



Moisés de Lemos Martins & Manuel Pinto (Orgs.) (2008)
Comunicação e Cidadania - Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação
6 - 8 Setembro 2007, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho)
ISBN 978-989-95500-1-8

As fronteiras enfraquecidas do diegético

ÂNGELO PERES

Universidade do Minho ~ angelo.peres@netcabo.pt



Resumo:

A principal função da narrativa é a de mobilizar a imaginação do receptor e os efeitos da metalepse do autor estimulam particularmente os aspectos lúdicos e/ou fantásticos deste imaginário (Pier, s. d.). Mais do que um simples procedimento estilístico-retórico, a metalepse do autor assume-se como um jogo em que o autor se faz mediar pela sua própria narrativa numa outra comunicação dirigida a um espectador que ele idealiza, um jogo, por vezes lúdico, que faz apelo à sua inteligência e participação. Esta complexa relação autor/narrador, por um lado, e narratário/leitor, por outro, acontece na literatura, no cinema e em outras formas mais ou menos híbridas da expressão artística e/ou das práticas representativas.

O estudo da “metalepse do autor” (Genette, 2004) – fenómeno indiciador das relações nem sempre muito claras entre o extradiegético e o diegético – coloca uma série de novas questões quando aplicado à análise dos discursos fílmicos narrativo-ficcionais do cinema moderno ao contemporâneo, problemas derivados do grau de nitidez na sua detecção e relacionados com os desejáveis critérios para uma tipologia dos modos metalépticos, que se agudizam no caso das narrativas metadiegticas.

Para o analista interessado pelo problema do sentido, a análise não pode desprezar estes aspectos da manifestação da “voz” do autor num entendimento que deve processar-se numa relação (mais ou menos distanciada) entre obra e criador. E, desde logo, podemos interrogar-nos: quem é ou são os autores de uma obra cinematográfica; ou quem é ou são os sujeitos da enunciação do discurso cinematográfico?

O carácter transgressor da metalepse ao contaminar os dois níveis tradicionalmente distintos da narração e dos acontecimentos narrados faz um desafio ao analista no momento em que o seu trabalho enfrenta já dificuldades acrescidas. A maior complexidade das narrativas actuais, a crescente fragmentação da estrutura temporal e espacial do relato, a descaracterização dos géneros, o recurso às novas tecnologias, a influência recíproca das formas e técnicas de expressão artística, a alteração dos contextos e modos de recepção das obras, o acesso a um número crescente de cinematografias oriundas de países e culturas menos conhecidas e de proveniências socio-económicas muito distintas, enfim, tudo parece jogar em desfavor de uma metodologia crítica para o estudo da metalepse fílmica, mas são essas bases que iremos procurar num corpo de obras paradigmáticas.

Palavras-chave:

Metalepse, autor, cinema, análise.

A principal função da narrativa ficcional é a de mobilizar a imaginação do receptor e os efeitos da metalepse do autor estimulam particularmente os aspectos lúdicos e/ou fantásticos deste imaginário (Pier, s. d.). Mais do que um simples procedimento estilístico-retórico, a metalepse do autor assume-se como um jogo em que a díade extradiegética autor/narrador se faz mediar pela sua própria narrativa numa outra comunicação dirigida a um espectador que ele idealiza – ou enfrenta –

um jogo, por vezes lúdico, que faz apelo à sua inteligência e participação. Esta complexa relação autor/narrador, por um lado, e narratário/leitor, por outro, acontece na literatura, no cinema e em outras formas mais ou menos híbridas da expressão artística e/ou das práticas representativas. Incluímos aqui, naturalmente, as narrativas ficcionais orais, como será o caso dos contadores de histórias, quando registadas ou “conservadas” num determinado suporte.

A metalepse foi anexada ao campo da narratologia, provindo ou dependendo quer do estudo das figuras (retórica) quer da análise da narrativa, e ainda, de uma forma mais enviesada, da teoria da ficção (Genette, 2004). O nosso interesse recente pela metalepse e a razão deste texto decorrem principalmente da nossa vontade em compreender melhor o funcionamento da narração cinematográfica, o que serve simultaneamente a análise da narrativa e o exercício da narração.

A tradição dos estudos fílmicos leva-nos a considerar a literatura em primeiro lugar. A narratologia literária é extensa e complexa, e os conceitos nem sempre nos parecem claros, e é com alguma insegurança pelo caminho que trilhámos que partimos para esta reflexão.

1. Sobre a metalepse

O estudo da “metalepse” e, em particular, da “metalepse do autor” (Genette, 2004) – fenómenos indiciadores das relações nem sempre muito claras entre o extradiegético e o diegético – coloca uma série de novas questões quando aplicado à análise dos discursos fílmicos narrativo-ficcionais do cinema moderno ao contemporâneo, problemas derivados do grau de nitidez na sua detecção e relacionados com os desejáveis critérios para uma tipologia dos modos metalépticos, que se agudizam no caso das narrativas metadieéticas.

Como veremos adiante, as fronteiras do diegético – “fronteira oscilante mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta, aquele que se conta” (Genette, 1995: 235) – revelam-se cada vez mais enfraquecidas, e o texto literário ou o filme podem ser vistos como territórios ou espaços em que tanto autor/narrador como narratário/leitor extradiegéticos se projectam ou intrometem na diegese, isto é, no “universo do significado, o “mundo possível” que enquadra, valida e confere inteligibilidade à história” (Reis & Lopes, 1998: 108)

Dada a complexidade e a polémica sobre a possível relação entre o narrador e o autor, deixamos propositadamente de fora, por agora, a pessoa real do autor bem como a pessoa real do leitor/espectador.

Principiemos por precisar alguns conceitos provenientes sobretudo dos estudos literários. Gérard Genette caracteriza a metalepse narrativa como “toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos (ou de personagens diegéticas num universo metadieético, etc.), ou o inverso.” (Genette, 1995: 234)

Referindo-se à secção da obra atrás referida onde Genette fala da metalepse, Dorrit Cohn, no seu texto “*Métalepse et mise en abyme*” (Cohn, 2003), evidencia duas distinções que, segunda a professora de Harvard, são essenciais para a classificação da metalepse. A primeira refere-se à distinção entre discurso e história e a segunda serve para diferenciar metalepse exterior e interior.

Cohn refere que a metalepse ao nível do discurso é, no sentido titular de Genette, uma espécie de “figura”, pela qual o narrador pode substituir a descrição de acções rotineiras das suas personagens por digressões, resultando numa “*synchronisation badine, enjouée, de la narration avec les faits narrés*” situação discursiva que a autora desvaloriza como “genre relativement inoffensif de métalepse discursive” (Cohn, 2003: parág.3)

Por outro lado, Cohn considera a metalepse ao nível da história, um género “*beaucoup plus audacieux et choquant, beaucoup plus spectaculaire*”, e, servindo-se do exemplo apresentado por Genette do romance “*Continuidad de los Parques*”, de Julio Cortázar, onde um homem que lê um romance se transforma em vítima de um homicídio que acontece no romance que ele lê, refere que

aqui “la frontière entre le récit primaire (l’histoire du lecteur) et le récit secondaire (le roman enchassé) est violé, ce qui provoque une confusion réelle des niveaux ontologiques”. (Cohn, 2003: parág.3)

Esta distinção da metalepse entre os níveis do discurso e da história parece-nos muito estanque em termos de análise fílmica, porque uma passagem de um a outro nível narrativo só pode ser operada por intermédio de um discurso, como, aliás, refere Genette: “a passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso [nosso sublinhado], o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, senão impossível, pelo menos sempre transgressiva” (Genette, 1995: 233)

A mais recente publicação de Genette, “Métalepse” (Genette, 2004), põe a ênfase na “metalepse do autor” enquanto noção da retórica por ele transposta para os estudos da narratologia, definindo-a como figura através da qual se atribui ao autor [nosso sublinhado] o poder de ele próprio entrar no universo da sua ficção. Esta relação causal que liga o autor à sua obra ou mais genericamente o produtor de uma representação à própria representação será uma forma particular de metonímia pela qual um primeiro narrador se substitui a um segundo, incorporado na diegese.

Parece-nos claro que a metalepse do autor – que, por definição, não é o mesmo que metalepse, metalepse narrativa ou metalepse do narrador – é uma figura do discurso, que se processa por uma passagem do nível narrativo extradiegético para o diegético ou, inversamente, do diegético para o extradiegético, independentemente de poder acontecer simultaneamente entre o diegético e o hipodiegético, o que, nesta última situação, segundo Cohn, seria uma metalepse ao nível da história e não do discurso.

Cohn principia por distinguir metalepse exterior e interior. Diz a autora que nomeia metalepse exterior “celle qui se produit entre le niveau extradiégétique et le niveau diégétique, c’est-à-dire entre l’univers du narrateur et celui de son histoire”, apresentando aqui como exemplo “A Amante do Tenente Francês” (Cohn, 2003: parág. 4). Depois, considera metalepse interior “celle qui se produit entre deux niveaux de l’histoire elle-même, c’est-à-dire entre une histoire primaire et une histoire secondaire ou entre une secondaire et une tertiaire”, apresentando o exemplo de “At Swim-Two-Birds” (Cohn, 2003: parág. 4). Recordamos aqui que o texto de Cohn se dirige à construção em abismo, “mise en abyme”, pela qual o encaixe e a representação de um nível hipodiegético a partir do nível diegético se revelam uma opção de representação narrativa.

Deste modo, Cohn evidencia o facto de a metalepse exterior só acontecer nas narrativas heterodiegéticas e nunca nas homodiegéticas, facto que, refere, não terá sido notado até esse momento nem pelo próprio Genette. (Cohn, 2003: parág.5)

O narrador homodiegético caracteriza-se por ser uma entidade que veicula informações resultantes da sua própria experiência diegética, independentemente do seu grau de participação nos acontecimentos relatados. Como se pode ler num notório Dicionário de Narratologia “o narrador homodiegético não só patenteia a oscilação entre os dois **eus** (**eu-narrador** e **eu-narrado**; **narrating self** e **experiencing self** segundo Stanzel,1971:60-61), como pode referir-se à distância mais ou menos cavada que eventualmente o separe do protagonista.” (Reis & Lopes, 1998: 266). O narrador autodiegético caracteriza-se por ser ele próprio o relator das suas próprias experiências como personagem central da história.

Recordemos agora a definição de metalepse apresentada por Genette: “toda a intrusão do narrador ou do narratário extradiegéticos (ou de personagens diegéticas num universo metadiegético, etc.), ou o inverso.” (Genette, 1995: 234)

Genette refere-se a narrador ou narratário extradiegéticos e não a qualquer uma das caracterizações de narrador heterodiegético ou homodiegético ou ainda autodiegético. Vamos deliberadamente esquecer a figura do narratário (o que nos interessa é o sentido de extradiegético), e

cremos que só poderemos interpretar o significado de “narrador extradiegético” com base na própria narratologia genettiana e decorrente do termo “nível extradiegético”, que se refere “ a um aspecto particular do domínio da **voz** (v.), ou seja, às circunstâncias que condicionam a enunciação narrativa e às entidades que nela intervêm, compreendendo-se nessa intervenção a instituição do nível narrativo (v.) em que se situa o narrador.” (Reis & Lopes, 1998: 290)

Tanto o narrador heterodiegético como o homodiegético e o autodiegético podem encontrar-se no nível extradiegético, embora numa narrativa menos estratificada o narrador se situe normalmente numa situação exterior à diegese que narra e numa posição de ulterioridade sobre os acontecimentos narrados, situação claramente dominante nos filmes narrativo-ficcionais do cinema clássico ao moderno.

Pensamos, por isso, que Genette se refere a todas as situações em que o narrador se situa deliberadamente fora do universo diegético, ou seja, na posição de narrador heterodiegético. E cremos que só nesta situação, com fronteiras bem demarcadas entre o diegético e o extradiegético, poderemos falar de intromissões ou intrusões da narração nos acontecimentos narrados, acto que só pode ser realizado pelo discurso (expressão) e não exclusivamente pela história (conteúdo). Por isso, a caracterização de metalepse interior de Cohn nos parece pouco segura para qualquer tipo de análise dos procedimentos metalépticos, literários ou cinematográficos, e sobretudo na análise fílmica, pelo grau de concreção que a faz distinguir da abstracção da literatura (e da linguagem), o que, em certa medida, condiciona a dimensão e estratificação dos segmentos espacio-temporais do relato.

É nesta perspectiva que poderá justificar-se esta nossa reflexão sobre o enfraquecimento das fronteiras do diegético, tendência verificada a partir do cinema moderno, e a tentativa de encontrar novas formas de caracterizar ou classificar a metalepse do autor nos discursos cinematográficos.

Genette apresenta-nos um esclarecedor exemplo de “Noé” (1947), um ensaio de Giono em que o real (o que faz o narrador) e o imaginário (o que ele imagina ou inventa) se cruzam e misturam, para referir que “*métalepse non plus seulement du narrateur, mais bien vraiment de l’auteur*”, romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction.” (Genette, 204: 31)

A metalepse do autor está mais ligada à forma da expressão do que à forma do conteúdo dos filmes, e, por ser do autor (diferente de narrador), pode contribuir para o estudo de um estilo ou da personalidade de um autor (obra/criador) e ainda das suas intenções comunicativas para comprometer o próprio leitor (real ou potencial) na acção ficcional.

O estudo das metalepses do narrador e do autor podem revelar-se interessantes para a análise fílmica ou semiótica do cinema, por serem procedimentos discursivos (no sentido de Benveniste) reveladores da forma como o realizador ou os autores se transformam em narradores para se relacionarem com os públicos. Basta lembrarmo-nos das inúmeras versões de um mesmo drama de Shakespeare para compreendermos que o que diferencia produções de uma mesma origem literária são as interpretações que em cada momento (histórico, social, cultural...) se fazem dessa obra, o tratamento do argumento, a realização cinematográfica e, não menos importante, as condições de produção do discurso.

A metalepse assume-se também com especial importância para a compreensão da especificidade da narrativa ficcional por comparação com a narrativa factual, pois, como refere Genette, “*en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, elle met l’accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l’acte de narration qui l’engendre. « Toute fiction, observe Genette, est tissée de métalepses »*” (Pier & Schaeffer, 2005: parág. 16)

Para o analista interessado pelo problema do sentido, a análise não pode desprezar os aspectos da manifestação das “vozes” do narrador e do/s autor/es, ambas observáveis ao nível do enunciado, num entendimento que deve processar-se numa relação (mais ou menos distanciada) entre obra e criador, numa perspectiva mais artística, ou, entre obra e produtores, numa perspectiva mais comunicativa e social. E, desde logo, podemos interrogar-nos: quem é ou são os autores de uma obra cinematográfica; ou quem é ou são os sujeitos da enunciação do discurso cinematográfico?

Para tentarmos respondermos a estas questões e antes de prosseguirmos com a nossa breve reflexão sobre a metalepse, faremos uma breve incursão sobre o cinema entendido como obra de arte e o filme como fruto da criação de um autor.

2. O cinema como “arte”

É preciso não esquecer (...) as preocupações (...) dos realizadores que querem criar para exprimir uma visão do mundo. Excluindo estes (que são para nós de uma importância fundamental, porque são a razão da nossa esperança), os restantes (...) merecem plenamente a afirmação de Peter Bachlin: esta procura do máximo de espectadores traz consigo a mediocridade, a rotina, e provoca constantes compromissos artísticos. Como resultado disso vemos a produção estandardizar-se.

(Agel, 1972: 13)

O cinema de «arte» está enraizado na ideia de criatividade e do filme como expressão de uma visão individual. Ora, o cinema é, sobretudo, uma indústria, ainda que muito particular, e tem como paradigma dessa indústria o cinema *made in* Hollywood. O que significa que, contrariamente às outras artes – também elas sujeitas ao fenómeno da industrialização e comercialização – o cinema é um produto de um trabalho colectivo, que extravasa o próprio «artefacto» e se condiciona às estratégias globais de uma indústria e sobretudo comércio poderosos:

Hollywood est la forme achevée du Money first ; cela fait aussi de très bons produits. Le génie de Hollywood, c'est d'absorber l'Europe avec une extraordinaire aisance, et de nous la restituer américaine... (Plantier, 1995: 95)

Inicialmente amadora e tecnicamente instável, a indústria do cinema e a sua produção desenvolveu-se ao ponto de ocupar um papel primordial e duradouro na vida cultural.

Para Peter Wollen, o que a teoria do autor argumenta é que qualquer filme é uma rede de afirmações diferentes, cruzando-se e contradizendo-se simultaneamente, elaboradas numa versão final coerente. A estrutura estará associada a um único realizador, um indivíduo, não porque desempenhe o papel de artista, exprimindo-se a si ou à sua visão no filme, mas, sobretudo, porque a tarefa primeira do cineasta é bastantes vezes de coordenação e racionalização. Assim, a relação entre artista e obra é mais distanciada (Wollen, 1979).

A «teoria» do autor não é em rigor uma teoria, antes um método crítico. Mais do que permitir uma compreensão sistemática de um fenómeno geral, a teoria do autor apoia-se em certos princípios teóricos para avaliar exemplos particulares – tendo como objecto de estudo um filme (ou grupo de filmes) ou um autor – permitindo uma forma de classificar os realizadores segundo uma hierarquia de valores. A utilidade desta teoria é permitir uma forma elaborada de estudar um filme ou grupo de filmes, chamando a atenção sobre pormenores significativos e traços que iluminam a personalidade e visão do realizador cinematográfico.

A noção de «visão final coerente» remete para a função crucial do realizador como elemento unificador da obra cinematográfica, independentemente da sua maior ou menor participação pessoal e criativa. Como esclareceu Luigi Chiarini, «todo o elemento por si, fora da realização, decai de valor, porque a sua contribuição adquire um significado particular unicamente na forma definitiva do filme»

(*Apud* Lavrador, 1974: 54). Por isso, cada relação no interior do sistema só poderá ser compreendida à luz de uma unidade, de uma indivisibilidade, que, na sua forma mais restrita, é o filme.

Durante os anos 50, consideravam-se autores¹ de filmes um número muito limitado de realizadores, cuja obra devia, pelo menos, reunir duas características: o controlo absoluto dos processos de produção e criação do filme, e, de forma complementar, a continuidade de uma temática pessoal facilmente reconhecível através da escolha dos temas abordados. (Aumont & Marie, 1993)

Em 1933, Arnheim estabelecia uma relação inconciliável entre «artisticidade» e «popularidade» ao escrever: «...o filme artístico (isto é, o filme produzido sem tomar em consideração o grande público), atingirá, dentro em pouco, uma fase em que serão produzidos filmes pouco acessíveis, que não terão a menor possibilidade de alcançar êxito popular.» (Arnheim, 1989: 93)

Esta relação de causa-efeito viria a ser destruída com o êxito popular de alguns filmes que obtiveram simultaneamente êxito «na bilheteira» e unanimidade da crítica relativamente ao valor artístico dos mesmos, mas continua a manter uma razão de ser, que no caso do cinema português terá como paradigma o cinema de Manoel de Oliveira, aclamado por alguma crítica (nacional e internacional) e não apreciado pela maior parte do público².

Sabe-se que há uma resistência física e material, técnica e humana exterior ao realizador e que impende sobre a criação. Mesmo assim, tem sido possível discernir estilos diferentes – a marca pessoal do realizador – na produção de Hollywood, o que contradiz parcialmente as afirmações anteriores. Isso deve-se, por um lado, aos diferentes graus de intervenção do realizador nos processos de produção e criação e, obviamente, à sua própria capacidade criativa, por outro, à diversidade de circunstâncias que envolvem a produção de um filme. (Plantier, 1995). Esta justificação põe em consideração o «cinema de autor» como uma forma possível de fazer filmes, não obstante ser uma actividade em que os custos de produção raramente podem ser suportados pelo «artista» e, por isso, a sujeição deste aos constrangimentos e interferências derivadas do poder económico³. Excepções há, mesmo no cinema de Hollywood, mas, como refere Plantier, Steven Spielberg é um caso excepcional:

Jurassic Park, c'est un jeu d'enfant comme il en a fait toute sa vie. Mais son âme est dans La Liste de Schindler, qu'il nous présente justement la même année, en 1994. (...) Mais parce qu'il a fait l'un, il a pu faire l'autre. (...) Rien dans la La Liste de Schindler n'obéit aux lois du marché américain.» (...) [refere ainda o caso de Woody Allen] "mais Woody Allen est un marginal de New York. Comme chacun sait, New York n'est pas tout à fait une ville américaine.»

(Plantier, 1995: 96, 97)

Manoel de Oliveira, o mais idoso realizador do mundo em actividade, é um caso paradigmático do que possa ser o cinema de autor. O seu estatuto de “produto cultural” e o prestígio

¹ “La autoría fue definido por André Bazin, en La Politique des Auteurs (1975), como el proceso analítico de elegir en la creación artística el factor personal como un criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente.” (Stam, 1999: 218)

² Uma linha principal do pensamento de Manoel de Oliveira está resumida nestas suas palavras:

“Chamo teatro a tudo o que se põe diante da câmara, não é propriamente o palco, o teatral (...)

Se eu digo que o cinema não existe, é da mesma maneira que podia dizer que a vida não existe, que o que existe, de facto, é o teatro. Porque a vida escapa-se-nos a todo o instante, o momento de agora é já perdido, e portanto o que nos resta da vida é o teatro. É esta perda constante que estimula o homem a repor, a recordar, a refazer, e refá-lo pelo teatro, na medida em que isso é possível. E isso é possível pelo que há de teatro na vida, mas o que se transporta não é a vida, porque essa escapa-se-nos, o que se transporta são as convenções, são sinais, isso é que nos dá uma espécie de ligação. Mas o teatro, por sua vez, está próximo da vida, também ele é efémero. O cinema é o contrário, fixa, retém, tem a capacidade da memória.” (AAVV, 1994: 39).

³ Metz fala de «três censuras»: «propriamente dita», «económica» e «ideológica». (Metz, 1975)

que granjeou no meio cultural e cinéfilo de alguns países europeus permitem-lhe reunir condições invejáveis de autonomia e controlo sobre o filme.

Num estudo realizado por Paul Schraeder (Schraeder, 1999), este crítico de cinema e conhecido guionista concluiu da existência de um «estilo transcendental» – estilo, num sentido universal, não individual – partilhado por realizadores com personalidades bem distintas e tão separados geografica e culturalmente como Bresson (no ocidente) e Ozu (no oriente), e, em certa medida, Dreyer.⁴

O cinema é uma arte jovem que durante anos foi confusamente julgada em termos dicotómicos, isto é, entre um cinema «à Lumière» e um cinema «à Meliès»:

Bazin organizou uma visão bipolar do cinema. De um lado estava o realismo (O bom, o verdadeiro, o justo, como Godard veio a dizer da obra de Rossellini); do outro o Expressionismo, a intervenção deformadora do agente humano. A fidelidade à Natureza era a pedra de toque necessária para um juízo de valor. (Wollen, 1979: 131)

Hoje, surge claro que a origem desta dicotomia se deve ao carácter indicial da imagem cinematográfica.

Depois do primeiro impacto nos anos 20⁵, o movimento modernista tardou a entrar no cinema e as poucas vagas podem resumir-se ao movimento *underground*⁶ - principalmente nos Estados Unidos – e à *Nouvelle Vague*⁷ – sobretudo em França. (Cf. *idem*)

Independentemente do modo de utilização, o cinema pode realizar-se como Arte, como síntese criadora⁸ e consciência crítica do real⁹, isto é, através da contribuição criadora¹⁰ – diferente da autoria do filme – ultrapassar a capacidade de produzir uma simples experiência estética para alcançar uma cognição do mundo, uma nova forma de o perceber e compreender, bela ou feia, mas, certamente,

⁴ Para Schrader, o estilo transcendental é o método adequado para expressar o Santo no cinema. Schrader parte da suposição de que existem simultaneamente expressões do Transcendente na sociedade (hierofanias) e formas artísticas representativas comuns e partilhadas por diferentes culturas. O Transcendente, o mistério da existência, situa-se para lá de qualquer experiência sensível e o transcendido é, por definição, o imanente; e o estilo transcendental é uma forma fílmica de representação geral que expressa o Transcendente e se formaliza em três etapas: (1) o quotidiano, representação meticulosa dos lugares comuns, aborrecidos e banais da vida quotidiana; (2) a disparidade, uma desunião actual ou potencial entre o homem e o ambiente que o rodeia e que culmina numa acção decisiva; e (3) a estasis, uma visão estática da vida que, em lugar de resolver a disparidade, a transcende. O estilo transcendental, como a arte bizantina, é uma forma universal, porque pode reunir diferentes artistas e diferentes culturas dentro de uma mesma estrutura. A concepção estética escolástica serve como lugar comum de encontro para Oriente e Ocidente e, como tal, para Ozu e Bresson. (Schraeder, 1999)

⁵ Com o trabalho desenvolvido por Eisenstein, também pela avant-garde parisiense – Léger, Man Ray, Buñuel – e através do «abstraccionismo» de Eggeling e Richter, entre outros. (Wollen, 1979)

⁶ Não procurando competir com Hollywood, poetas, pintores, outros artistas de vanguarda refugiados da Europa e os vagabundos de Hollywood olhavam o cinema como uma extensão das outras artes. (Renan, 1970)

⁷ Movimento inovador, que pretendia romper as fronteiras convencionais do cinema. Nos seus filmes, Godard questiona o próprio cinema. Makavejev, Skolimowski, Bertolucci, Kluge, Glauber Rocha são alguns cineastas importantes desta “nova vaga”. (Wollen, 1979.)

⁸ «O cinema resulta duma síntese-criadora, realizada em duas regiões diferentes do conceito de significação-expressão: síntese de artes e síntese de linguagens.» (Lavrador, 1984: 9); «A síntese diferencia-se profundamente dos elementos que a compõem, como o caso dum composto químico que é uma nova substância inteiramente diferente dos seus componentes. (...) A arte existiu primeiro na imaginação humana e a sucessiva formação das diversas artes deve ter obedecido logicamente ao mecanismo psicológico de generalização e síntese. O cinema resultou também duma generalização de conceitos estéticos à imagem em movimento e duma síntese criadora de todas as formas de arte.» (Lavrador, 1974: 43)

⁹ «(...) esta desconexão da Arte em relação ao mundo da acção prática só existe num primeiro momento; pois num segundo momento de significação ela reenvia de novo ao mundo real, só que de uma forma indirecta, não imediata, ou seja, simbólica. E é desse mesmo movimento, dessa circularidade semântica, que nasce a capacidade da arte para se constituir como uma consciência crítica do real, para repensar o mundo a seu modo, assumindo-se por sua vez como uma modalidade peculiar de conhecimento - modalidade que já denominámos como cognição estética.» (Barbosa, 1995: 118)

¹⁰ «Uma contribuição criadora é uma criação elementar, subordinada e parcial, dentro da obra fílmica, que só no conjunto desta obra toma o seu verdadeiro significado cinematográfico e que vê reduzido total ou quase totalmente o seu valor quando destacada dessa síntese criadora que é a própria base da realização.» (Lavrador, 1974: 57)

penetrando nas profundezas da essencialidade humana, da nossa percepção e compreensão da realidade, que habitamos e onde existimos. Logo, mais do que «Kino-punho» ou «Kino-olho»,¹¹ o cinema pode ser *Kino-Arte*.

Segundo Roy Arnes, a maior parte da crítica cinematográfica contemporânea fracassa por não considerar o relacionamento entre o desenvolvimento artístico e o contexto histórico. (Arnes, 1972)

Rudolf Arnheim, um dos teorizadores «formativos» da sétima arte, ao fazer um recente balanço dos seus estudos dos anos 30, comentou:

«Hoje em dia, o cinema, a televisão e o teatro, e até a ficção literária e os produtos musicais da indústria discográfica fundiram-se num meio comum de narrativa e divertimento popular. Os meios de comunicação social trabalham para eles, adoptam os utensílios uns dos outros, competem. Esta fusão social e económica não pode deixar de homogeneizar as propriedades de forma e conteúdo através das quais cada meio exerce o seu poder puro na mente humana.»

(Arnheim, 1987: 10)

Gianfranco Bettetini põe em evidência a actual renúncia aos géneros, tanto no teatro como no audiovisual, através de uma noção unificadora de «puesta en escena», sendo esta noção, de uma forma sucinta, «un trabajo de organización semiótica» em que teatro, cinema e televisão se servem, cada um, dos mesmos «instrumentos materiales» e de «instrumentos típicos de la propia naturaleza expresiva de manera específica», fazendo-os reviver no interior da própria produção significativa e inscrevendo-os em sistemas de codificação. (Bettetini, 1996: 180, 181). Por isso,

teatro, cine y televisión están poco a poco perdiendo muchas de sus especificidades, de sus caracterizaciones históricamente legitimadas, y están distribuyéndose, desligándose, en una zona indiferenciada de homogeneidad y de recíproca sustitución. (Bettetini, 1996: 185)

Adriano Duarte Rodrigues chama a atenção para a importância crescente do «texto de massa», que invadiu o mercado mundial dos bens culturais, e a exigência de «pôr em relevo o código relativamente estereotipado que preside à sua produção», uma vez que «reproduzem mensagens narrativas em série segundo códigos fechados cujas variantes parecem em número praticamente ilimitado». (Rodrigues, 1992: 19, 20).

Finalmente, como Francisco Zurián y Hernández alerta,

nos encontramos ante la tarea de redefinir el Cine y el mundo de la Comunicación Audiovisual y tenemos que tener en cuenta, para ello, los nuevos soportes y las nuevas tecnologías. (...) Tal vez desde la teoría del Cine hay que dejar plantearse, por ya demasiado manidas, las cuestiones de la esencia de lo filmico, de la artisticidad del Cine, y repensar su situación y uso socio-cultural-artístico. (Hernández, 1992: 19, 20)

Creemos que o processo entre obra e criador no Cinema é, hoje, cada vez mais distanciado. A maior parte dos filmes da indústria e do comércio audiovisuais são o produto de acções concertadas pelos agentes e grupos económicos, que envolvem estratégias de comunicação geradores de um contexto muito complexo e diversificado para a recepção do filme e de outros produtos que lhe estão associados. O cinema digital já está a transformar significativamente aspectos como a produção, difusão e a distribuição dos filmes. Apesar disso, não deixa de ser frequente encontrarmos cineastas como Pedro Almodóvar que conseguem resolver o difícil compromisso entre um cinema comercial e um cinema de autor. Existem também cineastas que conseguem marcar o seu estilo e a sua criatividade, mesmo estando subordinados à pressão económica e aos constrangimentos de um

¹¹ Expressões que opunham Eisenstein a Vertov, respectivamente, sobre a concepção do cinema. (Wollen, 1979.)

“grupo de trabalho” com interesses e competências muito diversificadas. Por outro lado, surgem cinematografias de outros países em distribuição alternativa com filmes particularmente criativos e inovadores, realizados e produzidos em condições muito distintas das grandes produções norte-americanas e até europeias. A Internet abre-se como uma nova possibilidade para o cinema e outras produções audiovisuais, com especial interesse para o cinema marginal, pois cria uma rede mais acessível, barata e menos controlada, reduzindo ainda os intermediários entre o criador e o público.

4. Ponto de vista e metalepse no cinema

Se na novela o “saber” pode estabelecer satisfatoriamente estas relações narrador/personagem, esclarecem Gaudreault e Jost, no cinema temos de distinguir o “ver” e o “saber”: «el cine sonoro puede *mostrar* lo que ve un personaje y *decir* lo que éste piensa» (Gaudreault & Jost, 1995: 139). Além disso, uma das preocupações principais da encenação, como referiu Hitchcock, é que os diálogos digam uma coisa e a imagem diga outra, que a mentira possa ser descoberta pela mesma contradição do comportamento social e da vida (Truffaut, 1987)

Jost propõe então distinguir o ponto de vista visual do ponto de vista cognitivo, designando o primeiro por «ocularização». A ocularização será então caracterizada pela relação entre o que a câmara *mostra* e o que a personagem supostamente *vê*. O lado cognitivo manterá a designação de focalização.

Os autores colocam esta questão: como é que, no cinema, poderemos detectar que o que vemos equivale a um olhar de uma personagem?

De uma forma abreviada, quando, de alguma forma, sentimos que compartilhamos a posição da câmara, quando somos impelidos a situar-nos num “eje imaginario *ojo-cámara*” (Gaudreault e Jost, 1995). Consideram três posturas possíveis em relação à imagem cinematográfica:

o la consideramos como vista por unos ojos y, conseqüentemente, la remitimos a un personaje, o bien la atraen hacia sí el estatuto o la posición da la cámara, y entonces la atribuimos a una instancia externa al mundo representado, gran imaginador de todo tipo, o bien intentamos borrar la existencia misma de este eje: es la famosa ilusión de transparencia. (Gaudreault & Jost, 1995: 141)

Admitem a dificuldade de discernimento, porque “semiológicamente, nada distingue a la simple identificación primaria con la cámara de la mirada de un personaje no representado” (*idem*: 143), e, em alguns casos, só com o conhecimento de dados extrafílmicos (género, tipo de produção, época) se poderá avaliar com mais rigor se, por exemplo, uma “tremida” da câmara é intencional ou resulta simplesmente dos poucos recursos técnicos ou humanos, facto que numa superprodução de Hollywood seria quase inevitavelmente intencional.

Reduzem estas três posturas a uma alternativa: se a câmara se substitui ao olhar de uma das personagens produz-se uma “ocularização interna” por o olhar (ponto de vista) ser o de uma instância interna à diegese; se isto não acontece, produz-se uma “ocularização zero”.

Havendo ocularização interna, ela pode ser primária ou secundária. Os autores reconhecem algumas configurações na ocularização interna primária: a “sugestão” do olhar sem a obrigação de o mostrar, fenómeno normalmente associado a uma certa deformação da imagem, como um plano desfocado para substituir o olhar de uma personagem que *vê* nessas circunstâncias (*vê* mal e não tem óculos, acordou de uma anestesia, está embriagado...); o movimento “subjectivo” da câmara quando esta se substitui claramente à visão da personagem, seja em panorâmica ou em *travelling*, dependendo por vezes do ângulo de tomada de vista (picado, normal ou contra-picado) para conseguir evidenciar esse efeito.

A ocularização interna secundária é definida pelo facto da subjectividade da imagem estar construída pelos *raccords* como é o caso do campo/contra-campo, isto é, existe uma contextualização da situação.

Nos casos em que nenhuma instância intradiegética, nenhuma personagem vê a imagem dá-se a “ocularização zero”. Neste caso, o plano remeterá para o narrador onisciente, para “um grande imaginador”. No entanto, dizem os autores, a posição do narrador relativamente ao universo diegético pode apresentar indícios mais ou menos claros da sua *intromissão* ou intrusão na história ou manter-se na posição do *nobodys shot* como acontece a maior parte das vezes no cinema clássico e no MRI (Modelo de Representação Institucional, segundo Burch).

Esta última divisão obriga-nos a levantar e tentar responder a algumas questões, não para contestar as ideias de Gaudreault e Jost, mas para esclarecer um assunto relevante para a análise fílmica, nem sempre bem entendido.

Antes de o fazermos, recordamos uma situação colocada à narratologia literária por Mieke Ball (Genette, 1998), segundo a qual ele considera «focalização zero = focalização variável» alegando que a análise de um relato «não focalizado» pode reduzir-se sempre a um mosaico de segmentos focalizados de diversas maneiras, hipótese diplomaticamente rejeitada por Genette. No entanto, a resposta de Genette parece-nos vaga para os nossos propósitos de aplicação à narrativa cinematográfica:

esta fórmula no me molesta, pero me parece que el relato clásico sitúa, a veces, su “foco” en un punto tan indeterminado o tan lejano (...). A diferencia del cineasta, el novelista no está obligado a poner su cámara en ningún sitio: no tiene cámara (Genette, 1998: 51)

O que nos parece essencial na sua resposta é a expressão «relato clássico», para nos lembrar de manter a distinção dos relatos clássicos e contemporâneos do cinema no raciocínio a efectuar, isto é, estarmos conscientes da existência de uma “actualização” das formas do relato.

Esta questão é relevada por John Pier no colóquio internacional “Metalepsis today”. Pier refere que, se por um lado, é do conhecimento geral uma narrativa ser a narração de acontecimentos dividida entre os níveis bem diferenciados da narração e dos acontecimentos narrados, a situação assume uma maior complexidade nas narrativas actuais devido à contaminação destes dois níveis, ao que ele designa por “embedded” ou “metadiegetic narrative”. (Pier, 2002)

Este fenómeno, refere Pier para evidenciar a necessidade de uma nova reflexão sobre a metalepse e os níveis narrativos, não é exclusivo das narrativas, e verifica-se sob determinadas formas em áreas muito diversificadas. A interpenetração das diferentes formas de expressão, seja das tradicionais ou das decorrentes sobretudo das possibilidades das novas tecnologias, coloca em evidência essa necessidade de estudo e revisão dos métodos de análise. (Pier, 2002)

Quanto a nós, o multimédia e o surgimento das narrativas interactivas é, por si só, razão suficiente para essa revisão, mas entendemos que, em primeiro lugar, haverá que clarificar conceitos e classificar as naturezas – ou “essências” – dos diferentes modos de produção e recepção. E, como salienta Pier, tomar em consideração os modelos comunicativos que distinguem, por exemplo, autor concreto/leitor ou autor implícito/leitor. (Pier, 2002)

Como já referimos, Genette põe a ênfase na “metalepse do autor” enquanto noção da retórica por ele transposta para os estudos da narratologia, definindo-a como figura através da qual se atribui ao autor o poder de ele próprio entrar no universo da sua ficção.

Assim, baseando-nos na distinção entre níveis narrativos (extradiegético, diegético, hipodiegético) e o estatuto semionarrativo do narrador (heterodiegético, homodiegético) – sem os confundir, portanto – parece-nos útil considerar, no caso do relato cinematográfico, uma distinção

genérica entre os modos metalépticos. Esta distinção visa – e ensaia – uma nova classificação ou taxinomia das metalapses do autor no discurso narrativo-ficcional cinematográfico.

As intromissões são operadas pela narração, como será o caso dos procedimentos metalépticos, mais ou menos nítidos, mais ou menos evidenciando a instância narrativa pelo seu acto discursivo. Assim, podemos falar de modificação de nível narrativo, como, por exemplo, a passagem de um nível extradiegético para um nível intradieético.

No entanto, como protagonista da narração, «ele é detentor de uma voz observável ao nível do enunciado por meio de intrusões, vestígios mais ou menos discretos da sua subjectividade, que articulam uma ideologia ou uma simples apreciação particular sobre os eventos relatados e as personagens referidas.» (Reis e Lopes, 1998: 258)

Deste modo, como “voz observável”, o narrador projecta a sua presença no universo diegético. Ao projectar essa sua presença, o narrador mantém-se heterodieético, ou, pelo contrário, e independentemente da amplitude da situação, transforma-se numa personagem da diegese, e, nesse caso, integra, por definição, o conceito de ocularização?

A ocularização, como já vimos, caracteriza-se pela relação entre o que a câmara *mostra* e o que a personagem supostamente *vê*. Ou, como referem os autores: se a câmara se substitui ao olhar de uma das personagens produz-se uma “ocularização interna” por o olhar (ponto de vista) ser o de uma instância interna à diegese; se isto não acontece, produz-se uma “ocularização zero”.

Colocaremos uma questão: será identificável no relato cinematográfico ou no relato audiovisual uma situação em que o que a câmara *mostra* se identifique com o que o “narrador” *vê*?

Passemos ao primeiro exemplo: a câmara mostra em panorâmica uma rua onde passam apressadamente vários transeuntes; de súbito, sem corte de plano, a câmara faz uma panorâmica rápida e em sentido contrário para focar (enquadrar) uma personagem que lhe tinha passado despercebida.

Qualquer dos exemplos por nós apresentados, sublinhe-se, pressupõem a evidência de não se tratar do “olhar”, do ponto de vista de qualquer das restantes personagens da história.

Numa situação como esta, facilmente reconhecível em situações narrativas ficcionais concretas, ocorre-nos perguntar:

- (1) a câmara substitui-se ao olhar de um narrador?
- (2) trata-se de um sujeito indeterminado? Alguém viu assim, mas não importa quem?
- (3) é uma “figura de estilo” do narrador “omnisciente”, um acto retórico, discursivo, exercendo uma função conativa para provocar a adesão do espectador (leitor), e fazê-lo “participar” no universo ficcional?

Sobre esta situação, responderemos a cada uma das perguntas:

- (1) Não, o narrador continua a não participar da diegese, não interfere na história, conta-a sim de uma determinada forma.
- (2) Não, num relato só temos narrador e personagens, e o “olhar” da câmara ou corresponde a uma personagem ou ao narrador heterodieético.
- (3) Sim, trata-se de uma atitude discursiva do narrador heterodieético, ele conserva a sua “omnisciência”, há sim uma passagem do nível narrativo extradiegético para o intradieético. Nesta situação o narrador apenas finge não saber e finge não ver, porque o narrador é senhor da sua narrativa.

Será ainda o caso da situação em que, num filme musical, a câmara se substitui a um dos dançarinos numa coreografia toda ela orquestrada em função desse mesmo ponto de vista. Pode não ser somente digressiva ou descritiva, e, mesmo sendo-o, a descrição pura dificilmente se pode considerar no relato cinematográfico, como, aliás, confirmam os autores a propósito da “pausa” ou

congelamento da imagem. Ou ainda o caso desta outra situação narrativo-discursiva: a câmara filma por detrás do buraco da fechadura de uma porta para espiar uma situação clandestina entre A e B; a personagem A, presentindo esse olhar, vem tapar o orifício. O uso sistemático deste recurso pode permitir um jogo, uma interacção permanente entre as personagens e o narrador heterodiegético.

Estes dois últimos exemplos permitirão ainda uma distinção no modo discursivo metaléptico: (1) os casos em que só existe uma projecção do narrador na história (2) os casos em que o narrador interage com as personagens visíveis da história. Proporíamos, respectivamente, a designação de *metalepse visual de segundo grau* e *metalepse visual de primeiro grau*.

Complementarmente, aqueles autores propõem a designação auricularização para o “ponto de vista” sonoro (ou auricular) em função do tratamento que se dá aos diversos sons (ruídos, palavra, música, etc).

Gaudreault e Jost esclarecem que a construção da posição auditiva de uma personagem levanta várias questões: (1) na maior parte dos casos, o som fílmico é desprovido de dimensão espacial, a sua escuta é “acusmática”, isto é, ouvimos sem ver qual a sua origem; (2) a individualização da escuta corresponde mais a uma superfície (ambiente) do que a um ponto de escuta; (3) a inteligibilidade dos diálogos obriga a uma certa codificação do verosímil sonoro, obrigando a um desnivelamento da perspectiva sonora entre, por exemplo, a presença e clareza do diálogo de rua em primeiro plano e o abafamento do ruído dos carros em plano de fundo. (Gaudreault e Jost, 1995)

Traçam então as principais linhas do sistema de auricularização: haverá “auricularização interna primária” quando corresponde “subjectivamente” à escuta de uma das personagens, como, por exemplo, o mergulhador que, debaixo de água, ouve os sons filtrados pelo meio onde está; haverá “auricularização interna secundária” quando se estabelece em termos de espaço (visual e/ou sonoro) uma relação nítida entre a personagem e a fonte sonora, como, por exemplo, uma personagem que reage deliberadamente a uma provocação sonora. (Gaudreault e Jost, 1995)

Haverá “auricularização zero” quando o som não é transmitido por nenhuma instância intradiegética e remeter ao narrador implícito.

Da mesma forma e pelas mesmas razões que apontámos atrás, propomos uma distinção de modo para o discurso metaléptico: (1) um som que assinale uma atitude “projectiva” na utilização do som (como será um caso frequente em Godard); e (2) uma interferência mais ou menos nítida do narrador na diegese, provocando qualquer espécie de interacção.

Acrescentamos duas situações ficcionais para cada um dos casos: (1) um agente do KGB e um agente da CIA encontram-se no exterior de um armazém abandonado, propondo-se o norte-americano trair o país e vender informação vital à Rússia: apenas o nome de um senador. No momento em que estamos para ouvir o nome, o barulho ensurdecedor de um avião ocupa o campo sonoro para não nos deixar saber a identidade do senador; (2) um casal de namorados encontra-se sentado num banco de um jardim sossegado e romântico para se deliciar. O narrador sabe que os namorados reúnem a antipatia do espectador, por isso, como ele, pretende estragar-lhes os bons momentos. Deixa então que uma música barulhenta vá entrando no sossego do campo sonoro até o ocupar completamente; aqui, um deles levanta-se, e diz: – vamo-nos embora daqui!... não se pode estar em paz e sossego!

Seguindo o mesmo raciocínio das “metalepses visuais”, propomos agora as designações de, respectivamente, *metalepse sonora de segundo grau* e *metalepse sonora de primeiro grau*. Nos casos em que haja simultaneidade numa *metalepse visual* e *sonora*, poderemos designá-la, ainda que com as distinções das suas combinações possíveis, por *metalepse completa*

Os procedimentos por parte do narrador ao ponto de interagir com as personagens não será muito frequente no cinema clássico, mas, por influência da televisão, ou melhor, de relatos narrativos para televisão, alguns filmes, sobretudo comédias (*sitcoms*), possuem estas características.

Recordemos o conceito de focalização (Genette, 1972) para designar o ponto de vista ou perspectiva cognitiva, isto é, para determinar qual é o foco do relato. Não existe focalização nos casos do narrador onisciente, se ele “diz “ ou mostra saber mais do que sabe qualquer das personagens.

Ficamos então com os relatos em focalização interna e externa. Na focalização interna, ela será fixa quando o relato dá a conhecer os acontecimentos (ao nível cognitivo, acrescentamos agora) como se estivessem filtrados pela consciência de uma só personagem, variável quando o personagem focal muda ao longo da novela, e múltipla quando um mesmo acontecimento é “relatado” mais do que uma vez e segundo o ponto de vista de diversos personagens.

Genette exemplifica esta modalidade de focalização interna com o filme de Kurosawa “Rashomon”, onde várias personagens narram a morte de um samurai. Apresentamos o exemplo relativamente frequente em filmes policiais ou de crime e mistério onde o investigador ou detective ao procurar a identidade do assassino ouve os sucessivos suspeitos, cada um dando, sucessiva ou alternadamente, a sua versão do sucedido. Recorde-se também a diferença que pode existir entre a perspectiva apresentada pela forma literária (perspectiva cognitiva) e a possibilidade que o cinema tem de nos dar o “saber” e o “ver” ao colocar as personagens a “viverem” as acções que relatam em *off* ou através de alguns *flashback* em *in* (mais tarde nos aperceberemos se são verdadeiros ou falsos, ou as duas coisas se o narrador habilmente nos induziu em erro de raciocínio), ou ainda um misto destas duas possibilidades, ou seja, focalização interna múltipla com ocularização interna. (Genette, 1972)

Os conotadores espaciais permitem assim encarar a narração como um facto comunicativo, e estabelecem uma relação entre o emissor (o sujeito que percebe e faz perceber) e o receptor: o objecto percebido é o texto, cujo significado é a história. Por se referirem à perspectiva e à sua profundidade permitem-nos compreender o plano perceptivo e psíquico do relato. (Jiménez, 1993)

Os modos metalépticos evidenciam uma atitude “retórica”, um modo de contar histórias em que o autor/narrador se deixa “descobrir”. Como o manipulador de marionetas, outrora camuflado pela escuridão, ao assumir, hoje, à luz do espectador, a sua condição de verdadeiro construtor da narrativa, e revelando ao público que as suas personagens – ou bonecos – se deixam manietar pelos fios que saem dos seus dedos.

O carácter transgressor da metalepse ao contaminar os dois níveis tradicionalmente distintos da narração e dos acontecimentos narrados faz um desafio ao analista no momento em que o seu trabalho enfrenta já dificuldades acrescidas. A maior complexidade das narrativas actuais, a crescente fragmentação da estrutura temporal e espacial do relato, a descaracterização dos géneros, o recurso às novas tecnologias, a influência recíproca das formas e técnicas de expressão artística, a alteração dos contextos e modos de recepção das obras, o acesso a um número crescente de cinematografias oriundas de países e culturas menos conhecidas e de proveniências socio-económicas muito distintas, enfim, tudo parece jogar em desfavor de uma metodologia crítica para o estudo da metalepse fílmica, mas são essas bases que iremos procurar num corpo de obras paradigmáticas.

Bibliografia

AAVV (1994), Dossiers de l’Audiovisuel, nº 57, Paris, INA.

Agel, H. (1972), O Cinema, Porto, Livraria Civilização – Editora.

- Arnes, R. (1972), *Film and Reality*; Harmondsworth, Penguin Books.
- Arnheim, R. (1989), *A Arte do Cinema*; Lisboa, Edições 70.
- Aumont, J. & Marie, M. (1993), *Análisis del Film*; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Barbosa, P. (1995), *As Metamorfoses do Real: Arte, Imaginário e Conhecimento Estético*; Porto, Edições Afrontamento.
- Barthes, R. (1987), *A Aventura Semiológica*; Lisboa; Edições 70.
- Baylon, C. & Mignot, X. (1996), *La Comunicación*; Madrid; Ediciones Cátedra.
- Bettetini, G. (1996), *La Conversación Audiovisual: Problemas de la Enunciación Fílmica y Televisiva*; Madrid, Ediciones Cátedra.
- Cohn, D. (2003), *Métalepse et mise en abyme*, *Vox Poética*, artigo publicado em 20/02/2003 e consultado em <http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.html>
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995), *El Relato Cinematográfico*; Barcelona, Ediciones Paidós.
- Gaudreault, A. & Jost, F., (1995), *El Relato Cinematográfico*; Barcelona, Ediciones Paidós.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1995), *Discurso da Narrativa*; Lisboa, Edições Veja.
- Genette, Gérard (1998), *Nuevo Discurso del Relato*; Madrid, Ediciones Cátedra .
- Genette, Gérard (2004), *Métalepse, de la Figure à la Fiction*; Paris, Éditions du Seuil.
- Hernández, F. (1992), «Prólogo» in *Las Principales Teorías Cinematográficas*; Madrid, Ediciones Rialp.
- Jiménez, Jesús Garcia (1993), *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Lavrador, F. (1974), *Justificação Estética do Cinema*; Lisboa, Plátano Editora.
- Metz, C. (1975), «A decadência do verosímil» in *Cinema, arte e ideologia*; Porto, Edições Afrontamento
- Pier, J & Schaeffer, J-M (2005), *La Métalepse, Aujourd'hui*, *Vox Poética*, artigo publicado em 25 de Maio, 2005 e consultado em <http://www.vox-poetica.org/t/metaleps.html>
- Pier, J. (2002), *colóquio Metalepsis Today*, realizado no Institut Goethe, Paris, Novembro de 2002.
- Pier, J. (s/d), *Métalepse, de la Figure à la Fiction*, entrevista de John Pier a Gérard Genette
- Plantier, D. (1995), *L'Émotion Culturell* ; Paris, Flammarion.
- Reis, Carlos & Lopes, Ana Cristina M. (1998), *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- Renan, S. (1970), *Uma Introdução ao Filme Underground*; Rio de Janeiro, Editora Lidor.
- Rodrigues, A. (1992), «Prefácio» in *Morfologia do Conto*; Lisboa, Vega, Lda.
- Schraeder, P. (1999), *El Estilo Transcendental en el Cine: Ozu, Bresson e Dreyer*; Ediciones JC Clementine, Madrid.
- STAM, R. et al (1999), *Nuevos Conceptos de la Teoría del Cine*; Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Truffaut, François (1987), *Hitchcock, Diálogo com Truffaut*; Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Wollen, P. (1979), *Signos e Significação no Cinema*, Lisboa, Horizonte.