

ROTEIRO DE PARIS, TEXAS, DE SAM SHEPARD: DA NARRATIVA CLÁSSICA AO DRAMA MODERNO

Caleb Benjamim Mendes Barbosa

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

benjamim.caleb@gmail.com

RESUMO: A pesquisa focaliza a relação fundamental entre cinema e literatura. Entendendo que as formas miméticas organizam a realidade, percebemos que a narrativa clássica, forma primordial da narrativa cinematográfica e que perdura até hoje no cinema representativo-industrial, não é alheia à tradição literária, tampouco nasce com a invenção do cinema, mas é uma herança da comédia aristotélica, cujo herói é o modelo da epopeia grega, o qual sobreviveu na literatura popular e teve, no cinema, o retorno à sua consagração. Tal configuração, fruto de uma visão cômica do mundo, diz respeito à integração total entre herói e sociedade, reconciliando a antítese, em um mundo no qual desejo interior e circunstância externa coincidem, pois, o herói, signo de uma coletividade, é a medida de todas as coisas e corresponde à satisfação do espectador. A narrativa moderna, por sua vez, herda uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco, o anti-herói romanesco, a margem de seu tempo, pois a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada. Como objeto de análise, elencamos *Paris, Texas* (de Sam Shepard), no qual notamos traços latentes dessa estrutura de narrativa e herói, sob a égide da separação entre sujeito e objeto. Assim, como resultado, percebemos que a relação entre literatura e cinema vai além da adaptação, mas um gênero mimético possibilitou as formas narrativas do outro, uma vez que as estruturas do drama moderno, no cinema, avizinham-se com a forma do romance e do drama, e nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; Roteiro; Comédia; Tragédia; Romance.

ABSTRACT: The research focuses on the fundamental relationship between cinema and literature. Understanding that mimetic forms organize reality, we realize that the classical narrative, the primordial form of cinematic narrative and which continues to this day in representative-industrial cinema, is not alien to the literary tradition, nor is it born with the invention of cinema, but it is an inheritance from the Aristotelian comedy, whose hero is the model of the Greek epic, which survived in popular literature and had, in the cinema, the return to its consecration. Such a configuration, the result of a comic view of the world, concerns the total integration between hero and society, reconciling the antithesis in a world in which inner desire and external circumstance coincide, therefore, the hero, sign of a collectivity, is the measure of all things and corresponds to the satisfaction of the viewer. The modern narrative, in turn, inherits a tragic view of the world, whose hero is the demonic, the anti-romanesque hero, the margin of his time, since the soul no longer corresponds to the size of the journey. As an object of analysis, we list *Paris, Texas* (by Sam Shepard), in which we notice latent traces of this narrative and hero structure, under the aegis of the separation between subject and object. Thus, as a result, we realize that the relationship between literature and cinema goes beyond adaptation, but one mimetic genre made possible the narrative forms of the other, since the structures of modern drama in cinema come closer to the form of romance and of drama, and in this lies the fundamental intersection between both arts.

KEYWORDS: Narrative; Script; Comedy; Tragedy; Romance.

INTRODUÇÃO

Antes de aprofundarmos qualquer estudo, ainda que sumariamente, sobre o Roteiro Literário e sua relação com a Literatura é importante dissolver alguns mal-entendidos acerca daquilo que se convencionou chamar, no Cinema, de Narrativa Clássica. De início, ressaltamos que Narrativa Clássica não deve ser confundida com Cinema Clássico, o qual compreende um momento histórico do Cinema, sendo possível falar em: Cinema Clássico Hollywoodiano, de Griffith até início dos anos 60; Cinema Clássico Mexicano, correspondendo à Era de Ouro do Melodrama no México; Cinema Clássico Brasileiro, período da Vera Cruz e da Atlântida; etc. Por inúmeras vezes, o Cinema Clássico fez uso da Narrativa Clássica, mesmo que com alguns momentos de tensão, que por precariedade do tempo este ensaio não tocará, possibilitando esta, no campo cinematográfico, desenvolver-se e se consolidar como habitual, sendo ainda hoje um paradigma para boa parte das produções cinematográficas cujo motor é a forma narrativa representativa industrial (EIZYKMAN, 1976). Outro ponto, é que enquanto sintaxe fílmica, ou seja, linguagem audiovisual, refere-se a uma série de procedimentos estilísticos calcados na decupagem e na montagem invisível, aquilo que, enquanto modelo de representação, André Parente batizou de Forma Cinema (PARENTE, 2000), e que Ismail Xavier chamou de estética da transparência (XAVIER, 1984), ou seja, uma forma de discurso que se encerra sob um signo natural (BARTHES, 1972), a procura de se confundir com o que representa, naturalizando-se pelo apagamento dos rastros de sua construção discursiva.

O Cinema, em sua invenção, vale dizer, não nasce narrativo, mas é, em certo sentido, tomado à narratividade a despeito de si. Dito de outra maneira, a partir do momento em que o primeiro espectador das imagens em movimento criadas por intermédio do dispositivo tecnológico atribuiu sentido narrativo dentro de uma lógica de casualidade, a narratividade tornou-se uma exigência, não uma opção. Assim, para firmar-se enquanto indústria, enquanto espetáculo e entretenimento de massa, esse modelo representativo do qual Parente faz menção, soma às dimensões arquitetônicas (disposição da sala de cinema) e tecnológica (o mecanismo de captação e projeção) camadas discursivas que produz o efeito ilusório de realidade, a suspensão da descrença e apagamento dos corpos e da vida fora do espetáculo (2000). Noutros termos, o Cinema se hegemoniza ao institucionalizar-se sócio-culturalmente, e isso só foi possível a medida que se embebeu não das vanguardas históricas ou da oxigenização que a Literatura e o Teatro passavam, mas de um modelo que já não plasmava

mais as tensões e fragmentações daquele início de século.

O que aqui chamaremos de Narrativa Clássica, vincula-se ao modelo dramático aristotélico-hegeliano pré-romântico e que em Roteiro, comumente, chama-se Archplot (MCKEE, 2006), por apresentar um conjunto de elementos formais que a estruturam e se repetem, em maior ou menor grau de variação, constituíram-se historicamente do teatro grego até os vaudevilles, e encontraram no cinema terreno fértil para se consolidarem. A Narrativa Clássica seria, assim, a passagem do espaço tópico para o atópico efetuada pelo herói que se estabelece como um acordo entre ele e a sociedade que o envia, e que passará por testes – três, segundo Greimas: qualificante, principal e glorificante – (GREIMAS, 1976) ao fim dos quais terá reestabelecido o pacto e poderá retornar à sociedade, agora como senhor de ambos os espaços e a eles perfeitamente integrado. Nada difere de uma situação de aparente equilíbrio inicial, desestabilizada e que precisa ser reestabelecida, nem que seja em novo patamar (TODOROV, 2008, p. 138), visto que as vontades se conflitam em forças contraditórias de desejo que não passa sem que outro o cruze (DIDEROT, 2005, p. 82), a mover a ação dramática e que tem como fio condutor a lógica da casualidade, numa progressão sempre para frente, como diz Boileau (1979, p. 42-43), levando à resolução da intriga: o apaziguamento das forças de modo satisfatório, a síntese hegeliana (HEGEL, 1980). Narrativas fundadas no arquétipo imagético da busca (FRYE, 1991, p.22) na qual os heróis logram uma empresa que será bem-sucedida, seja por fé ou força, de modo irrevogável. Leitores de Syd Field, Robert McKee, John Turby, etc. já devem ter percebido as semelhanças que estou tentando apontar aqui.

David Bordwell quem irá levantar a possibilidade de as raízes deste modelo estarem no conto popular e na novela renascentista (2005), mas cremos ainda mais antigas, e que se não toda, boa parte, dos autores que se dedicam a estudar e escrever sobre Roteiro, não parecem resolver ou entender sua própria matéria, mas concentrar-se em repetições e diluições de modelos práticos, cristalizados, que de modo algum tangem as potências de sentido dessa linguagem. Pensamos poder ir por outro caminho, o de encarar o Roteiro Literário enquanto forma literária. Não se trata aqui, contudo, de trazer um estatuto artístico ao Roteiro cinematográfico, tampouco legitimá-lo enquanto gênero literário; antes é perceber e destrinchar uma relação ainda mais fundamental entre Cinema e Literatura do que a adaptação e se valer das contribuições que os estudos literários podem oferecer, visto que o Roteiro, sob essa ótica, não é alheia às outras linguagens artísticas, tampouco nasce com a invenção do Cinema, mas busca na tessitura de formas literárias

a configuração de suas narrativas. Não é o exercício intelectual vazio, mera genealogia, que visa rastrear a origem de algo, mas perceber que um gênero mimético possibilitou as narrativas do outro. Se é possível falar em categorias pré-literárias – o ritual, conto popular, o mito, etc. – que informam a própria Literatura e cujo relação não é puramente de descendência (FREY, 1999, p. 19), talvez, também podemos afirmar que as formas literárias, de certa maneira, semelhantemente informam as narrativas fílmicas; ou seja esses gêneros – narrativa moderna; romance, drama, etc. – se avizinham por paredes porosas e movediças. Encarar o Roteiro Literário enquanto Forma é atentar para o fato que as formas miméticas são organismos históricos que configuram as expressões de conteúdo ao organizar a realidade, indiciando o modo de subjetivação da sociedade que a produziu. Ou seja, elas mimetizam uma concepção de mundo, a exemplo do Romance, que são os valores do mundo burguês em contraponto ao Classicismo que fora a consolidação da aristocracia. Desta maneira, a Narrativa Clássica não é uma formula vazia de significado, mas denuncia uma visão cômica da vida, cujo modelo de herói é o épico.

NARRATIVA CLÁSSICA & NARRATIVA MODERNA

É Northrop Frye quem nos recorda que:

Um enredo trágico ou cômico não é uma linha reta: é uma parábola que segue o formato das bocas nas mascaras convencionais. A comedia tem um enredo em forma de U, com a ação afundando em complicações profundas e, com frequência, potencialmente trágicas e depois repentinamente voltando-se para cima em direção a um final feliz. A tragédia tem um U invertido, com a ação intensificando a crise até uma peripécia e depois mergulhando numa catástrofe por meio de uma série de reconhecimentos, geralmente das consequências inevitáveis de atos anteriores. (FREY, 1999, p. 33)

Estamos falando aqui, quanto à visão cômica de mundo, da resolução definitiva da antítese, o apaziguamento satisfatório das forças conflitantes, “a mescla do sol e do herói, percepção de um mundo cujo desejo interior e a circunstância externa coincidem” (FRYE, 1999, p. 25), a integração total do sujeito à sociedade em seu tempo. É nesta comunidade que surge a apoteose do herói épico, aquele cujo mundo é sua medida, e a efetivação de sua busca.

Essa mescla de enredo cômico e herói épico informa a Narrativa Clássica, e sobrevive na sua flexibilidade, pois se conforma de Moliere, que é mais reflexivo, passando ao melodrama e chegando ao pastelão e programas televisivos de humor escrachado que beiram ao ridículo. Ademais, quanto mais acomoda-se à ficção popular, mais codificada e ligeira essa narrativa se torna: os personagens assimilados à função do enredo, o incidente por incidente, a ação linear no limite do verossímil, na qual um empreendimento arriscado é anunciado no princípio e tudo é rigorosamente subordinado a isso, de modo que quando atinge o reconhecimento, sentimos não haver sentido em releitura (FREY, 1999, p. 35-36). Mesmo certas ficções populares, nas quais o herói aparenta se assemelhar a nós, em suas faltas e problemas, pois, no fim, o sentimento de acomodação à sociedade, ainda que emergente, é a síntese que estabelece o triunfo de sua perfeição totalizante. Ou seja, o herói, ao integralizar a jornada, torna-se perfeito, isto é, feito para: justa medida.

Contudo, há um caráter sutil que persiste como inercia e é largamente explorado, ainda que não referenciado, nos textos sobre roteiro afora: a comédia é moralista, não há catástrofes, mas a denúncia de um desvio de costume, e sendo o herói clássico o signo de uma coletividade, ou seja, seu destino e corrupção moral é a mesma da sua sociedade que o produz, não individual, a finalidade da ação cômica nada mais é que adequação do humano ao seu tempo. E isso que foi chamado, de arco de transformação/amadurecimento pelos citados autores de manuais, diferente do que afirmam, afasta a narrativa clássica da tragédia, pois não se trata da correção de um erro irreparável, mas mudança de proceder em sociedade.

Esse modelo, que sobrevive na cultura de massa, é resgatado pela literatura B, voltando à tona no Folhetim do Século XIX, em forma novelesca, é episódica, cujo modelo é pré-renascentista, a exemplo dos Mistérios de Paris (1842) de Eugène Sue, As Aventuras de Rocambole (1857) de Ponson du Terrail, etc. Contudo, tal arquétipo de herói épico já não plasmava mais o mundo desde o Século XVIII, sendo posto em cheque já no Século XVI com o nascimento do Romance; mesmo assim, entra no Século XX como paradigma de herói graças aos best-sellers (Sherlock Holmes, etc.) e encontra no Cinema sua consagração. Não precisa ir longe: James Bond, Batman, Rambo, pouco ou nada se diferem de Orestes, Odisseu e Aquiles: sua moral é superior, não duvidam de si, estão bem plantados em seus universos, e a rebeldia nada mais é do que para reestabelecer a justiça enquanto “sinônimo de ordem natural” (PAZ, 1996, p.69). Heróis para os quais os desafios são superáveis, pois a justa medida que lhes falta a divindade preenche. Assim, o mundo pode até ficar de cabeça para baixo, mas ao fim do imbróglio, tudo volta a ser como dantes no quartel d’Abrantes.

Na Narrativa Moderna, por sua vez, essa configuração que despontou com uma certa defasagem temporal no Cinema Hegemônico Representativo Industrial – já existe há ao menos um século em outras artes narrativas –, denuncia uma visão trágica do mundo, cujo herói é o demoníaco (LUKÁCS, 2000), o anti-herói romanesco, nos quais a alma não corresponde mais ao tamanho da jornada, o sujeito está aquém do sonho/desejo. Quase desnecessário lembrar que é o Romantismo quem trará a reboque a ideia de individualidade, a criar um gênero novo: o drama. Quando Diderot diz que fará algo entre uma comédia séria e uma tragédia cotidiana, que plasme a ética burguesa da liberdade de consciência, a mudança de sensibilidade e valores aristocráticos medievais para subjetividade individual moderna, é devido as formas clássicas já não darem mais conta de tal realidade social (2005). Assim, ele mescla os estilos afim de acomodar a ética e concepção de mundo movida de seu tempo, pois as formas que não acompanham as transformações sociais só sobrevive enquanto artifício. O burguês é o indivíduo que responde por si, o sujeito de ação que por si se faz, não como a nobreza que responde por sua casta, ou o grego por sua comunidade, mas é a liberdade de consciência, pedra de cal, como diz Octavio Paz, que funda o mundo moderno (1996, p. 63).

Ora, se a tragédia é a passagem do cosmo para o caos, que se inicia com o deslocamento do herói, cujo destino já era pessoal, e mesmo sem merecer, é a efetivação do seu exílio, ou seja, do degredo da sociedade que reitera a mudança de sua fortuna em isolamento (FREY, 2014, p. 148); o herói do drama não será mais melhor do que nós, mas o homem comum, o despossuído, ordinário, os anti-heróis de Baudelaire, no sentido de serem o inverso do clássico, marginais, à margem do seu tempo, não se enquadram, não entendem onde vivem, o mundo se complexifica em demasia, ao ponto que se recolhem em bolhas o que lhes dá horizonte. No fundo, os heróis da Narrativa Moderna, terminam sendo vencidos da vida, simulacro do que foram um dia, e cujo modelo remete ao Quixote e Hamlet. Assim, encerram-se sob o signo da inadequação com o mundo que lhes cerca – sempre lhe parece maior ou menor, isto é “ (...) a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Estão sob a égide da dúvida, da luta contra um destino pessoal, não mais coletivo, pois modernidade é o esgarçamento da ideia de comunidade, cujas adversidades são materiais, não metafísicas, e desaguam na impossibilidade da conciliação entre o eu e o outro, a cesura que inaugura o mundo moderno.

FORMA DRAMÁTICA EM *PARIS, TEXAS*

Como objeto de análise, tomemos rapidamente o roteiro de *Paris, Texas* (1984) escrito por L. M. Kit Carson a partir de primeiro tratamento de Sam Sherperd, no qual notamos traços latentes dessa visão trágica de mundo e de um herói moderno. O drama familiar de *Paris, Texas conta a história de Travis, um homem que é reencontrado pelo seu irmão, Walt, no deserto texano após quatro anos desaparecido. Ele é levado à sua casa em Los Angeles onde reencontra Hunter – filho de sete anos que vinha sendo criado pelos tios – após a mãe, Jane, esposa de Travis, o abandonar. Inicialmente estranhos, Travis e Hunter vão-se reconhecendo paulatinamente como pai e filho até culminar no desejo de reencontrarem Jane e serem uma família novamente.*

A abertura da narrativa já nos informa, de maneira ágil e sutil, muito sobre o personagem sem precisar recorrer aos recursos do diálogo. Travis nos é apresentado como um mendigo sujo e maltrapilho, sendo resgatado pelo irmão sem dizer uma palavra nos primeiros minutos da narrativa. É interessante notar que o espaço inicial do filme, o deserto em que Travis, que já é a réstia do que fora um dia, encontra-se se caracteriza menos como hostil do que de segurança. Agora, o próprio mundo cotidiano, aqui, já é insuperável. Dito de outra maneira, não dominável é antes o espaço de convívio social do que o seu isolamento, uma vez que ao fim da aventura, tal lugar confundisse com a utopia e anseio de um espaço possível.

Ademais, o suspense como procedimento literário aqui é posto em inversão, e faz valer a máxima de que a trama, na Narrativa Moderna, sonega informações da fábula (BORDWELL, 2005). Ou seja, tem-se a narrativa vista de fora, na qual toda transformação é posta em cheque visto que a instância narrativa não impõe significados nem as situações psicológicas dos personagens, estes verdadeiros signos prismados, ao espectador, mas deixa que seja construído na mente desse através de sua própria capacidade metafórica (BENJAMÍN, 1994). Isto é, como discurso não consensual, ou seja, não mais voltado para uma coletividade, o desenlace explode em possibilidades de leituras uma vez que não se pode ter uma visão totalizante, antes parcial, pois as informações são apresentadas por canais ruinosos. Entre fábula e trama há um ruído que aproxima a narrativa daquilo que Eco chamou de Opera Aberta, nas quais o processo de significação é colaborativo através de estratégias de preenchimento dos espaços vazios que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que ele não diz, mas que pressupõe, promete, implica e implícita, a produzir prazer e fruição na livre intervenção interpretativa (2004, p. IX).

Assim, diferentemente da Clássica, na qual a instância narrativa retira do espectador o direito à interpretação, esta nova configuração é um signo aberto, exalta a impossibilidade de aprender por inteiro tanto a fabula quanto personagens, uma vez que há uma opacidade nas informações. O desenlace não se fecha em sentido unívoco, mas convoca o espectador a ser copartícipe, de modo que a cognoscibilidade é igual ou menor do que a das personagens, pois os diálogos são construídos dentro de uma lógica cujo principal veículo não é mais fincada na palavra, mas na imagem.

A narrativa progride, como uma sucessão de contrários, de modo que Travis imerge cada vez mais em crise abismal, isto é, vai percebendo que a sua interioridade não encontra no mundo exterior a sua medida. O último arco, o desenlace da trama, culmina no reencontro de Travis e Jane, que contrário ao que ele esperava, são incapazes de reestabelecer a unicidade que, supõe-se, um dia ter existido entre os dois. É nesse reencontro, uma espécie de sobrevivência do reconhecimento trágico, mas agora também marcado por uma certa epifania, na medida em que traz à linguagem as relações ocultas, que a curva dissona dos manuais. Pois se o herói clássico percorre uma jornada para correção de um desvio de caráter, a fim de sua acomodação à sociedade, nem que seja através da luta contra uma sociedade obsoleta e em prol de uma emergente – a exemplo das cenas de casamento e celebração, etc. (FREY, 2014) – ao ponto de, na síntese, ele estar modificado de maneira inquestionável; a narrativa moderna obriga à reflexão. Não pretende modificar o caráter ou pensamento dos personagens, mas sim leva-los ao limite do humano; ao esgarçamento da interioridade e do *pathos* violentamente humano, que traz à tona às potências mais baixas do sujeito, e põe em cheque toda ideia e/ou consciência de si, no ruir das relações estabelecidas. O segundo ato, já disse David Mamet, não é de fé ou força, porem desespero (2001, p. 45).

Leitores de Hamlet se recordarão da passagem em que o jovem príncipe chega a pedir a Deus que o ajude, e não obtém resposta, de maneira semelhante tal configuração retira do sentimento caustico de que o céu é de bronze, da nostalgia de um suposto paraíso, do desterro e da incompletude da vida, do mesmo sentimento de imanência absoluta notada por Benjamín na *Origem do Drama Barroco*, isto é, a privação “da transcendência, pois com ela a vida não seria absurda, numa natureza desprovida de Graça” (ROUANET, p. 18, 1984), a matéria de suas narrativas. Tal como faz o romance ao nos recordar que “o abandono do mundo por Deus revela-se na incongruência entre alma e obra/ação, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos”

(LUKÁCS, 2000, p. 99). Se o mundo fica de ponta cabeça, como nas máscaras gregas que mencionava Frey, assim permanecerá, pois agora a resolução do conflito não é mais um fim satisfatório, como afirmou Sarrazac em sua leitura sobre a Teoria do Drama Moderno de Peter Szondi, a crise no Drama se instaura sob o signo da separação, tornando-se insustentável o modelo clássico no qual conflito interpessoal resolvia-se com uma catástrofe, numa sociedade em que se evidencia agora cada vez mais o divórcio entre sujeito e objeto (SARRAZAC, 2012, p. 23).

Ora, pois se a ação do herói clássico, quase divino e fundamentalmente humano, diz Octavio Paz, é a reconquista de sua divindade (1996, p. 69), o cômico, portanto, é reversível, visto que reorganiza o cosmo, entregando no riso, a possibilidade de reparo. Enquanto que a tragédia logiciza o irreparável, nas lágrimas aquilo que não há mais jeito. Há neste modelo, contudo, um desajuste, não plasma mais o nosso tempo por trazer idealizações, basta pensarmos para cada Vasco da Gama, herói épico dos *Lusíadas*, quantos não pereceram tentando completar sua jornada; ou para cada Rambo, herói de guerra, quantos morreram. Sendo, portanto, possível somente enquanto artifício literário. Mas tal artifício diz muito sobre nós, diz de uma visão ingênua que vê o mundo em termos de sua inteligibilidade total; no qual o herói representa a satisfação do desejo do leitor (FREY, 1999, p. 25-26). Herói é signo meu e como tal, exprime desejo esse de suprir nossa precariedade e impotência, de que haja heróis maiores do que as instituições e que nos salve e resolva as antíteses do mundo moderno. Dito de outra maneira, o desejo de trazer para um mundo fundamentalmente descontínuo toda a continuidade que ele pode sustentar (BATAILLE, 2004).

Ou seja, se a perspectiva de Bataille é verdadeira, a descontinuidade, marca fundamental do humano, seria a individualidade, cisão fundamental entre o eu e o outro, ao passo que a continuidade é a destruição do indivíduo para o nascimento do Ser único e prolongado, possível, também, através da experiência interior da arte. Não é à toa que Lukács inicia sua Teoria do Romance a exaltar tempos afortunados de integração, pois se não há filosofia é porque todos são filósofos (2000, p. 5). E talvez seja possível perceber que Walter Benjamin, Victor Hugo, apenas para citar alguns, estão a aventar a mesma hipótese, mesmo que se desdobrem por caminhos distintos; ao falar seja de um tempo ingênuo e primário em que toda “palavra não é senão um hino” e “a sociedade é uma comunidade” (HUGO, 2004, p. 17); seja da experiência como aquilo que é destronado e tornado impossível no mundo moderno (BENJAMIN, 1994). Em que a vida era possível pois a sociedade fechava-se em torno de algo que os urdia “e sabemos de fonte segura, pela

lógica da incompletude, que o caminho mais curto de um homem para outro passa por um deus, herói ou semideus” (DEBRAY, 1994, p. 247).

CONCLUSÃO

Assim, a tensão entre narrativa clássica e moderna denuncia o desejo de uma continuidade que esbarra na consciência de uma impossibilidade de apreensão significativa e totalizante da experiência da vida; da comunhão entre natureza e humano, integração entre o eu e o outro, que viole a individualidade e nos religa a algo. Tal desmedida não é, contudo, uma visão pessimista, um constante fracasso, não é sucessão de derrotas infringidas aos personagens, mas irreversibilidade da certeza de que agora todo triunfo será temporário (FREY, 1999, p. 25).

Basta voltarmos nossos olhos ao desenlace de *Paris, Texas*. A desarmonia entre Travis e seu mundo não se resolve, como na narrativa tradicional, que ainda que seja em desgraça concilia as partes, mas por uma “síntese provisória que impede todo desenlace efetivo”, aqui, toda conciliação é precária, pode ser revogada, a solução apresentada é temporária e insatisfatória, pois rejeita a síntese (PAZ, 1996, p. 71). A sequência final é lapidar. Travis, assim como Édipo, em exílio, após reatar mãe e filho, parte sozinho a um destino incerto; a foto em sua mão – o *Paris, Texas* do título do filme –, um lugar utópico, tão idílico quanto a memória o é, em que a linguagem se ausente, como que se a totalidade da vida, agora, só fosse possível através da imagem. E nisso jaz a intersecção fundamental entre ambas as artes: se a aventura, na narrativa fílmica, é insatisfatória para transpor a descontinuidade do herói, a jornada inteira é incapaz de reatar Travis e sua família, e pela lógica signa a minha própria, ao menos, no curto espaço de tempo da projeção, as fronteiras entre eu e o outro se esfumam assim como na narrativa literária, nos possibilita um triunfo temporário, o de adejar sobre o abismo. É nessa verdade que notamos o elo entre literatura e cinema e a força de ambas enquanto narrativa em nossa sociedade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética. Introdução, tradução e comentários de Eudoro de Sousa.* Porto Alegre: Globo, 1966.

AUERBACH, Erich. *Mímesis. A representação da realidade*

na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1946.

AUMONT, Jacques. *Estética do filme.*

Campinas, SP: Papirus Editora, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.*

São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *Mitologias. São Paulo.*

Difusão Européia do Livro, 1972.

BATAILLE, Georges. *O erotismo. Tradução*

Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*,

de Döblin. In: Obras escolhidas, v.1. *Magia e técnica,*

arte e política: ensaios sobre literatura e história da

cultura. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e pobreza. In: Obras escolhidas, v.1.

Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e

história da cultura. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai

Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre*

literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994

BORDWELL, David. *O cinema clássico hollywoodiano normas*

e princípios narrativos In RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria

contemporânea de cinema. Vol 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces. São Paulo: Cultrix, 2007.*

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Petrópolis: Vozes, 1994.*

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia*

dramática. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas*

poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Lector in fabula. São Paulo: Perspectiva, 2004.*

EIZYKMAN, Claudine. *La jouissance-cinéma.*

Paris: Union générale d'éditions, 1976.

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama.*

Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*.

São Paulo: É Realizações, 2014.

_____. *Fábulas de Identidade*. **São Paulo: Nova Alexandrina, 1999**

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

HEGEL. *Estética. Poesia*. **Lisboa: Guimaraes Editores, 1980.**

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime, tradução do prefácio de Cromwel*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*.

Editora 34. São Paulo: Duas cidades, 2000.

MAMET, David. *Três usos da faca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MCKEE, Robert. *Story*. 1ª ed. 3ª reimpressão. Curitiba, PR. Arte & Letra Editora, 2006.

PALLOTTINI, Renata. *Iniciação à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense 1988.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papyrus, 2000.

PAZ, O. *Signos em rotação*. **São Paulo: Perspectiva, 1996.**

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. *Prefácio à Origem do Drama Barroco Alemão de Walter Benjamín*. In: BENJAMÍN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. **São Paulo: Brasiliense, 1984.**

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-*

1950). *São Paulo: Cosac Naify*, 2011

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*.

São Paulo: Perspectivas, 2008

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.