240-80588-7. p. 12.

⁵³ Tratando-se de um escritório em exercício de funções, foram realizados estudos topográficos (modelação do espaço em 3D, alçado da planta, etc.) como base de trabalho no estudo das movimentações das personagens, disposição dos objetos, movimentação da câmara, estudos de iluminação, etc (*ver Anexos – Modelação 3D do décor “Escritório”*).

ou significado a partir de uma das suas características. Tal como descreve Quintiliano, este é um instrumento onde se infere “the plural from the singular, the whole from a part, a genus from the species, something following from something preceding; and *vice versa*” (FLETCHER, 1995, p. 85). Esta é uma dimensão evocativa que está presente (arriscamo-nos afirmar) praticamente em qualquer obra cinematográfica, uma vez que, sendo as relações de analogia uma instância fundamental na arte cinematográfica, o que se pode verificar é que, como refere Deleuze, “o cinema não apresenta apenas imagens, envolve-as num mundo” (DELEUZE, 2006, p. 95). De resto, Marcel Martin, em *A Linguagem Cinematográfica*, faz referência ao plano do médico que é atirado ao mar, ao qual sucede um grande plano do monóculo oscilante, em *O Couraçado Potemkin*, simbolizando, segundo o autor, “a marioneta sinistra que aquele homem era” (MARTIN, p. 129). Martin afirma que “se pode ver aqui o equivalente da figura de estilo chamada sinédoque, que consiste em tomar a parte pelo todo, processo com frequência utilizado no cinema precisamente por causa do seu valor sugestivo” (MARTIN, p. 129).



Frame de **Obsessão**, onde o valor do objeto é também utilizado como motivo simbólico. O relógio, símbolo da rigidez do marido de Giovanna (sendo que o seu ruído é audível em toda a situação de tensão entre as três personagens, Gino e Giovanna – e o seu amor impossível – e Giuseppe – a figura autoritária do marido tirano), é um dos pertences que fica depois do seu assassinio por Giovanna e Gino. Giovanna encontra-se a contemplar este objeto quando Gino entra no quarto, perguntando-lhe pouco depois o que fazia. Giovanna procura esconder este objeto (como relicário da memória do crime), e Visconti dá-nos um plano em que privilegia o enquadramento do relógio, convidando o espetador a indagar sobre o seu significado na cena.

Em *iMad*, são vários os motivos a que se recorre para sintonizar o filme com uma realidade que lhe é intrínseca, assim como com a realidade contemporânea. Vejamos por exemplo o primeiro plano que abre a cena do escritório (logo após o contrabando), onde a

câmara se fixa numa coluna (após um *travelling* que parte das estantes repletas de livros) observando-se uma manchete de jornal com a notícia “Fim do Papel”⁵⁴. Há uma enfatização deste objeto no espaço, que lhe confere o valor de um dispositivo de enunciação ou de entonação: o objeto opera assim como uma espécie de sinédoque, servindo tanto o propósito de contextualização (apresenta-nos uma sociedade onde o papel foi proibido), como de conexão (parte do particular que é o jornal para se referir ao plural que é a sociedade).



Frame de *iMad*, onde o objeto é isolado como forma de extrapolação simbólica.

Este recurso é levado a um limite utópico em *Underground*, de Emir Kusturica, na cena do banquete final, onde todas as personagens se reúnem num espaço idílico e recuado do caos que até então imperava na narrativa. Kusturica faz então uma analogia simbólica, em que partindo da forma do pedaço de terra que se desmembra do resto (fragmento), simboliza o território da Jugoslávia (totalidade).

⁵⁴ Tal como referido anteriormente, ao se introduzir no espaço elementos realistas (neste caso o jornal, estando este trabalhado em termos formais, tipográficos e imagéticos de modo a corresponder à analogia com o real), pretende-se sublinhar um espaço social contíguo, que fica ausente do microcosmos do escritório.



Frame de *Underground*, onde a forma do território da Jugoslávia é desenhada no pedaço de terra que se separa e fica à deriva.

Quintiliano refere igualmente que é frequente a associação da elipse à forma interpretativa da sinédoque. Deste modo, num contexto alegórico, não são apenas imagens isoladas que remetem para significados correlativos, como também o curso dos acontecimentos que descrevem. Este fenómeno narrativo é descrito por Quintiliano como algo que é assumido sem que tenha sido expresso⁵⁵. Esta ideia está diretamente ligada à ação temporal, mais do que à percepção do todo genérico a partir de um elemento particular. O que aqui se levanta é um princípio de causalidade que é dado sob a forma de um salto ou lapso narrativo. No cinema, este efeito é frequentemente utilizado como recurso sintético (um homem acorda, faz a barba e saltamos diretamente para a rua, onde compra o jornal) ou intelectual (Kubrick condensa o tempo evolutivo do homem no intervalo entre dois planos em *2001*, mas confere também um dado índice de interpretação à elipse). De resto, Marcel Martin refere, a propósito do uso da elipse no cinema, que o princípio de sugestão⁵⁶ está diretamente ligado à escolha na vertente artística.

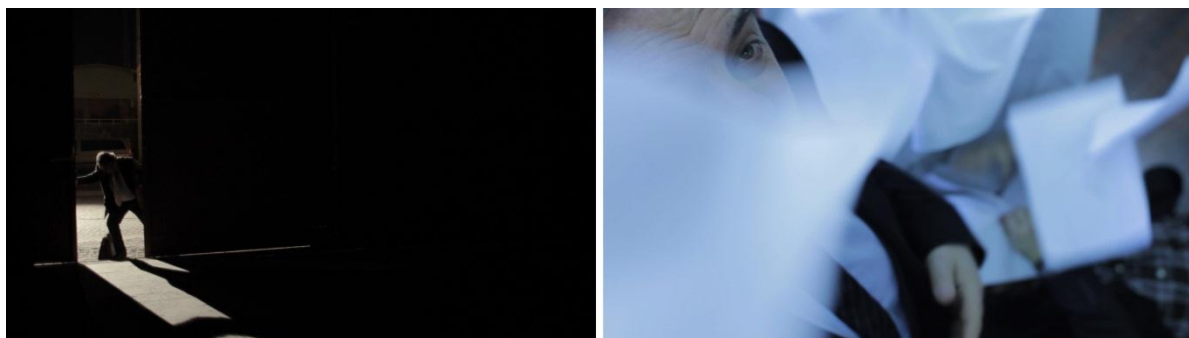
Em *iMad*, cuja divisão entre cenas se encontra claramente demarcada (por *fade-ins* e *fade-outs* a negro), o uso da elipse tem ambas as funções acima referidas: narrativa e

⁵⁵ “When something is assumed which has not actually been expressed”, in Quintiliano, *Institutes*, VII, vi, sec. 21, citado da obra *Allegory*. FLETCHER, Angus – **Allegory – The Theory of a Symbolic Mode**. 5.ª ed. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995. ISBN 0-8014-9238-6. p. 85.

⁵⁶ “Jacques Deyder escreveu: *No cinema, o princípio é sugerir* e disse frequentemente que o cinema é a arte da elipse.” MARTIN, Marcel – **A Linguagem Cinematográfica**. 1.ª ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X. p. 95.

interpretativa. Os saltos no tempo, por exemplo, entre a cena do contrabando (mediada pelo genérico) e a introdução do escritório, têm como objetivo uma função fundamental neste tipo de narrativas curtas, que é a rápida apresentação da problemática do filme. Neste caso, é dada tanto pelo salto temporal (noite do contrabando/dia no escritório), como pela mudança estilística (clima negro no contrabando/clima hermético no escritório).

Em termos narrativos, estas elipses cumprem uma função dramática, enquadrando-se na categoria de “elipses expressivas” proposta por Martin, e que este define como “inerentes à obra de arte (...) [e que] visam um efeito dramático ou são geralmente acompanhadas de um significado simbólico” (MARTIN, p. 97). Daí que, ao saltarmos da cena do contrabando (onde observamos já um efeito de omissão elíptica na sombra em silhueta do Dr. Fernandes) para a cena que inicia o filme, estamos já “avisados” para uma das facetas da personagem do Dr. Fernandes (o seu lado negro), especulando sobre o seu significado no seguimento do filme. Em última análise, a tensão dramática entre as elipses (o salto entre a desconfiança do Sr. Lemos face à atitude suspeita de Filipe, e o início da cena noturna de Ivone) contribui para a construção de uma simbologia na organização das mesmas. Pensando, por exemplo, no início e no fim de *iMad*, verificamos que há uma passagem do negro do contrabando (abre-se uma brecha no negro) para o branco (catártico) do final, onde a explosão de folhas preenche o ecrã: não percebemos nesta passagem um contexto alegórico (das trevas à iluminação)?



Frames do início e fim de *iMad*, simbolizando o processo de passagem das trevas à luz.

Ao abordarmos a questão alegórica e simbólica do tempo em *iMad*, devemos fazê-lo analisando também a linguagem cinematográfica que o sustenta (a gramática dos planos, os movimentos de câmara e os enquadramentos). Martin refere que devemos pensar em duas categorias de tempo: data e duração. Ora, em *iMad*, a data, ou seja, o seu contexto cronológico, não se encontra identificado. Contrariamente às narrativas distópicas, que geralmente têm como base uma deslocação para uma data específica (como já analisámos,

vendo, por exemplo, os casos de *L'An 2440* ou *1984*), o tempo histórico em *iMad* não se encontra especificado. Esta decisão tem como objetivo apostar numa distanciação reflexiva da realidade, apontando para um qualquer futuro, sem deixar de refletir sobre o passado. Mas analisemos a segunda categoria definida por Martin, a *duração*.

Podemos encontrar dois tipos de duração em *iMad*: um expressivo acelerado e outro descritivo expositivo. O primeiro é observável com especial ênfase na primeira parte de introdução do espaço, onde a sucessão múltipla de cortes, bem como a variação brusca da escala de planos, pretende representar a desorganização e caos da editora através da aceleração do ritmo (pela montagem). O que aqui se subverte, ou evita, é a conceção de “tempo respeitado”. Martin cita, a título de exemplo, o filme *A Corda*, de Hitchcock, para fundamentar o uso desta abordagem, isto é, a pretensão de representar o tempo na sua duração factual. Apesar disto, como refere o autor, devemos ter em conta que “o tempo científico não coincide absolutamente com o tempo da percepção” (MARTIN, p. 271), ou seja, a assunção de tempo depende da significação que lhe é dada. Deleuze refere este aspeto quando analisa a passagem da imagem-movimento à imagem-tempo: o que se opera nesta transição é a mudança de uma conceção de tempo dada pela montagem (sensorial motora, ou seja, é quantitativa, funciona pela sucessão de sintagmas) para a conceção de tempo “investida pelos sentidos” (DELEUZE, 2006, p. 15).

Ora, em *iMad*, o uso da montagem rápida tem como fim não tanto uma função narrativa (“ordenar segundo uma sequência lógica ou cronológica – tendo em vista contar uma história – vários planos”, MARTIN, p. 167), mas antes expressiva (“estabelecida sobre as justaposições de planos e tendo por finalidade produzir um efeito directo e exacto através do choque de duas imagens”, MARTIN, p. 167). Vemos exemplos disto nos primeiros minutos da cena de introdução do escritório, onde saltamos de pormenores de mãos, papéis e máquinas antigas, produzindo um efeito sensorial⁵⁷.

⁵⁷ Este mesmo recurso é explorado por Jeunet em *Delicatessen*, na cena em que se conjugam os movimentos sonoros das diversas personagens, formando uma sincronia melódica humorística.



Frames de *IMad*, em que a montagem rápida é utilizada para representar o caos da editora.

Contudo, o contraponto a estes pequenos trechos resulta naquilo que referimos acima sobre a conceção psicológica do tempo⁵⁸. O uso da fotocopiadora que sucede o frenesim anterior opera como pausa no ritmo, ao que se segue um *raccord* por semelhança visual entre o papel da fotocopiadora e o fax a ser impresso. Por outro lado, observamos uma mudança radical entre este tipo de montagem e divisão da cena, e aquele que dá corpo ao trecho final. Neste, impera o uso de planos-sequência em planos de longa duração, justamente com o intuito descritivo de mostrar a situação de fiscalização da forma mais natural possível, acentuando deste modo a sobriedade da cena.

⁵⁸ Eco atenta também para a diferença entre o tempo no filme e o tempo na música, dizendo que “in film the discourse time does not necessarily coincide with the story time, whereas in music there is perfect congruence among story”. ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 58.

Por último, o tempo que decorre na totalidade do filme, como vimos, sem qualquer referência temporal, é também simbolizado pelo uso constante do rádio. Esta dimensão sonora, que é independente dos cortes temporais, marca não só a passagem do tempo (pela mudança do seu conteúdo), como contribui para o efeito psicológico de um realismo intrínseco (apesar de cómico – veja-se o uso de anúncios e interlúdios comerciais em estilo de paródia). Em *Citizen Kane*, por exemplo, também se recorre a um meio de divulgação vigente (o *newsreel*), no trecho *News on the March*, para atribuir uma tônica cómica à cena⁵⁹.



Frame de *iMad*, onde se pontua a presença do rádio na narrativa.

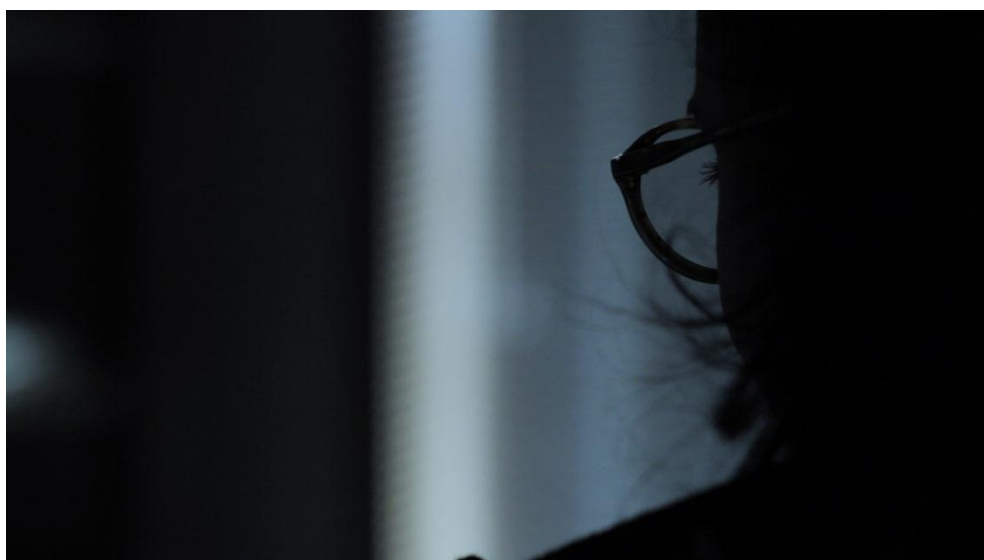
⁵⁹ Deleuze, a propósito do “presente sonoro” em Welles, e da voz *off* como centro radiofónico essencial, faz referência à análise que Michel Chion faz deste elemento na sua cinematografia: “Michel Chion, lembrando a influência que a rádio não parou de exercer sobre Welles, fala de uma ‘imobilidade central da voz’, mesmo quando é a voz de personagens em movimento. E, paralelamente, os corpos móveis tendem eles próprios para uma inércia maciça que vai encarnar o ponto fixo da voz.” DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo – Cinema 2**. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-10-96. p. 152.

Perspetiva Geográfica

Mas como se faz para observar alguma coisa deixando de lado o eu? De quem são os olhos que olham? Normalmente, pensa-se que o eu é uma pessoa debruçada para fora dos seus próprios olhos como se estivesse no parapeito de uma janela e que observa o mundo que se estende em toda a sua vastidão, ali, diante de si.

Italo Calvino, *Palomar*, p.118

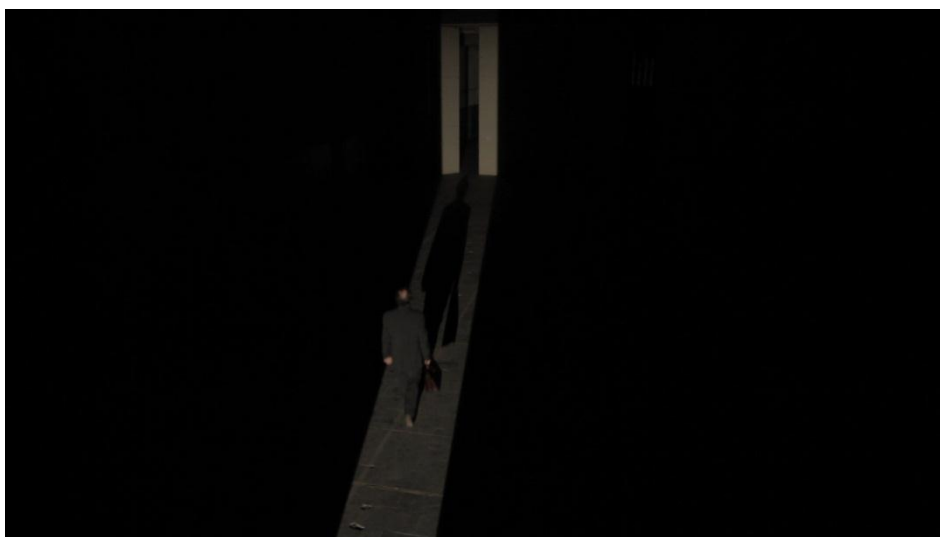
Um dos efeitos provocados pela composição dos objetos no quadro, como refere Deleuze, é que “o ecrã, como quadro dos quadros, dá uma medida comum ao que não a tem, plano afastado de uma paisagem e grande plano de um rosto, sistema astronómico e gota de água, partes que não têm o mesmo denominador de distância, de relevo, de luz” (DELEUZE, 2009, p. 33). Neste sentido, o que o espaço do plano transmite é um sentido de relativização e “desterritorialização da imagem”, ou seja, quando se apresentam objetos demasiado extensos ou infimamente pequenos num mesmo espaço, então estes são já uma representação qualitativa e não descritiva. Deleuze refere ainda que o quadro diz sempre respeito a duas tendências, ora de saturação, ora de rarefação. Para exemplificar o último caso, o autor faz referência à ênfase que é dada apenas a um objeto em *A Janela Indiscreta*, com o ponto branco da brasa do cigarro no fundo negro. Este efeito, provocado pela redução do quadro a apenas um elemento, pode ser usado com valor conotativo.



Frame de iMad, onde vemos apenas a armação dos óculos de Ivone como elemento sintético e simbólico.

Em *iMad*, onde se recorre com frequência ao elemento do negro como espaço “opaco” de informação, vemos exemplos de rarefação na cena em que Ivone vai furtivamente ao escritório à noite. Apesar de distinguirmos apenas o decalque da armação dos óculos, sabemos pela associação desse elemento característico da personagem, mesmo com baixo teor de informação no plano, tratar-se de Ivone. Uma vez mais, faz-se aqui uso da possibilidade sintética do cinema, com vista a conferir à ação dois índices: o de *suspense*, com a noção velada de que se trata de uma dada personagem a cometer o delito, e o de interpretação, ao valorizarmos apenas uma parte do plano, especulando sobre as suas funções simbólicas.

É a partir destes dois pontos – a noção de rarefação e a relativização das dimensões no plano – que evocamos uma dimensão a que chamaremos “geográfica” em *iMad*.



Frame de *iMad*, onde a perspectiva de alçado relativiza a dimensão da personagem, conferindo um valor qualitativo ao enquadramento

A perspectiva “geográfica”⁶⁰ em *iMad*, acontece de forma cíclica no começo e no fim do filme. No início, com um plano picado sobre a personagem do Dr. Fernandes, a caminhar ao longo de um espaço neutro que desemboca no local de contrabando⁶¹. E no fim, com os diversos picados sobre as personagens do escritório quando o armário explode, arremessando uma chuva de folhas sobre estes. Este eco alegórico na narrativa está associado à mesma relação formal e metafórica que simboliza o caminho das trevas à luz que acontece no filme. O uso de uma perspectiva privilegiada de alçado no primeiro plano tem como função esmagar o Dr. Fernandes moralmente, “ao colocá-lo ao nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino”⁶² (MARTIN, p. 51). Inversamente, no final sugere-se uma espécie de catarse redentora, onde uma chuva branca de folhas simboliza toda a falência e destruição da editora e do domínio sobre as personagens, sendo estas libertadas.

⁶⁰ Sobre a ideia de perspectiva geográfica ou divina, Eco refere o início da obra *The Betrothed*, referindo que “Manzoni builds his description by combining two film techniques: zoom and slow motion. Don’t tell me that a nineteenth-century writer didn’t know about film techniques: on the contrary, movie directors make use of the techniques of literary fiction”. Eco sublinha o uso do “viewpoint of God, the Great Geographer”, que “little by little assumes the viewpoint of the human beings”, contudo, este início aparentemente estilizado cumpre uma função, como argumenta Eco, “preparing the reader straightaway to read a book whose main protagonist is someone who looks at the ways of the world from on high”. ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 73.

⁶¹ Žižek fala de uma perspectiva diabólica em *Pássaros*, de Hitchcock, quando da cena do incêndio. O plano geográfico, quase como um “mapeamento cognitivo”, como refere o autor, transforma-se, com a entrada dos pássaros, num olhar malévolo (“an evil gaze”). FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). **O Guia de Cinema do Depravado** [Filme]. Londres: Amoeba Film..

⁶² “O plano picado (filmagem de cima para baixo) tem tendência para tornar o indivíduo ainda mais pequeno, esmagando-o moralmente ao colocá-lo no nível do solo, fazendo dele um objecto levado por uma espécie de determinismo impossível de ultrapassar, um brinquedo do destino.” MARTIN, Marcel – **A Linguagem Cinematográfica**. 1.^a ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X. p. 51.



Seleção de *frames* de *iMad*, onde se faz uso da “perspetiva divina” como enfatização de uma manifestação superior à estrutura social e humana do enredo.

A par desta dimensão, a que nos furtámos de designar como divina (uma vez que em *iMad*, o que se simboliza é a ausência de qualquer ícone, seja uma deificação ou demonização), não podemos deixar de sentir uma certa entidade observadora, ou deturpadora, dentro da ação.

Observamos esta representação na presença de uma entidade próxima do conceito de *deus ex machina*, na forma como Fletcher a entende:

The *deus ex machina* is necessarily a magical device, whose anti-mimetic force may be suspected from the fact that it comes in to prevent an impasse, after the exhaustion of all probable *routes* of escape.

Angus Fletcher, *Allegory*, p. 150

Esta força, mais ou menos indireta dentro da narrativa, é justificada quando entendida como agente alegórico. O que Fletcher refere é que a alegoria “is structured according to ritualistic necessity, as opposed to probability” (FLETCHER, 1995, p. 150) e, neste sentido, verificamos que tal acontece em *iMad*. Durante a narrativa são várias as suspeições de um elemento perturbador que, intervindo de forma mais ou menos aleatória, impele a ação para uma progressão. Um desses exemplos é o momento nostálgico do

Dr. Filipe, quando ouve um ruído na porta que o obriga a esconder o objeto interdito, fechando assim a cena. Se acaso fosse uma das outras personagens a abrir a porta, toda a narrativa se alteraria; ao se tratar de uma referência em *off*, não identificável, assumimo-la como uma ideia de *complot*⁶³.



Sequência de *Pássaros*, onde um bando furioso de pássaros invade a sala através da lareira.

A manifestação de uma entidade sublimada na estrutura narrativa não toma forma até ao final do filme. Aqui, todas as angústias e frustrações presentes nas personagens ganham expressão sob a forma de uma fissura da realidade. O que se simboliza com a explosão final, além da finalidade sobrenatural que intervém como resolução drástica da problemática do filme, é uma dimensão estranha que invade o real. Como refere Žižek, dando como exemplo a cena do filme *Os Pássaros*, de Hitchcock, em que um bando de pássaros invade a casa através da fenda da lareira, é que este fenómeno surreal é no fundo a manifestação do “superego maternal” – uma energia violenta que desintegra a realidade.⁶⁴

⁶³ Sobre este aspeto, Deleuze refere mesmo que o recurso ao *complot* mundial é observável em “Rivette, ou *Alphaville* de Godard”, no “sistema de escuta e de vigilância em Lumet”, mas sobretudo “na evolução dos três Mabuse de Lang”. DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo – Cinema 2*. 1.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0. p. 338.

⁶⁴ FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). *O Guia de Cinema do Depravado* [Filme]. Londres: Amoeba Film.



Sequência de *iMad*, onde se dá uma explosão de papéis que invadem o escritório numa vaga descontrolada.

Em *iMad*, assiste-se à impossibilidade de qualquer resolução por parte das personagens durante toda a narrativa. A repressão de que são vítimas vai sendo acumulada, sem que haja hipótese de qualquer expressão tangível. Assim como n' *Os Pássaros*, em que o despeito reprimido da mãe é personificado pela invasão sobrenatural dos pássaros, não será a explosão final em *iMad*, um mesmo fenómeno de exortação⁶⁵?

⁶⁵ Eco faz referência ao “enormous blank” apontado por Proust em relação ao fim de *Sentimental Education*, de Flaubert. Neste, o tempo fica como que em suspenso, não sendo mais do que “a quarter of an hour but years, decades”. O mesmo se sugere com o *fade a branco* em *iMad*, onde o tempo em suspensão é de condição intransitória. ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 57.

A Duplicidade em *iMad*

Como temos vindo a demonstrar, o jogo de pares de contrários é utilizado ao longo de *iMad* para reforçar a dualidade que é retratada no filme. A primeira dicotomia fundamental e mais imediata é da “tecnologia *versus* antiguidade”. É retratada em termos visuais pelo contraponto entre os espaços de ação ligados ao meio antigo do papel, e também à imagem de memória (por exemplo, no espaço de contrabando, a primeira imagem é a de um rádio antigo), e o espaço do escritório, assético e hermético, simbolizando a faceta frívola da tecnologia. Por outro lado, esta dialética estende-se ao próprio desenho das personagens.

As personagens em *iMad* são retratadas de forma caricatural e abstrata. As suas características essenciais estão reduzidas a traços predominantes, recorrendo-se ao figurino e ao objeto – a roupa e os adereços antiquados em Ivone, o tique de vaidade em relação ao pente do Dr. Fernandes, o aspeto desgrenhado do Dr. Filipe – para lhes conferir um valor de personificação de uma ideia. Num sentido alegórico, como refere Fletcher, estes traços assim isolados são os “iconographic ‘meanings’ of each agent” (FLETCHER, 1995, p. 34). Também Martin refere a utilização no cinema da “personagem com objecto”⁶⁶, dando relevo à enunciação de elemento material associado à personagem, como forma de simbolização do dramatismo da cena. Ora, em *iMad*, vemos essa relação novamente com o intuito de uma duplicidade premente.

Os objetos em *iMad* referem-se às instâncias simbólicas que representam: o moderno e o antigo apresentados, sob a forma “noturna”⁶⁷, e a vertente racional e controladora, sob a forma de uma luz glacial que perpassa o ambiente do escritório. Esta mesma dualidade está presente em determinados objetos que atribuem valor simbólico às personagens. É o caso da jarra de flores na mesa de Ivone, que aparece em primeiro plano na cena noturna, representando a flor a jovialidade oprimida da personagem (estando

⁶⁶ “Efeito similar encontra-se em «I Confess» (Confesso), quando o jovem padre, acusado de assassinio, ao escutar os diversos depoimentos das testemunhas, é enquadrado várias vezes em plano médio, notando-se num canto do ecrã, e em grande plano, a extremidade de uma barra metálica – a presença obsidiante desta barra torna fisicamente sensível o drama que nele se desenrola...” MARTIN, Marcel – **A Linguagem Cinematográfica**. 1.^a ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X. p. 124.

⁶⁷ O livro de Filipe fechado numa gaveta e retirado desta num momento de solidão; a resma contrabandeada durante a noite num armazém escuro, representado sob um estilo *noir*; as fotocópias tiradas à noite por Ivone, logo após um plano que vai a negro com o fechar do armário pelo Sr. Lemos.

igualmente presente no plano picado que mostra o rosto desinibido e feliz de Ivone); ou o cachimbo do Sr. Lemos ou mesmo o pente do Dr. Fernandes⁶⁸.



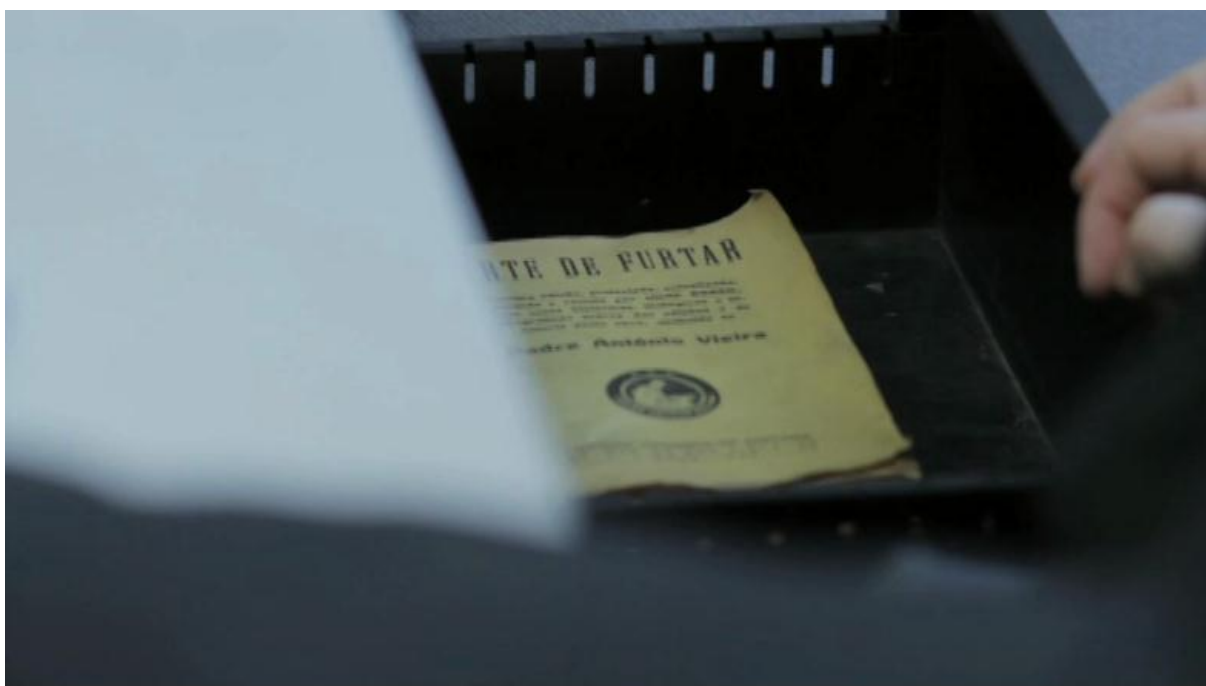
Frames de *iMad*, onde verificamos o uso do elemento “flor” como associação direta à personagem Ivone, adquirindo diferentes valores conotativos.

No entanto, este caráter dicotômico apresenta-se também sob a forma do *outro*, do “duplo”, através do conflito entre a personagem e o seu “duplicado”, com a duplicidade das personagens a funcionar também como motivo alegórico, encerrando em si a dualidade presente na narrativa. Esta bifacetação, que encontramos nas pulsões que as personagens enfrentam no confronto consigo próprias, são observáveis, por exemplo, nos comportamentos distintos do Dr. Fernandes (que ora contrabandeia papel, ora é apologista das novas tecnologias – nunca se sabendo exatamente qual a sua posição moral face a este jogo duplo); ou na dualidade de Filipe, que também entra em conflito com os ideais tecnológicos (ao guardar um livro e fotografia antigos).

Para concluir, a dimensão dos objetos em *iMad* reveste-se de uma última função que poderemos chamar discursiva: os objetos, além de terem o propósito de representar a essência das personagens, atuam também como símbolos que contêm o cosmos da

⁶⁸ Neste caso, recorre-se à figura de estilo da metonímia, isto é, parte-se de uma característica do objeto para caracterizar o seu portador: o pente representa a vaidade do Dr. Fernandes, a flor a jovialidade de Ivone, o cachimbo o saudosismo do Sr. Lemos ou o *iPad* a atualidade do Dr. Filipe.

narrativa, bem como das personagens, sendo o caso mais pertinente o da fotografia antiga de Filipe, dentro de um livro. Estes objetos, segundo Fletcher, contêm “the cosmos of those works where they appear” (FLETCHER, 1995, p. 219). Neste caso, o livro *Arte de Furtar*, retirado do interior da gaveta de Filipe, vale não apenas pelo seu signo enquanto livro antigo, como igualmente pela sua condição de “objeto-lembrança”⁶⁹. Além de poder representar um trocadilho da situação em que surge (o livro *Arte de Furtar*, retirado da gaveta num ato ilícito, como o é o roubo), não condensa de igual forma a insatisfação face a uma realidade insuficiente⁷⁰?



Frame de *iMad*, onde se entrevê o título do livro antigo (*Arte de Furtar*) onde Filipe esconde a fotografia antiga.

⁶⁹ Não podemos deixar de recordar a famosa passagem de Proust, em *Em Busca do Tempo Perdido*, Volume I: *Do Lado de Swann*, onde a personagem principal evoca todo o mundo passado através do sabor de uma madalena na hora do chá, fenómeno que Proust descreve como uma lembrança involuntária, que condensa toda a essência do passado.

⁷⁰ Recorde-se que o anonimato desta obra do período barroco advém em parte do seu teor reacionário, crítico e satírico. *Arte de Furtar* é um reflexo direto do tempo em que foi escrito, e marca uma linhagem de textos que, através de um estilo muito próprio, produzem constatações veladas sobre as iniquidades do seu tempo. As ligações entre a *Arte de Furtar* e a curta-metragem *iMad* são múltiplas: a ideia de “furto” ou “delito” é um eco em todo o filme (contrabando de papel, livros, atos ilícitos das personagens,...); esta obra foi passada através de canais ocultos, por se tratar de um documento apócrifo (tal como o papel o é em *iMad*); e ainda, *Arte de Furtar* é um texto escrito sob uma prosa velada, até mesmo alegórica, fazendo uso de metáforas e alusões onde subjaz uma acusação mais profunda, assim como se faz uso da ironia e do sarcasmo.

Vemos nesta medida que, por concentrarem em si um espaço e tempo alegórico – sob as mais variadas formas –, os objetos em *iMad* ultrapassam a condição cénica elementar, elevando-se a uma dimensão própria, discursiva, e acima de tudo, reflexiva.

V

CONCLUSÃO

Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois.

Antonioni, *Cinéma*, n.º 58, setembro 1958, citado da obra *A Imagem-Tempo*, DELEUZE, p. 19

Vivemos hoje um período em que parece ténue a distância entre a nossa realidade e aquela apresentada nos romances apocalípticos de Orwell, Bradbury ou Huxley. A percepção dos impactos dos meios tecnológicos, assim como a dependência que estes geram, é mais do que nunca uma temática premente no contexto contemporâneo. Embora datadas, estas propostas ficcionais fazem ainda parte do nosso imaginário, assim como se constituem como parte integrante de uma cultura cinematográfica, onde os limites da realidade são constantemente postos em causa – através da ficção futurista.

Abordámos, ao longo deste ensaio, as diversas vertentes que cabem neste denominador comum que é a exploração da tecnologia como força motriz, traçando um percurso que vai desde as origens da formação desta corrente até à sua disseminação no cinema e na ficção.

Definimos que esta seria a área de abrangência deste trabalho, cabendo-nos por isso enquadrar a forma e linguagem de *iMad* dentro das limitações próprias de um filme de curta duração. Optámos pelo recurso narrativo da alegoria, uma vez que esta nos apresentava liberdade em termos formais e temáticos, com a vantagem de nos permitir condensar todo o universo de *iMad* numa textura simbólica e alusiva.

Fizemos por isso uma análise dos vários géneros análogos a esta e outras correntes, procurando compreender os processos narrativos que lhes eram intrínsecos. Estamos em crer que, através desse processo reflexivo e de comparação, no qual *iMad* é posto em confronto com diversas vertentes cinematográficas, se pôde compreender de forma mais completa as razões do uso de umas em detrimento de outras.

A par do desafio de descobrir em que género se insere *iMad*, e quais os recursos que o aproximam ou afastam das várias correntes que dizem respeito à ficção futurista, estabelecemos um outro propósito: contextualizar a curta-metragem *iMad* no tempo presente, sem perder as funções alegóricas que pretendíamos.

Ora, este processo levantava duas questões: quais os melhores processos visuais, narrativos e formais para construir um espaço simultaneamente alegórico, mas ligado à realidade, e ainda, que influências de género imprimir à narrativa.

Decidir que elementos incluir, que planificação, que tipo de personagens, que espaços e que representação temporal, é a dificuldade que se impõe a qualquer realizador, ditando o resultado do filme. Do ponto de vista logístico, e atendendo a que este se tratava de um projeto individual, tornava-se determinante reunir áreas criativas num coletivo comum coeso. Foi nesse sentido que, com o intuito de construir este universo circunscrito de *iMad*, se optou pela procura de elementos da equipa no seio da própria instituição. Esta estratégia permitiu não só estabelecer pontos de empatia devido às colaborações anteriores ao projeto, como discutir de forma mais veemente a melhor forma de dar corpo à ideia de *iMad*.

Concluimos então, após este ensaio, que no que diz respeito ao género, *iMad*, por ter ligações temáticas (enredo, comportamento das personagens, *décors*, etc.) e formais (estética, linguagem, recursos narrativos, etc.) com diversos géneros, não se insere especificamente em nenhum, resultando numa confluência de alguns deles. Esta característica é referida como própria de um formato (ficção futurista) que ao longo dos tempos se tem reinventado e alimentado de géneros contíguos. Mais ainda, não pertencendo a nenhum género em específico, *iMad* consegue assim manter em suspenso um efeito-surpresa desejado para o filme, evitando associações de ordem interpretativa, através das quais o espetador poderia adivinhar o fio dos acontecimentos.

Por outro lado, no que concerne os processos narrativos adotados, concluímos que se pôde compreender de forma mais efetiva o seu uso, e assim empregá-los neste projeto. Referimos em particular um deles, a título exemplificativo, mas que expressa bem em que medida se podem criar universos narrativos credíveis e alegóricos, fazendo uso de instrumentos diegéticos: a sinédoque.

Como vimos, este é um recurso habitualmente utilizado no cinema. Tal recorrência resulta, como referimos, da necessidade de síntese inerente à arte de representação por imagens, neste caso, a arte cinematográfica.

E é o uso deste recurso que nos permitiu não apenas contextualizar o “microcosmos” de *iMad* no espaço geral da realidade (através do som do rádio e o seu registo realista, ou dos jornais com um grafismo credível), como construir um espaço próprio, alegórico ou ficcional, que fica em suspensão contínua (através do último plano que não termina), inscrevendo-se na realidade.

BIBLIOGRAFIA

ALKON, Paul K. – **Origins of Futuristic Fiction**. 2.^a ed. Geórgia: University of Georgia Press, 2010. ISBN 978-0-8203-3772-2.

ANÓNIMO- **Arte de Furtar**. 1.^a ed. Lisboa: Livraria Peninsular Editora, 1937 (ed. original 1652). Nesta edição, foi considerado como autor António Vieira.

BAUDELAIRE, Charles – **O Pintor da Vida Moderna**. 4.^a ed. Lisboa: Nova Vega, 2006. ISBN 972-699-423-1.

BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**. 1.^a ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1991. ISBN 972-708-141-7.

BENJAMIN, Walter – **A Modernidade**. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1164-6.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin – **The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960**. 1.^a ed. Londres: Routledge, 1985. ISBN 0-415-00383-0.

BROWN, Blain – **Cinematography – Theory and Practice: Image Making for Cinematographers, Directors, and Videographers**. *s. l.* Londres: Focal Press, *s. d.*

CALVINO, Italo – **Palomar**. 1.^a ed. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2001. ISBN 972-747-476-4.

CARRIÈRE; ECO, 2011 – **This is Not the End of the Book**. 1.^a ed. Londres: Random House, 2011. ISBN 978-184-655-451-3.

COOPER, Pat; DANCYGER, Ken – **Writing the Short Film**. 3.^a ed. Londres: Focal Press, 2005. ISBN 0-240-80588-7.

DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Movimento – Cinema 1**. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Avlim, 2009. ISBN 978-972-37-0958-2.

DELEUZE, Gilles – **A Imagem-Tempo – Cinema 2**. 1.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 972-37-10-96.

ECO, Umberto – **Six Walks in the Fictional Woods**. 2.^a ed. Cambridge: Harvard University Press, 1994. ISBN 0-674-81050-3.

ECO, Umberto – **Viagem na Irrealidade Quotidiana**. 2.^a ed. Lisboa: Difel, 1986. *s. d.*

EISENSTEIN, Sergei – **Reflexões de um Cineasta**. 1.^a ed. Lisboa: Arcádia, 1972. *s. d.*

FERGUNSON, Niall – **Virtual History**. 2.^a ed. Cambridge: Basic Books, 1999. ISBN 0-465-02323-1.

FLETCHER, Angus – **Allegory – The Theory of a Symbolic Mode**. 5.^a ed. Nova Iorque: Cornell University Press, 1995. ISBN 0-8014-9238-6.

FOUCAULT, Michel – **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. 5.^a ed. Petrópolis: Vozes, 1987. s. d.

GRANT, Barry – **Film Genre – From Iconography to Ideology**. 1.^a ed. Londres: Wallflower Press, 2007. ISBN 13-978-1-90476-479-3.

GRILO, João Mário – **O Cinema da Não-Ilusão**. 1.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN 972-24-1427-5.

GRILO, João Mário – **O Homem Imaginado**. 1.^a ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN 972-24-1427-5.

HUXLEY, Aldous – **O Admirável Mundo Novo**. s. l. Lisboa: Livros do Brasil, 1980. s. d.

KAFKA, Franz – **A Metamorfose**. Lisboa. Livros do Brasil, s.d.

KAFKA, Franz – **O Castelo**. 3.^a ed. Lisboa: Europa-América, 2002. ISBN 978-972-1-00363-8.

KAFKA, Franz – **O Processo**. 2.^a ed. Lisboa: Europa-América, 1989. ISBN 972-1-02754-5.

LA RUBIA, Leopoldo – **Kafka y el Cine – La Estética de lo Kafkiano en el Séptimo Arte**. 1.^a ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011. ISBN 978-84-9940-186-7.

LOOS, Adolf – **Ornamento e Crime**. 1.^a ed. Lisboa: Cotovia, 2004. ISBN 972-795-101-5.

MACLUHAN, Marshall – **Compreender os Meios como Extensões do Homem**. 1.^aed. Lisboa: Relógio D'Água, 2008. ISBN 978-989-641-029-2.

MARTIN, Marcel – **A Linguagem Cinematográfica**. 1.^a ed. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X.

MELVILLE, Herman – **Bartleby**. 2.^a ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. ISBN 978-972-37-0016-9.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford History of World Cinema**. Oxford: OUP, 1996.

ORWELL, George – **1984**. 1.^a ed (ed. original 1948). Lisboa: Antígona, 2004. ISBN 972-608-053-3.

PROUST, Marcel – **Em Busca do Tempo Perdido. Volume I: Do Lado de Swann**. s. l. Lisboa: Relógio D'Água, 2003. ISBN 978-972-7-08730-3.

RABIGER, Michael – **Directing: Film Techniques and Aesthetics**. 4.^a ed. Oxford: Focal Press, 2008. ISBN 978-0-240-80882-6.

SARAMAGO, José – **O Homem Duplicado**. 1.^a ed. Lisboa: Caminho, 2002. ISBN 972-21-1507-3.

SONTAG, Susan – **Contra a Interpretação e Outros Ensaios**. s. / . Lisboa: Gótica, 2004. ISBN 972-792-102-7.

SWIFT, Jonathan – **As Viagens de Gulliver**. s. / . Lisboa: Nelson de Matos, 2009. ISBN 978-989-982-3604-3.

TUDOR, Andrew – **Teorias do Cinema**. 1.^a ed. Lisboa: Edições 70, 1985. s/ ISBN.

WELLS, H. G. – **The Time Machine**. s./ . Londres: Penguin Classics, 2006. ISBN 978-0-141-44204-4.

ŽIŽEK, Slavoj – **Lacrimae Rerum**. 1.^a ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. ISBN 978-989-95565-2-2.

FILMOGRAFIA

ALLEN, Lewis. (Produtor), & TRUFFAUT, François. (Realizador). (1966). **Fahrenheit 451** [Filme]. RU: Anglo Enterprises.

BENDER, Lawrence. (Produtor), & TARANTINO, Quentin. (Realizador). (2009). **Inglorious Basterds** [Filme]. EUA: Universal Pictures.

BENN, Harry. (Produtor), & SODERBERGH, Steven. (Realizador). (1991). **Kafka** [Filme]. França: Baltimore Pictures.

BERNSTEIN, Sidney. (Produtor), & HITCHCOCK, Alfred. (Realizador). (1948). **A Corda** [Filme]. EUA: Warner Bros. Pictures.

BERNSTEIN, Sidney. (Produtor), & HITCHCOCK, Alfred. (Realizador). (1953). **I Confess** [Filme]. EUA: Warner Bros. Pictures.

BRAUNSBURG, Andrew. (Produtor), & POLANSKI, Roman. (Realizador). (1976). **O Inquilino** [Filme]. França: Marianne Productions.

BROKAW, Cary. (Produtor), & ALTMAN, Robert. (Realizador). (1993). **Short Cuts** [Filme]. EUA: Fine Line Features.

CHAPLIN, Charlie. (Produtor), & CHAPLIN, Charlie. (Realizador). (1936). **Modern Times** [Filme]. EUA: Charlie Chaplin Productions.

COPPOLA, F. Ford. (Produtor), & COPPOLA, Sofia. (Realizador). (2006). **Marie Antoniette** [Filme]. EUA: Columbia Pictures Corporation.

COPPOLA, F. Ford. (Produtor), & LUCAS, George. (Realizador). (1971). **THX 1138** [Filme]. EUA: American Zoetrope.

EISENSTEIN, Sergei. (Realizador). (1925). **O Coraçado Potemkin** [Filme]. União Soviética: Goskino.

FERREIRA, António. (Produtor), & FERREIRA, António. (Realizador). (2010). **Embargo** [Filme]. Portugal: Zed Filmes.

FIENNES, Sophie. (Produtor), & FIENNES, Sophie. (Realizador). (2006). **O Guia de Cinema do Depravado** [Filme]. Londres: Amoeba Film.

FRANCO, Larry. (Produtor), & CARPENTER, John. (Realizador). (1988). **They Live** [Filme]. EUA: Alive Films.

HEIDUSCHKA, Veit. (Produtor), & HANEKE, Michael. (Realizador). (1997). **O Castelo** [Filme]. Alemanha: Arte.

HITCHCOCK, Alfred. (Produtor), & HITCHCOCK, Alfred. (Realizador). (1963). **Pássaros** [Filme]. EUA: Universal Pictures.

JOFFE, Charles H. (Produtor), & ALLEN, Woody. (Realizador). (1969). **Take the Money and Run** [Filme]. EUA: ABC.

KELLEM, Craig. (Produtor), & IDLE, Terry et WEIS, Gary. (Realizadores). (1978). **Rutles: All You Need is Cash** [Filme]. RU: Above Average Studios.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. (Realizador). (1981). **Blind Chance** [Filme]. Polónia: P. P. Film Polski.

KIEŚLOWSKI, Krzysztof. (Realizador). (1991). **A Dupla Vida de Véronique** [Filme]. França: Sidéral Productions.

KUBRICK, Stanley. (Produtor), & KUBRICK, Stanley. (Realizador). (1968). **2001: A Space Odyssey** [Filme]. EUA: MGM.

KUBRICK, Stanley. (Produtor), & KUBRICK, Stanley. (Realizador). (1964). **Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb** [Filme]. EUA: Columbia Pictures Corporation.

LEAF, Carolin. (Realizador). (1978). **The Metamorphosis of Mr. Samsa** [Filme]. EUA: American Film Institute.

LEWIS, Edward. (Produtor), & FRANKENHEIMER, John. (Realizador). (1964). **Seven Days in May** [Filme]. EUA: Seven Arts Productions.

LUMIÈRE, Auguste et LUMIÈRE, Louis. (Realizadores). (1896). **L'Arrivée d'un Train à La Ciotat** [Filme]. França.

MAURICE, Bernard. (Produtor), & TATI, Jacques. (Realizador). (1967). **Playtime** [Filme]. França: Joly Film.

MCBRIDE, Jim. (Produtor), & MCBRIDE, Jim. (Realizador). (1967). **David Holzman's Diary** [Filme]. EUA.

MILCHAN, Arnon. (Produtor), & GILLIAM, Terry. (Realizador). (1985). **Brazil** [Filme]. RU: Embassy International Pictures.

MOLLO, Andrew. (Produtor), & BROWNLOW, Kevin. (Realizador). (1965). **It Happened Here** [Filme]. RU: Rath Films.

OSSARD, Claudie. (Produtor), & JEUNET, Jean-Pierre. (Realizador). (1991). **Delicatessen** [Filme]. França: Constellation.

PAL, George. (Produtor), & HASKIN, Byron. (Realizador). (1953). **The War of the Worlds** [Filme]. EUA: Paramount Pictures.

PARK, Tom. (Produtor), & FREARS, Stephen. (Realizador). (2000). **Fail Safe** [Filme]. EUA: Maysville Pictures.

PERRY, Simon. (Produtor), & RADFORD, Michael. (Realizador). (1984). **1984** [Filme]. RU: Umbrella-Rosenblum Films Production.

POMMER, Erich. (Produtor), & LANG, Fritz. (Realizador). (1927). **Metropolis** [Filme]. Alemanha: Universum Film (UFA).

SALKIND, Alexander. (Produtor), & WELLES, Orson. (Realizador). (1962). **O Processo** [Filme]. França: Paris-Europa Productions.

SOLAROLI, Libero. (Produtor), & VISCONTI, Luchino. (Realizador). (1943). **Obsessão** [Filme]. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane (ICI).

VUCELIC, Milorad. (Produtor), & KUSTURICA, Emir. (Realizador). (1995). **Underground** [Filme]. Jugoslávia: CiBy 2000.

WALD, Jerry. (Produtor), & BERNHARDT, Curtis. (Realizador). (1947). **Possessed** [Filme]. EUA: Warner Bros. Pictures.

WALLIS, Hal. (Produtor), & CURTIZ, Michael. (Realizador). (1942). **Casablanca** [Filme]. EUA: Warner Bros. Pictures.

WELLES, Orson. (Produtor), & WELLES, Orson. (Realizador). (1941). **Citizen Kane** [Filme]. EUA: Mercury Productions.

SÉRIES TELEVISIVAS

ATALLA, Ash. (Produtor), & GERVAIS, Ricky et MERCHANT, Stephen. (Realizadores). (2001-2003). **The Office** [Série Televisiva]. RU: BBC.

HANSON, Charlie. (Produtor), & GERVAIS, Ricky et MERCHANT, Stephen. (Realizadores). (2005-2007). **Extras** [Série Televisiva]. RU: BBC.

HANSON, Charlie. (Produtor), & GERVAIS, Ricky et MERCHANT, Stephen. (Realizadores). (2011-). **Life's Too Short** [Série Televisiva]. RU: BBC.

LEVITAN, Steven et LLOYD, Christopher. (Realizadores). (2009-). **Modern Family** [Série Televisiva]. EUA: 20th Century Fox Television.

SCHLESINESINGER, Paul. (Produtor), & MORTON, John. (Realizador). (2011). **Twenty Twelve** [Série Televisiva]. RU: BBC.

WEBGRAFIA

CEIA, Carlos – **E-Dicionário de Termos Literários**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
[Consultado: 14 de outubro de 2012]. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1018&Itemid=2