

O Cinema enquanto polissistema: a Teoria do Polissistema como ferramenta para análise fílmica

Rosângela Fachel de Medeiros

RESUMO

Partindo da ideia de que a Cultura é um Polissistema composto por outros polissistemas que estão em constante interferência e transformação através de inter e intra-relações, é proposta deste trabalho tornar visível a ideia de um Polissistema cinematográfico. Para tanto, apresenta a Teoria do Polissistema, idealizada por Itamar Even-Zohar a partir das proposições dos Formalistas Russos, para, em seguida, transpô-la para o universo cinematográfico. E a fim de corroborar a utilização da teoria no contexto cinematográfico é proposto um diálogo intertextual desta com as reflexões de Christian Metz acerca do fazer cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Polissistema. Literatura. Cinema.

1 A Teoria do Polissistema e a noção de polissistema literário

A Teoria do Polissistema articula-se a partir de um jogo de intertextualidade crítica no qual Itamar Even-Zohar busca redefinir o conceito de sistema literário, propondo ampliar seu campo de ação e de interação. Even-Zohar parte das modificações sofridas pelo conceito de literatura nos estudos dos Formalistas Russos. Recordando o conceito de Sistema Literário elaborado por Yuri Tynianov e sua justa expansão realizada por Boris Ejxenbaum, bem como o conhecido esquema da comunicação elaborado por Roman Jakobson, Even-Zohar constrói a intrincada rede de relações que ele denomina polissistema, “sistema dos sistemas”:

La idea de que los fenómenos semióticos, es decir, los modelos de comunicación humana regidos por signos (tales como la cultura, el lenguaje, la literatura, la sociedad), pueden entenderse y estudiarse de modo más adecuado si se los considera como sistemas más que como conglomerados de elementos dispares, se ha convertido en una de las ideas directrices de nuestro tiempo en la mayor parte de las ciencias humanas. [...] cualquier (poli)sistema semiótico (como la lengua o la literatura) no es más que un componente de un (poli)sistema mayor el de la “cultura”, al que está subordinado y con el que es isomórfico y está correlacionado, por tanto, con este todo mayor y sus otros componentes. [...] Las intrincadas correlaciones entre estos sistemas culturales, si se los contempla como de naturaleza isomórfica y como funcionales sólo en el seno de un todo cultural, pueden observarse sobre la base de sus intercambios mutuos, que a menudo ocurren de modo oblicuo, esto es por medio de mecanismos de transmisión, y a menudo a través de periferias. (EVEN-ZOHAR, 1999b, p. 4-18)

Tynianov, a quem Even-Zohar considera o verdadeiro pai do enfoque sistêmico, foi um dos primeiros a pensar a literatura através de uma concepção sistêmica. Sua concepção de sistema literário concentra-se no texto e nos fenômenos estreitamente a ele ligado. Outras atividades também envolvidas com os diversos fatores da produção de textos são relacionadas por ele apenas de maneira implícita. Even-Zohar reconhece uma postura mais clara, ainda que não completamente explícita, nas colocações de Ejxenbaum, que concebe a “literatura” claramente em termos funcionais. Para Ejxenbaum a literatura não é apenas um conjunto de textos, mas sim a totalidade, ou melhor, a rede de atividades envolvidas na produção literária. A partir dos pressupostos de Tynianov, ele expande a discussão acerca do ‘produto’ literário, assumindo um enfoque que busca analisá-lo e descrevê-lo a partir da intrincada rede de relações que o condiciona. Apesar de Tynianov já haver referido a condição tanto autônoma quanto heterônoma da literatura, ele não se deteve suficientemente à importância da relação da literatura com outros sistemas. É neste ponto que Even-Zohar reconhece o desenvolvimento da questão por parte de Ejxenbaum, que considera a literatura como um agregado de atividades, que em

termos de relações sistêmicas se comportam como um todo, ainda que cada atividade separada dentre elas (ou qualquer parte delas) possa participar ao mesmo tempo de algum outro e ser regida nele por leis diferentes e estar correlacionada com diferentes fatores. Desta forma, são as leis do sistema específico que explicam a sua natureza e o seu comportamento.

Fundamental para a compreensão da Teoria do Polissistema e da noção de polissistema literário é o esquema elaborado por Even-Zohar para representar os fatores que o constituem. Para organizá-lo ele toma emprestado o esquema da comunicação e da linguagem elaborado por Jakobson, adaptando-o ao universo literário:

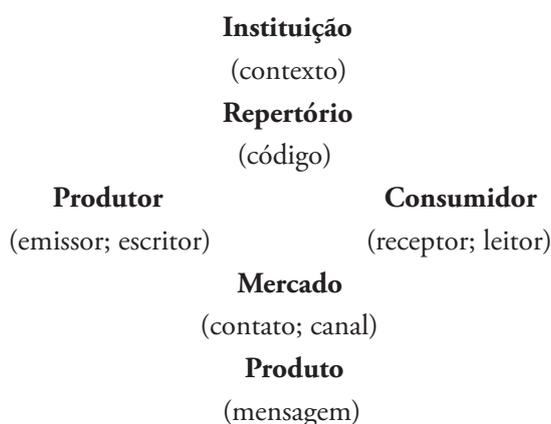


Figura 1 - Esquema do Sistema Literário

Não há uma correspondência unívoca entre as noções de Jakobson e as substituições realizadas por Even-Zohar. Para uma melhor compreensão de sua proposta é interessante reavaliar a definição de cada um dos elementos.

Produtor e produtores: Even-Zohar não utiliza o termo “escritor”, por achar que esse suscita imagens muito específicas. O poder e o *status* do produtor variam conforme a época e os valores culturais em voga. Assim, um produtor está vinculado a um discurso de poder moldado segundo um certo repertório aceitável e legitimado. Os produtores não estão confinados a um único papel na rede literária, mas podem, e muitas vezes são empurrados para isso, participando em um conjunto de atividades que, em certos aspectos, podem ser completamente incompatíveis entre si.

Consumidor e consumidores: Even-Zohar tampouco considera que o termo “leitor” concentre a infinidade de indivíduos atingidos pela produção literária. Ele destaca a existência de consumidores diretos e indiretos. Os consumidores de literatura consomem a função sócio-cultural dos atos implicados nas atividades em questão. Consumidores diretos

são aquelas pessoas voluntária e deliberadamente interessadas em atividades literárias. Consumidores indiretos são todos os membros de qualquer comunidade que consomem fragmentos literários, digeridos e transmitidos por vários agentes culturais e integrados no discurso direto.

Instituição: consiste no agregado de fatores implicados na manutenção da literatura como atividade sócio-cultural, rege as normas que prevalecem no polissistema, sancionando umas e rechaçando outras, bem como determinando também quem e que produtos serão lembrados por uma comunidade durante um largo período de tempo. A instituição inclui ao menos parte dos produtores: críticos, editoras, periódicos, grupos de escritores, meios de comunicação, etc.

Mercado: comporta o conjunto dos fatores implicados na compra e venda de produtos literários e na promoção de tipos de consumo. E inclui não apenas instituições abertas ao intercâmbio de mercadorias, tais como livrarias, clubes do livro ou bibliotecas, mas também todos os fatores que participam de intercâmbios simbólicos.

Repertório: conjunto de regras e materiais, conhecimentos compartilhados, que regem tanto a confecção como o uso e o entendimento de qualquer produto literário. Agregado de regras e unidades através das quais se produzem e entendem textos literários, podendo constituir-se como um conjunto de repertório específico para cada um de seus níveis variáveis. Um repertório pode ser o conhecimento compartilhado necessário tanto para produzir e entender um texto quanto para produzir e entender vários outros produtos do polissistema literário. A estrutura do repertório pode ser definida em três níveis distintos:

Nível dos elementos individuais: elementos simples díspares, como morfemas e lexemas.

Nível dos sintagmas: inclui quaisquer combinações (expressões ligadas a modismos) até o nível da oração.

Nível dos modelos: segundo o teórico a ideia de modelo não é nova e tem sido usada por escritores e artistas desde a antiguidade. A noção de modelo inclui sempre alguma classe de pré-conhecimento, seja por parte do produtor ou do consumidor.

Produto: Even-Zohar questiona a unanimidade do texto como produto evidente e único da literatura. Para ele, o texto já não é o único, nem necessariamente o mais importante produto literário. São também produtos da literatura quaisquer conjuntos de signos realizados ou realizáveis, retirados das obras ou referentes a elas, tais como resumos, resenhas críticas, citações, referências.

A idéia do “polissistema literário” compreende então, como internos, mais do que como externos, todos os fatores implicados no conjunto de atividades para as quais a designação “literária” possa ser aplicada com maior conveniência que qualquer outra. E, apesar de expor uma relação de interdependência entre seus fatores, não estabelece qualquer escala hierárquica de importância entre eles. Através da teoria do polissistema Even-Zohar redefine a ideia de “sistema literário”, contrapondo o que ele chama de “teoria de sistemas estáticos” (correspondente à idéia de sistema) à “teoria de sistemas dinâmicos” (correspondente à idéia de polissistema).

A ideia de “sistema” dentro do contexto de um polissistema supõe o comprometimento com as noções instauradas pelo funcionalismo dinâmico, ou seja, a necessidade de “levar em consideração um contexto mais amplo que o exclusivamente literário”. Desta forma, o conceito de “literatura”, dentro da teoria do polissistema, abarca a totalidade de atividades inerentes ao polissistema literário, ou seja, todas as atividades as quais o termo literário possa ser aplicado: “a natureza da crítica literária e universitária, as regras do jogo da instituição literária, as relações entre política, religião e outras atividades dentro da produção cultural e literária”. Desta forma, para a teoria do polissistema a expressão “polissistema literário” representa uma rede de relações hipotetizadas entre atividades chamadas “literárias” e conseqüentemente essas próprias atividades observadas através desta rede. Ou ainda, “el complejo de actividades - o cualquier parte de él - para el que pueden proponer-se teóricamente relaciones sistémicas que apoyen la opción de considerarlas “literarias”. (EVEN-ZOHAR, 1999a, p.26). Através da perspectiva do polissistema, salienta-se a importância das relações que operam para e no polissistema, uma vez que sem elas, ele não existiria.

O termo polissistema é mais que uma convenção terminológica, seu propósito é tornar explícita a concepção de “sistema” como algo dinâmico e heterogêneo, oposto assim ao enfoque “sincronístico”, enfatizando a multiplicidade de intersecções e uma maior complexidade na estrutura que ele implica. Desta forma, o polissistema deve ser compreendido como um todo multiplamente estratificado em outros polissistemas, que se estabelece a partir de oposições entre eles. Tais oposições constituem-se através de instâncias hierarquizadas de centro (canonizado) e periferia (não-canonizado). Conforme já fora proposto por Tynianov, é devido à permanente tensão entre os vários estratos que se gera o sincronismo dinâmico do sistema, enquanto que a ocorrência da vitória de um sobre outro

representa a mudança no eixo diacrônico. O que a teoria de Even-Zohar propõe é que não se pense apenas em termos de um centro e uma periferia, mas que várias posições dentro do polissistema constituam hipóteses. Assim, pode ocorrer a transferência de um elemento da periferia de um polissistema para a periferia de outro adjacente dentro do mesmo polissistema e, então, este pode ou não transferir-se para o centro do último.

A hipótese do polissistema está concebida para dar conta da heterogeneidade da cultura, abrangendo objetos que até então eram deixados de lado, rechaçando critérios de juízo de valor para a seleção a priori dos objetos de estudo, evitando assim a confusão entre crítica e pesquisa. Desta forma, a literatura para crianças, a literatura traduzida e as literaturas de massa (thrillers, novelas sentimentais, etc.) não podem ser rechaçadas como “não-literárias”, mas devem ser analisadas a partir das relações de interdependência mútua que instaura com a literatura canonizada.

Ou seja, um dos aspectos mais importantes da Teoria do Polissistema é explicitar a relação dialética entre as categorias “canonizado”¹ e “não-canonizado”. Canonizadas são aquelas normas e obras que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos são preservados pela comunidade para formarem parte de sua herança histórica. Assim, a classificação de uma obra ou repertório como “canônica” é resultado de um ato exercido sobre ela, não uma característica intrínseca à sua natureza. Já não-canonizados são aquelas normas e obras que os círculos dominantes rechaçam como ilegítimos e cujos produtos, de forma geral, são esquecidos a curto prazo, a não ser que seu status mude.

Conforme Even-Zohar, as tensões entre cultura canonizada e não-canonizada são universais, mesmo que seja difícil observar e analisar o papel das tensões dinâmicas que operam na cultura para sua efetiva perpetuação. Os polissistemas necessitam de um equilíbrio regulador, que se manifesta através das oposições entre seus estratos. Desta forma, os repertórios canonizados de um polissistema qualquer, muito provavelmente se estagnariam passado algum tempo, não fosse a competição dos rivais não-canonizados que a todo o momento ameaçam substituí-los. Esta constante tensão faz com que os repertórios canonizados não possam permanecer inalterados, garantindo assim a evolução do polissistema. Sem a estimulação de uma forte “sub-cultura”, qualquer atividade canonizada tende a fossilizar-se gradualmente. Pode-se dizer então que o centro de um polissistema corresponde ao mais prestigioso repertório canonizado.

¹ Even-Zohar prefere utilizar o termo “canonizado” ao termo “canônico” por considerar que o termo “canônico” sugere a idéia de que certos elementos seriam intrinsecamente “canônicos”, enquanto o termo “canonizado” deixa bem claro a existência de uma ação canonizante, demonstrando que este status é o resultado de um ato exercido sobre certo material.

Even-Zohar salienta que o polissistema não deve ser pensado em termos de um só centro e uma só periferia, uma vez que teoricamente supõe várias destas posições. Podendo mesmo acontecer um movimento, por exemplo, em que certa unidade se transfira da periferia de um polissistema, para a periferia de um polissistema adjacente dentro do mesmo polissistema. E nesse caso pode continuar movendo-se, ou não, até o centro deste. As relações existentes dentro de um polissistema não dão conta apenas de processos do polissistema, mas igualmente de procedimentos no nível do repertório.

É no repertório que a canonicidade se manifesta com maior concretude. Um repertório pode ser canonizado ou não e pertencer a um polissistema central ou periférico. Quando um polissistema central é sede de repertórios canonizados pode-se falar então de polissistemas canonizados frente a polissistemas não-canonizados. Não existe uma condição intrínseca ao repertório que determine a sua canonização ou não, são as relações existentes no polissistema que determinam o seu status. São as elites culturais (conservadoras ou inovadoras) através de suas pautas culturais (sofisticação e excentricidade ou simplicidade e conformismo) que determinam a canonização do repertório.

É possível estabelecer-se uma distinção em termos da canonicidade. De um lado, a canonicidade estática, que se refere ao nível dos textos, quando um texto, como produto concluído, é inserido em um conjunto de textos canonizados que a literatura deseja conservar. Pelo outro lado, a canonicidade dinâmica dos modelos acontece quando um certo modelo literário se estabelece em um polissistema por meio do repertório. É diferente introduzir um texto completo no cânone literário de introduzir apenas algum de seus repertórios. É a canonicidade dinâmica que efetivamente gera o cânone, que deste modo ascende à categoria de grupo de sobreviventes das lutas de canonização. Contudo, se fica claro que um polissistema funciona melhor com um cânone do que sem ele, é o cânone estático que fornece a condição primária para que um polissistema seja reconhecido como atividade distinta na cultura.

Partindo do pressuposto de que a canonicidade se manifesta de maneira mais concreta no repertório, Even-Zohar esclarece que o estabelecimento de um repertório canônico acontece através da tensão entre modelos “primários” (inovadores) e “secundários” (conservadores).

A re-estruturação de um repertório ocorre através da introdução de um modelo inovador. Contudo, uma vez no centro do polissistema canonizado, perpetuando-se por algum tempo,

um repertório “primário” não tarda a tornar-se “secundário”. O repertório “secundário” representa então um repertório (e polissistema) conservador, cujos produtos são extremamente previsíveis e qualquer desvio é considerado escandaloso. Desta forma, quando o ocorre a inserção de um repertório inovador em polissistema conservador, substituindo a um repertório secundário, passa a haver uma menor previsibilidade de seus produtos. O embate entre as posições primárias e secundárias é decisivo para a evolução de um polissistema, a mudança ocorre quando um modelo primário se torna dominante em um repertório e conseqüentemente em um polissistema. Contudo, a canonização de repertórios primários e sua perpetuação acarretam quase sempre uma “simplificação” e a posterior secundarização dos repertórios, denotando assim sua estabilização e novo conservadorismo. Instaura-se assim um ciclo interminável de interferência e de transformação ao nível do repertório, bem como dos polissistemas, a estagnação do polissistema e a secundarização de seus repertórios, impulsiona-o a buscar por repertórios inovadores.

Os princípios e as propriedades que regem as intra-relações do polissistema podem ser igualmente projetados para as suas inter-relações. As intrincadas correlações entre os polissistemas podem ser observadas através de seus intercâmbios mútuos, que ocorrem de modo oblíquo, isto é, por meio de mecanismos de transmissão e através das periferias.

O objetivo principal da Teoria do Polissistema Literário é investigar as condições particulares em que uma literatura pode interferir em outra, como o resultado pelo qual certas propriedades são transferidas de um polissistema a outro. Se aceitarmos a hipótese de que propriedades periféricas penetrem o centro de um polissistema, pois a capacidade do centro (de seus repertórios) para cumprir certas funções está debilitada, então não há sentido em negar que esse mesmo princípio opere também no nível inter-sistêmico.

Even-Zohar formula algumas leis com as quais aponta possíveis caminhos, preocupando-se em destacar os princípios da interferência. Para começar, ele afirma que literaturas nunca existirão em estado de não interferência, ou seja, não há uma única literatura no mundo que tenha emergido sem interferência de uma outra e que nenhuma poderia prosseguir sem sofrer em algum momento interferência. E normalmente a literatura-fonte desconhece a literatura-alvo, sendo as interferências na maioria das vezes unilaterais, nas quais uma literatura A (fonte literária) serve de fonte de empréstimo direto ou indireto para uma literatura B (literatura alvo). Mas também pode igualmente ocorrer uma interferência mútua, mesmo que

mais significativamente em uma direção do que em outra. Além disso, ele ressalta que interferências entre comunidades geograficamente contíguas podem ocorrer em vários níveis e não ser necessariamente literárias. No caso de comunidades geograficamente afastadas, a interferência literária pode ocorrer sem qualquer outra espécie de interferência. Desta forma, fica clara a posição de que as interferências literárias participam de um amplo processo de interferências.

A respeito das condições para a emergência e a ocorrência de interferências, a primordial é que exista contato entre as literaturas. Se não houver resistência, mais cedo ou mais tarde haverá interferência. No entanto, mesmo que não haja um contato direto, a interferência pode ocorrer através da periferia dos polissistemas e só muito tempo depois se manifestar na cultura oficial. Conforme Even-Zohar, outra condição fundamental é que o polissistema tenha necessidade de itens dos quais não dispõe e, por esse motivo, recorra a outro polissistema. A seleção das fontes literárias acontece por prestígio cultural ou por domínio, como no caso dos países colonizados.

As interferências podem ocorrer inicialmente limitadas a um estrato (ao centro ou à periferia) e depois se deslocarem para outros estratos, através de um processo interno do polissistema alvo. Desta forma, o repertório se desenvolve dentro da literatura-alvo, perdendo seu caráter de interferência direta. Ou seja, um repertório apropriado nem sempre mantém as funções que possuía na literatura-fonte, desempenhando então funções completamente diferentes. Para o teórico, a apropriação realizada pela literatura-alvo tende a ser simplificada, regularizada e esquematizada, mas o contrário também pode acontecer quando a literatura-alvo se apropria de modelos simplificados e a partir deles produz obras não-simplificadas, não-regularizadas, não-esquematizadas.

2 O Polissistema cinematográfico

Para formular a noção de um polissistema cinematográfico devemos pensar o ato cinematográfico como algo mais amplo do que o filme em si. Para tanto, utilizaremos as mesmas categorias propostas por Even-Zohar para descrever o ato literário (Esquema do Sistema Literário), transpondo-as para o ato cinematográfico (Figura 2).

Dessa forma, a idéia de polissistema cinematográfico relaciona-se a uma ampla gama de processos ao qual o termo cinematográfico possa ser relacionado. São mantidas, no contexto cinematográfico, as mesmas propriedades básicas estabelecidas por Even-Zohar para definir cada um dos itens

no contexto literário. A seguir propõe-se uma identificação destes itens no âmbito fílmico.



Figura 2 - Esquema do Sistema Cinematográfico

Produto: o filme² ainda é o mais evidente produto do polissistema cinematográfico, contudo existem muitos outros produtos relacionados ao ato cinematográfico. Qualquer conjunto de signos realizados ou realizáveis com a utilização ou inclusão de repertórios advindos do universo cinematográfico é também um produto dele decorrentes. Além disso, devemos lembrar toda a gama de mercadorias e bens culturais, bem como bens simbólicos associados à produção cinematográfica, que são consumidos direta ou indiretamente. Em um olhar polissistêmico, o filme não é o único, nem exclusivamente o mais importante produto cinematográfico.

Produtor e produtores: no contexto cinematográfico pode-se destacar a ação do diretor cuja ação em alguns casos é equiparada à do escritor. Contudo, o termo “produtor” no âmbito cinematográfico evidencia um aspecto pouco relevante para o público em geral, mas decisivo para a realização de um filme, a presença dos “produtores cinematográficos” cuja ação influencia a produção do filme em vários níveis e principalmente na captação de recursos financeiros para a sua realização, podendo ainda serem os responsáveis pela escolha do diretor e/ou dos atores, estando sua influência e/ou notoriedade diretamente relacionada a possibilidade de fazer com que um roteiro saia do papel.³

Consumidor e consumidores: não podemos tomar exclusivamente o espectador como consumidor dos produtos cinematográficos. Existe um leque de outros consumidores que poderíamos classificar como consumidores diretos e indiretos. Como consumidores diretos classificam-se aqueles que consomem diretamente os produtos cinematográficos, como os espectadores, os críticos, os meios de comunicação, etc.

² O termo filme abarca aqui todo tipo de produção cinematográfica como, por exemplo, curtas, longas e média-metragens; documentários e obras ficcionais.

³ Um caso notório foi a adesão do astro Harvey Keitel ao projeto de Quentin Tarantino para a realização do filme *Cães de Aluguel*, sucesso que lançou Tarantino do anonimato para o estrelato imediatamente.

Consumidores indiretos são todas as demais pessoas que consomem fragmentos cinematográficos, digeridos e transmitidos por vários agentes culturais e integrados no discurso direto, como, por exemplo, espectadores de televisão: telenovela, mini-series, seriados, videoclipes e até mesmo comerciais, cujo diálogo com a produção cinematográfica é evidente.

Instituição: a instituição inclui ao menos parte dos produtores: críticos, editoras, periódicos, grupos de escritores, meios de comunicação, clubes de cinema, etc. São instituições reguladoras da produção cinematográfica, por exemplo: as produtoras de cinema (desde as grandes produtoras hollywoodianas até as produtoras independentes – no caso dos Estados Unidos, bem como as produtoras que necessitam de apoio e incentivo governamental – como é o caso brasileiro e de outros países); os festivais de cinema: Cannes, Sundance, Veneza, Berlin, Gramado e, de forma massiva, o Oscar.

Mercado: o mercado da produção cinematográfica é muito amplo, ele abarca desde as salas de cinema às locadoras de vídeo, mas também comporta as transmissões televisivas tanto de canais abertos ou pagos e cada vez mais sofre influência das múltiplas possibilidades oferecidas pela internet. Além disso, existe um amplo leque comercial ligado ao merchandising e à venda de material especializado referente às produções cinematográficas como revistas, DVDs, trilhas sonoras, livros, etc. Assim também como toda uma infinidade de atividades como os debates, os ciclos de cinema, conferencias, congressos, palestras, cursos de cinema etc.

Repertório: o cinema possui uma linguagem própria, que se constrói através da utilização de um sistema de significação que é manipulado por seus realizadores de acordo com convenções, através das quais o receptor é capaz de compreender e assimilar as informações propostas pela narrativa fílmica. Esse sistema de significação representa o repertório da produção cinematográfica que corresponde ao que Christian Metz definiu como códigos cinematográficos. Segundo Metz, os filmes apresentam três tipos principais de códigos: os códigos cinematográficos, particulares e gerais, e o sistema próprio (singular) de cada filme. Metz salienta que “um traço cinematográfico não é forçosamente um traço que aparece em todos os filmes, mas é forçosamente um traço que aparece apenas em filmes.” (METZ, 1980, p. 96) Códigos cinematográficos gerais são aquelas instâncias sistemáticas que são comuns a todos os filmes. “Será ‘geral’ qualquer código que, mesmo de conteúdo muito restrito, interesse virtualmente a todos os filmes.” (METZ, 1980, p. 79) Códigos cinematográficos parti-

culares (subcódigos cinematográficos) são traços de significação encontrados apenas em certas classes de filmes, o que pode ser constatado, por exemplo, nos filmes pertencentes a gêneros cinematográficos estabelecidos, ou ainda em filmes de uma mesma escola, mesma época, mesmo país ou de um mesmo cineasta. “Será ‘particular’ então qualquer código, mesmo rico e de ampla extensão, que se refira seletivamente a certos filmes e não intervenha nos outros” (METZ, 1980, p 79) Quanto os códigos estritamente ligados à linguagem cinematográfica apresentam o filme como o produto de um meio de expressão determinado, o sistema próprio a cada filme, por sua vez, o revela enquanto “obra” individual. Conforme Metz, “o sistema singular é antes a ocasião de um perpétuo deslocamento, que se constrói tanto contra os códigos quanto com eles, e que corresponde finalmente ao que se poderia denominar, no sentido mais rigoroso do termo, escrita fílmica.” (METZ, 1980, 91)

Cada filme se compõe então através da combinação de diversas escolhas entre os recursos oferecidos pelos repertórios (códigos) cinematográficos gerais ou particulares, e pelos repertórios não-cinematográficos. Através disso, ele se configura como uma realização única, distinto de qualquer outro, possuindo um sistema próprio que o define enquanto “obra” como um sistema fílmico singular. Conforme Metz: “Um filme é uma unidade concreta, um texto fechado, um discurso acabado; assim, sempre traz consigo um princípio último de unificação de inelegibilidade, que comumente se denomina sua ‘estrutura’.” (METZ, 1980, p, 114) Cada filme se constitui então de códigos cinematográficos e não-cinematográficos. Contudo, os repertórios não-cinematográficos, apesar de tornarem-se fílmicos, não passam à categoria de cinematográficos apenas por aparecerem em um filme. “É próprio do filme integrar códigos cinematográficos e códigos não-cinematográficos numa construção de conjunto que conserva esta dualidade, ultrapassando-a pela unidade lógica e estrutural de um sistema singular: que transforma a dualidade em complexidade”. (METZ, 1980, p. 128) É através desta atividade de integração (ou de desintegração) dos códigos (repertórios), “modificando-os, combinando-os, ‘representando’ uns pelos outros”, passando de um código para o outro, a qual Metz denomina de “escrita”, que o filme se constrói enquanto obra singular. Contudo, cada filme enquanto obra independente e singular acaba por interferir e repercutir junto ao polissistema cinematográfico.

Ao compreender a produção cinematográfica enquanto um polissistema, dinâmico e heterogêneo, conjunto de inter e intra-relações entre os polissistemas centrais e periféricos que

o compõem, podemos dizer então que a produção cinematográfica hollywoodiana, realizada pelas grandes produtoras estadunidenses, representa o mais influente polissistema cinematográfico, correspondendo ao polissistema central e canônico do polissistema cinematográfico que é responsável pela canonização de repertórios (modelos). Desta forma, ao ser inserido no polissistema hollywoodiano, um repertório é canonizado, passando a representar um modelo aceito e institucionalizado.

Vale ressaltar que o que denominamos aqui de forma ampla como polissistema hollywoodiano comporta em si também uma variedade de polissistemas que interagem entre si e que poderiam, por exemplo, ser definidos a partir da idéia de gênero cinematográfico: suspense, terror, ficção-científica, western, musical, aventura, policial, guerra, comédia, infantil, romance e drama, aos quais o espectador está completamente familiarizados. Tais estratificações no interior do polissistema cinematográfico são consolidadas e mantidas através da presença e do reconhecimento (tanto por parte dos produtores quanto dos consumidores) de repertórios específicos a cada uma delas. O reconhecimento dessa estratificação dentro do polissistema cinematográfico é apontado por Christian Metz, em sua descrição dos “grupos de filmes”:

Por “grupo de filmes” entende-se um vasto texto coletivo, que liga várias fronteiras interfílmicas, significa, por definição, que se supõe um parentesco profundo e global entre esses filmes, uma certa homogeneidade que diz respeito às estruturas gerais de cada filme, e corresponde, portanto, obrigatoriamente, embora possa ser em diferentes graus, a uma certa unidade de impressão, a um “ar familiar” que se refere ao conjunto e que é diretamente notado, em resumo, a uma semelhança no sentido mais comum da palavra. (METZ, 1980, p. 153)

Ou ainda, quando se refere à “classe de filmes”, aproximação de várias obras a partir da manifestação no interior desses de um código (repertório) específico:

Cada um dos filmes do grupo é examinado separadamente, e dele só se retêm os traços que realizam o código em estudo [...] cada um dos filmes do grupo vê desmontada sua continuidade, os traços codicamente pertinentes sendo levados em consideração abstraído-se todo o resto do filme. (METZ, 1980, p. 152)

Dessa forma, enquanto a idéia de “grupo de filmes” diz respeito à essência de cada filme, ao conjunto de elementos que o compõem e que o inscrevem em correntes e/ou movimentos cinematográficos, em tendências estéticas, em tradições cinematográficas às quais se inserem ou nas quais se inspiram. Por outro lado, a idéia de “classe de filmes” é uma estratificação realizada posteriormente com fins analíticos e que se concentra em um elemento específico reconhecível em cada um dos

filmes. Como se percebe as propostas de Metz dialogam com a idéia de polissistema(s) cinematográfico(s).

Essa estratificação em gêneros, polissistemas reconhecidos no interior de um polissistema mais amplo, define esses polissistemas que os constituem como categorias institucionalizadas e estratificadas. Alguns estando em níveis periféricos (de menor prestígio) e outros, em posições centrais dentro do polissistema hollywoodiano. Tais posições, contudo, não são fixas e estão em constante transformação, através da tensão e correlação (interferências e transformações) que se estabelece entre elas a cada nova produção cinematográfica. Ainda em relação ao polissistema central hollywoodiano, deve-se destacar a chamada produção independente ou alternativa (outro polissistema com repertório próprio), que em sua essência busca justamente negar o *mainstream* hollywoodiano. A estratificação do polissistema cinematográfico em polissistemas definidos a partir de gêneros tornou-se internacionalmente reconhecida, sobrepondo-se a outros polissistemas, como por exemplo, os nacionais, e é bem estruturada dentro do polissistema hollywoodiano. No contexto do polissistema hollywoodiano, os cinemas nacionais constituem um polissistema periférico, sendo classificados como filmes “estrangeiros”.

Um ponto a ser destacado é que as produções fílmicas de polissistemas periféricos ao *mainstream* hollywoodiano geralmente possuem pequenos públicos em vários países, ao invés de um grande público em um único país, ficando normalmente excluídas das grandes salas (*multiplexes*) dedicadas à exibição de filmes comerciais (*blockbusters*). Tais produções possuem um mercado próprio, sendo apresentadas em salas reservadas para filmes de arte (*Art-houses*), filmes independentes, filmes experimentais, filmes estrangeiros, ou seja, filmes que estão à margem do cinema hollywoodiano.

A estratificação reconhecida no polissistema hollywoodiano pode ser igualmente encontrada no polissistema cinematográfico não-hollywoodiano, possuindo este também um amplo leque de polissistemas independentes, mas igualmente correlacionados. Poder-se-ia, por exemplo, estratificar tal polissistema através das produções nacionais: cinema francês, italiano, espanhol, brasileiro, mexicano, argentino, etc., delimitando assim polissistemas cinematográficos nacionais.

É possível ainda reconhecer no interior dos polissistemas nacionais outras estratificações idealizadas por grupos de realizadores, cuja intenção é propagar inovações na linguagem cinematográficas. Tais estratificações se consolidam através do que se costuma chamar de “movimentos” cinematográficos ou

de “escolas”, como, por exemplo, o *Expressionismo* (alemão), a *Nouvelle Vague* (francês), o *Cinema Novo* (brasileiro) e o *Dogma 95* (dinamarquês). Cada um desses “movimentos” possui um conjunto de repertórios apreçados e idealizados por seus realizadores e que se transformam em elementos facilmente identificáveis. É indiscutível a interferência que tais movimentos, enquanto polissistemas periféricos, exercem em relação ao polissistema central, bem como junto a outros polissistemas periféricos.

Atualmente um novo polissistema cinematográfico está em ascensão são as chamadas co-produções em que dois países ou mais se unem para produzir um filme, denominadas aqui como pertencentes ao polissistema cinematográfico transnacional. Este polissistema transnacional rompe assim com as fronteiras nacionais, mas mantém-se enquanto polissistema de tensão em relação ao hollywoodiano, contudo, tem atingido um número maior de consumidores por contar com produtores mais eficientes na ação junto ao mercado. São cada vez mais freqüentes os filmes que contam com profissionais de várias nacionalidades em sua equipe: diretor de um país, roteirista de outro, atores de um terceiro, apontando para uma mundialização⁴ da produção cinematográfica.

Contudo, os limites entre os polissistemas que compõem o polissistema cinematográfico não são estanques. Conforme destacou Even-Zohar, repertórios podem participar de mais de um polissistema e dentro de cada um deles responder às suas leis internas. Da mesma forma, o limite entre os polissistemas está em permanente mutação, existindo áreas intervalares em que se torna difícil uma real distinção entre eles. E é justamente essa permeabilidade entre eles que propicia as interferências e transferências, e que acaba resultando nos avanços da linguagem cinematográfica em suas mais variadas instâncias. Essa transformação é o resultado das permanentes e incansáveis interferências existentes entre os polissistemas cinematográficos, bem como entre estes e os demais polissistemas que compõem o polissistema cultural.

Dessa forma, para manter-se e não fossilizar-se, o polissistema hollywoodiano permanece em constante transformação, devido à constante interferência de outros polissistemas. Exemplo disso é a realização de refilmagens de sucessos “estrangeiros”, com atores hollywoodianos e gastando muito mais dinheiro. Este tipo de interferência insere um produto concluído dentro do polissistema canônico e mesmo que isso aconteça através de uma re-produção, comprova a necessidade que tal polissistema possui de utilizar itens que não estão

■
⁴ O termo mundialização é utilizado aqui na concepção de Renato Ortiz, se referindo ao domínio especificamente cultural: “[...] processo e totalidade. Processo que se reproduz e se desfaz incessantemente (como toda sociedade) no contexto das disputas e das aspirações divididas pelos atores sociais. [...] o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais e, para existir, ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens. [...] uma cultura mundializada corresponde a uma civilização cuja territorialidade se globalizou”. (ORTIZ apud CARVALHAL, 2003, p. 58)

disponíveis dentro de seus próprios limites. A inserção de uma obra completa de um polissistema periférico no polissistema central corresponde ao que Even-Zohar denominou canonicidade estática.

Exemplo de uma forma de canonicidade estática bem sucedida é o caso de *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*), o filme independente de Quentin Tarantino acabou por revigorar as produções hollywoodianas do chamado “filme policial”. Contudo, as canonicidades estáticas podem acarretar igualmente canonicidades dinâmicas. Uma vez que ao ser um filme inserido em um polissistema, ele acaba interferindo em seu repertório. A canonicidade dinâmica, mudanças no polissistema em decorrência da tensão entre os repertórios, ocorre quando um repertório que se encontra estagnado é substituído por um novo. O novo modelo cinematográfico se estabelece então no polissistema, acarretando a transformação de seu repertório. Desta forma, os filmes de Tarantino dão exemplos das duas ordens: *Cães de Aluguel* (canonicidade estática); *Pulp Fiction*, *Kill Bill* (canonicidade dinâmica). Em *Kill Bill*, por exemplo, ele reformula repertórios de polissistemas periféricos, como séries de televisão e filmes de *kung fu*, inserindo-os assim no polissistema mais central do polissistema cinematográfico.

No entanto, os modelos renovadores (repertórios primários) apresentados pelos filmes não tardaram a estagnarem-se, transformando-se em repertórios secundários no polissistema central e gerando uma série de produções epígonas. Por outro lado, os repertórios continuam em permanente reformulação através de outras produções periféricas que estão em constantemente interferência com as produções canonizadas.

Mas é graças à canonização dos repertórios primários, advindos dos polissistemas periféricos, realizada no interior do polissistema hollywoodiano, que as inovações propostas por tais repertórios se tornam inteligíveis para os consumidores em geral. Além disso, ao canonizar repertórios de polissistemas periféricos, Hollywood reformula o seu próprio cânone, estando, por conseqüência, em constante renovação. Ao absorver rapidamente repertórios concorrentes, as produções hollywoodianas não se estagnam, permanecendo na luta por sua manutenção. É no interior do polissistema hollywoodiano que os repertórios são canonizados, transformando-se em padrões universais que se propagam graças ao seu poder econômico, à sua grande abrangência (distribuição) e ao seu prestígio. Contudo, em seu interior os repertórios primários são rapidamente transformados em secundários, conformados às demais estruturas que regem o polissistema, gerando, então,

uma safra de epígonos.

Em relação às interferências existentes entre o polissistema cinematográfico e os demais polissistemas culturais talvez a mais notória seja a existente entre o polissistema cinematográfico e o literário. A construção dos gêneros (polissistemas) cinematográficos, por exemplo, deriva dos gêneros literários: policial, terror, ficção científica, etc. Além disso, desde seus primórdios o cinema tem tomado a literatura como material, as “adaptações” de obras literárias, traduções intersemióticas, são apreciadas pelos consumidores. O maior prêmio cinematográfico do mundo, o Oscar, reconhece a importância destas traduções ao conceder premiação ao melhor roteiro adaptado, bem como ao melhor roteiro original. Em muitos casos a obra cinematográfica dá notoriedade à literária, acarretando, por exemplo, a decisão de novas publicações ou traduções, revigorando o texto. Mas o inverso também é comum, o sucesso de obras literárias resulta muitas vezes na sua adaptação para a linguagem cinematográfica, exemplo notório é a série de filmes *Harry Potter*.

Essas constantes interferências dentro do polissistema cinematográfico, bem como as existentes em relação a outros polissistemas culturais, são responsáveis pela evolução, reformulação e transformação da linguagem cinematográfica. Os filmes de D. W. Griffith, Eisenstein, Chaplin e Renoir, bem como obras singulares, tais como: *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*), de Orson Welles; *Acosado* (*A Bout de Souffle*), de Jean-Luc Godard e *2001: Uma Odisséia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*), de Stanley Kubrick são considerados marcos na história do cinema justamente por expandirem e transformarem a linguagem cinematográfica. Conforme Gerald Mast:

What such films accomplished was the discovery of a new cinematic trope, ways of telling a story, revealing a character, or making a point that was simultaneously new, clear, creative, and compelling. They were also demanding, requiring their “readers” to make nimble mental leaps, to connect complex pieces of information in totally new ways. (MAST, 1982, p. 302)

Ou seja, a singularidade de um filme enquanto “invenção” ou “criação” consiste na medida em que esse acrescenta algo novo aos códigos cinematográficos (repertórios) preexistentes, ou apresenta configurações estruturais que nenhum outro previra:

Qualquer texto (literário, pictórico, mítico, etc.), qualquer comportamento social organizado, tem o efeito de retroagir sobre os códigos que o inspiraram, de fazê-los voltar um pouco diferentes à massa da qual tinham sido inicialmente extraídos. [...] Nesse sentido, cada filme modifica ligeiramente todos os códigos; mas acontece que essa modificação é negligenciada *de imediato*. (METZ, 1980, p. 136)

As inovações acontecem então devido à constante tensão existente entre os repertórios primários e secundários dentro do polissistema, bem como da interferência entre os polissistemas que o compõem e os demais polissistemas culturais. Uma vez que os repertórios canonizados se estagnariam, se fossilizariam, não fosse a interferência dos rivais não-canonizados e a constante pressão que eles exercem, esta constante luta entre os repertórios garante a evolução do polissistema. O constante embate entre repertórios primários e secundários faz com que não haja estagnação e o polissistema se mantenha em constante transformação. Essa interferência acaba originando a renovação e/ou transformação dos repertórios (modelos). Um exemplo emblemático de inovação no repertório cinematográfico foi a maneira como Orson Welles utilizou a “profundidade de campo” em *Cidadão Kane*.

Contudo, como destaca Metz, tais modificações nem sempre são reconhecidas de imediato, podendo ser até rechaçadas a princípio e só posteriormente vir a receber o devido valor. E tomando como referência a Teoria do Polissistemas fica mais fácil reconhecer que muitos aspectos surpreendentes, desconcertantes e “inovadores” são o resultado das constantes interações, interferências e transferências existentes entre os vários polissistemas cinematográficos e entre estes e outros polissistemas culturais tanto em instâncias periféricas quanto canonizadas e principalmente entre elas.

Cinema as polysystem: Theory of Polysystem as a tool for film analysis

ABSTRACT

Starting from the idea that Culture is a Polysystem composed of a polysystems others who are in constant interference and transformation through inter and intra-relations, is purpose of this work to make visible the idea of a cinematographic polysystem. It presents the Theory of Polysystem, idealized by Itamar Even-Zohar from the propositions of the Russian Formalists, to then transpose it into the movie universe. And in order to support the use of the theory in the cinematic context is proposed an inter-textual dialogue with Christian Metz's reflections on filmmaking.

KEYWORDS: Polysystem. Literature. Cinema.

El Cine en cuanto polisistema: la Teoría del Polisistema como herramienta para el análisis cinematográfico

RESUMEN

Partiendo de la idea de que la Cultura es un Polisistema compuesto por otros polisistemas que están en constante interferencia y transformación a través de inter e intra-relaciones, es la propuesta de este trabajo tornar visible la idea de un Polisistema cinematográfico. Por tanto, presenta la Teoría del Polisistema, idealizada por Itamar Even-Zohar a partir de las proposiciones de los Formalistas Rusos, para, en seguida, transpolarla para el

universo cinematográfico. Y, a fin de corroborar la utilización de la teoría en el contexto cinematográfico, es propuesto un diálogo intertextual de esta con las reflexiones de Christian Metz acerca del hacer cinematográfico.

PALABRAS CLAVE: Polissistema. Literatura. Cinema.

Referências

CARVALHAL, Tania Franco. **O Próprio e o alheio:** ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today**, Durham: Duke University Press, v. 11, n. 1. 1990.

_____. **El “Sistema Literário”**. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid. 1999a. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf>. Acessado em: 20 jul. 2009.

_____. **Teoría del los polisistema**. Bibliotheca Philologica, Serie Lecturas. Madrid. 1999b. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf>. Acessado em: 20 jul. 2009.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **A Significação cinematográfica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **O Significante imaginário**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

Rosângela Fachel de Medeiros

*Doutora em Literatura Comparada pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS).*

E-mail: rosangelafachel@gmail.com