

A NARRATOLOGIA NO CINEMA: UM CASO DE APROPRIAÇÃO TEÓRICA

Maria Angélica Marques Coutinho
Univ. Estácio de Sá/PUC-RJ

A aproximação com o pensamento de Gerárd Genette aconteceu a partir de uma pesquisa sobre novas formas de se estudar a adaptação literária para o audiovisual em dissertação de mestrado apresentada na PUC do Rio de Janeiro e publicada sob o título “Todas as Lúcias do mundo – Um estudo sobre a adaptação literária para o cinema e a TV” que analisa duas adaptações audiovisuais do conto “Lúcia McCartney”, de Rubem Fonseca. Na busca de referenciais teóricos encontramos propostas que se limitavam a tratar de uma possível fidelidade de uma narrativa em relação a outra ou utilizavam-se do instrumental da análise lingüística aplicada ao cinema sem nenhuma adaptação propriamente, quer dizer, tentando encontrar unidades mínimas em uma suposta língua cinematográfica. Buscava-se separar os planos de seus conteúdos, analisá-los como palavras e os fotogramas como fonemas. Nenhum desses métodos satisfazia o propósito de considerar a relação cinema-literatura de uma maneira mais produtiva. Foi, então, que a narratologia surgiu como possível método de análise. Na década de 80, vários autores de diversas nacionalidades já trabalhavam com a narratologia a fim de pensar as formas cinematográficas. Em 1984 foi publicado “Point of view in the cinema”, de Edward Branigan; em 1985, “Narration in the fiction film”, de David Bordwell; em 1986, “Dentro lo squadro: il film e il suo spettatore”, de Francesco Casetti; em 1987, “L’Oeil-caméra. Entre film et roman”, de François Jost e; em 1989, “Du litteraire au filmique”, de Andre Galdreault. Estes dois últimos livros foram as principais fontes utilizadas para discutir a questão da adaptação literária para o cinema e a televisão porque a partir da utilização de um arcabouço teórico da literatura, constrói-se uma narratologia fílmica, como diz Galdreault, ou uma narratologia comparada, como prefere Jost. Nos concentraremos basicamente em duas categorias de análise

do discurso literário, tomadas das categorias do verbo, com as quais Gérard Genette trabalhou no livro “Figures III”: o *modo*, ou seja, o tipo de discurso utilizado pelo narrador ou o problema da distância narrativa e a *pessoa* ou *voz narrativa*. São essas categorias que apropriadas por Galdreault e Jost e aplicadas ao cinema, expandem-se permitindo a constituição de um instrumental de análise da narrativa fílmica. Nossa proposta é apresentar as categorias elaboradas a partir dessa expansão revelando-as como um caso de apropriação produtiva.

Começemos como Genette toma a definição gramatical de *modo*: “nome dado as diferentes formas de verbos empregados para afirmar do que se trata e para exprimir diferentes pontos de vista relacionados à existência ou a ação” e adapta-o ao discurso admitindo que o modo narrativo indica os graus de informação narrada segundo algum ponto de vista. Temos, portanto, duas categorias a analisar: aquele que trata do grau de informação diz respeito à distância narrativa que permite fornecer ao leitor mais ou menos detalhes do ocorrido e a que trata do ponto de vista, que Genette chama de *perspectiva*, e depende da informação obtida por aquele que narra. As duas modalidades são responsáveis pela *regulação da informação narrativa*.

Ao tratar do *modo*, Gérard Genette diferencia dois tipos básicos da narrativa: a de acontecimentos — *récit d'événements* — e a de falas — *récit des paroles*. Da *narrativa de acontecimentos*, Genette extrai uma “fórmula” na qual: *diegese* é o mínimo de informação com o máximo de informador e, por isso, mais distante do fato narrado do que a *mimese* na qual há o máximo de informação com o mínimo de informador. Ou seja, é a partir da presença ou intervenção do narrador que se define a maior ou menor distância do fato narrado. Uma relação sempre medida em graus já que para Genette o discurso não pode ser absolutamente mimético.

(...) nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, “vivo”, e dar assim, mais ou menos, a *ilusão de mimese* que é a única *mimésis* narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narrativa oral,

ou escrita, é um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.¹

Por isso, Genette define a narrativa de acontecimentos como “a transcrição do (suposto) não-verbal em verbal: a sua *mimese* nunca será mais do que uma ilusão de mimese, e, como toda ilusão, dependendo de uma relação eminentemente variável entre o emissor e o receptor”.²

Na *narrativa de falas*, os graus de *mimesis* são definidos em três estados do discurso do personagem, seja ele pronunciado ou "interior" que são articulados com a distância narrativa. Classificado como mais distante, o discurso *narrativizado* ou *contado*, em que o conteúdo do discurso é reduzido ao mínimo e a palavra se transforma em “um acontecimento entre outros e, como tal, assumido pelo próprio narrador”.³ O *discurso transposto* é identificado com o discurso indireto livre, é mais mimético mas:

(...) nunca dá ao leitor garantia nenhuma, e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal às falas pronunciadas "realmente": a presença do narrador é muito sensível, e na própria sintaxe da frase, para que o discurso se imponha com a autonomia documentária de uma citação. Está, por assim dizer, previamente admitido que o narrador não se contenta em transpor as falas em proposições subordinadas mas as condensa, as integra no seu próprio discurso e, logo, as *interpreta* no seu próprio estilo (...).⁴

A terceira forma é considerada a mais mimética, logo, mais próxima, na qual "o narrador finge ceder literalmente a palavra a sua personagem. (...) Esse discurso *relatado (reportado)* de tipo dramático no qual o tempo da narrativa se equivale ao tempo da história e que, na maioria das vezes, se apresenta sob a forma de diálogo.

Para complementar a categorização do modo, Genette tratará de analisar a questão da focalização. Assim, classifica de focalização *zero* ou narrativa *não-focalizada*, quando o narrador

¹ GÉRARD, Genette. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Editora Vega, s/d. p. 162.

² Ibidem. p. 163/164.

³ Ibid. p. 168.

⁴ Ibid. p. 169.

é onisciente e diz mais do que sabe qualquer personagem, como acontece na narrativa clássica. No caso em que o narrador diz menos do que sabe a personagem, a narrativa é objetiva ou *behaviorista* e o herói age à nossa frente sem conhecermos seus pensamentos ou sentimentos, a focalização é externa. Porém, quando o narrador diz apenas o que certo personagem sabe, temos a focalização interna, que Genette divide em três tipos: interna fixa, restrita a um personagem; interna variável, passa a vários personagens; e interna múltipla, quando o mesmo acontecimento é contado por vários personagens.

Ao tratar da questão da voz narrativa, Genette alerta que não se pode confundir autor e narrador, este uma instância "que fala" que pode se apresentar em um determinado nível — *extradieético*, se trata-se da redação de memórias por um autor empírico (narrador de 1º. nível) e *dieético* ou *intradieético*, no caso de acontecimentos relatados por um autor fictício (narrador de 2º. nível).

No caso do narrador estar ausente da história que conta, temos uma relação *heterodieética*. Já na relação *homodieética*, o narrador pode estar presente de duas formas: como herói da narrativa (autodieético) ou como observador ou testemunha, assumindo um papel secundário.

Voltemos a idéia de que “a *ilusão de mimese* que é a única *mimésis* narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narrativa oral, ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar”. Como pensar, portanto, a narrativa cinematográfica ? Ela é uma linguagem que significa de que forma? Significa a partir de uma ilusão também, que é a impressão de realidade. Afinal, o poder realista da imagem em movimento, particularmente depois da década de 30 quando passou a ter a banda sonora como complemento, sempre foi o trunfo do cinema e também sua armadilha. A supremacia dessa arte em sua vertente mais realista (mesmo sendo uma impressão) em detrimento da onírica ou experimental criou uma certa crença

no poder da verdade da imagem que até mesmo aquela que é falsa tem dificuldade em ser negada. A outra questão que se coloca é: quem é o narrador dessa história? Seria muito equívoco pensar a câmera como narrador ou até mesmo o diretor, ou aquele personagem que em *off* conta a história. E é nesse ponto que a narratologia fílmica de André Gaudreault revela sua contribuição ao mostrar que o cinema não pode ser analisado a partir de categorias do discurso teatral ou do discurso literário apesar de ter ligações com ambas as artes. Mas que deve ser pensado como uma *arte-entre*, que toca os dois lados, mas que não está nem aqui, nem lá. Portanto é necessário um instrumental que se produz nesse espaço da mediação.

Vemos que no cinema encontramos dois níveis sobrepostos: o do plano composto por uma sucessão de fotogramas, onde a mobilidade só existe dentro dele; o da sucessão dos planos pela montagem, construindo uma mobilidade de segmentos espaço-temporais.

No plano, os personagens agem como se tivessem autonomia e desprezassem a existência de uma consciência unificadora similar ao narrador do romance. André Gaudreault utiliza o termo *mostração* "para caracterizar e identificar este modo de comunicação de uma história que consiste em *mostrar* os personagens que *agem* mais do que *dizem* as peripécias que eles vivem e para substituir um termo muito marcado, muito comprometido e muito polissêmico que é 'representação'".⁵ No entanto, a opção por *mostrar* – que é sempre do tempo presente - não exclui a *narração* própria do nível da sucessão de planos no qual há a articulação dos segmentos temporais. A narrativa fílmica é composta, então, pelo cruzamento de dois procedimentos simultâneos: o da *mostração* e o da *narração*, como afirma André Gaudreault, "a originalidade e a especificidade do cinema no plano narrativo. O mostrador-narrador fílmico, verdadeiro *mega-narrador* (...)"⁶.

⁵ GAULDREULT, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989. p. 91.

⁶ Ibid. p. 115.

Apontamos aqui as primeiras marcas da produtividade dessa apropriação com a criação de uma nova instância para a análise fílmica que supera as categorias unicamente literárias, pois a existência desse *mega-narrador* não antropomórfico depende da análise de diversos materiais de expressão produzidos em três etapas que André Gaudreault classifica em: o pré-fílmico, responsável pela encenação, o filmográfico/filmagem, responsável pelo enquadramento, e o filmográfico/montagem, responsável pelo encadeamento.

A primeira etapa trata do que não é especificamente fílmico, mas que já se relaciona com a *mostração*: é aquilo em que o cinema tem em comum com o teatro, a *mise en scène*. A atividade da *mostração* complementa-se na segunda etapa, a filmagem em que a câmera assume sua função de dispositivo de tomada de vista e são determinados os enquadramentos, o *mise en cadre*. Aqui se inscrevem os primeiros passos do mega-narrador, que se completa na narração caracterizada pela manipulação do tratamento das imagens já filmadas, a montagem ou *mise en chaîne*.

Gaudreault propõe ainda uma mescla das funções de *mostrador* e *narrador*, chamando de *mostrador com tendência narrativa* quando a câmera realiza um movimento como a panorâmica, por exemplo.

Ele permite-se a fazer a ligação entre diversos motivos filmados graças à trajetória, frequentemente calculada antes. Mas apesar de suas pretensões à narração, é necessário convir, (...) que ele fica sempre no nível da *mostração*: os movimentos de câmera se fazem na continuidade do plano e a articulação entre os fotogramas impede qualquer alteração temporal.⁷

No mesmo sentido, Gaudreault chama de *narrador com tendência mostrativa* quando o processo de montagem é ocultado. Há a presença narrador-fílmico que manipula a sucessão temporal organizando a história, dando-lhe uma determinada ordem que se inclina para

⁷ Ibid. p.126.

mostração, pois não quer fazer-se presente, quer dar ao espectador a impressão de que tal manipulação, a da montagem, não existe. É o caso da decupagem clássica.

É justamente a montagem, ou seja, a existência de uma função narrativa que marca para muitos o início do cinema como arte. Uma arte ilusionista que transforma o mundo descontínuo da filmagem, onde a repetição, a desordem e o excesso existem, no mundo do contínuo, do sintético, no mundo que mostra apenas o que interessa à *diegese*. Basicamente, a montagem na decupagem clássica funciona de duas maneiras: associando-se uma cena à outra cena ou, um mesmo plano, a si própria, com diferentes enquadramentos caracterizando o corte dentro da cena. O que faz com que a descontinuidade não seja percebida, e assim o narrador se pareça com o mostrador, é a continuidade existente no nível da narração.

Porém, coloca-se neste momento o primeiro problema ao aplicar-se ao filme as classificações utilizadas na narratologia, pois não podemos confundir o que o personagem sabe com o que ele vê. Em um primeiro momento, podemos pensar que o filme por sua característica *behaviorista*, em que mostramos mais condutas do que interioridades, nos limitaria a uma focalização externa. Mas os recursos técnicos de manipulação visual e auditiva podem, ao mesmo tempo, *mostrar* o que o personagem vê e *dizer* o que ele pensa. Por isso, mais uma vez, torna-se necessário produzir uma nova terminologia para pensar a narratologia no cinema. Para diferenciar o *saber* e o *ver* do personagem, François Jost propôs os termos *focalização* e *ocularização*. Tentativa que se impôs como desafio a ser enfrentado.

Em um filme, (...) diferentes atitudes psicológicas (cognitivas ou afetivas) não são totalmente transmitidas pelo mesmo canal físico. O olhar se deduz da imagem por diferentes subcódigos do plano e da montagem; o sentimento pode, dentro de uma certa medida, exprimir-se visualmente: este é o dever do jogo do ator, conjugado com a decupagem (pensamos no plano de reação), mas ele pode também se definir pelo diálogo ou pela voz *off*. O pensamento interior tem como suporte privilegiado a banda sonora: pode ser uma voz que acompanha a imagem, mas pode ser um som livre. Quanto ao saber do personagem, ele é, para o espectador,

algumas vezes uma resultante ainda mais complexa do que foi visto, ouvido ou dito pelo personagem. Diferente da ocularização (...), a focalização é um fenômeno polimorfo, um componente intersemiótico que não se define nem em cinco linhas nem em cinco minutos (e que não é a mesma coisa nem para você nem para mim!)⁸

A questão do saber, ou seja, da focalização, implica na diferença de “visão” do personagem e do espectador e Jost propõe uma definição dos tipos de focalização quando a câmera está “fora do olho” do personagem.

A *focalização externa* existirá quando o fato de ignorar o pensamento do personagem leva a uma falta de conhecimento sobre ele e sobre suas atitudes ou quando algum recurso do tratamento de imagem, do som ou da encenação leve a uma disparidade perceptiva, fazendo com que o espectador saiba menos do que o personagem. Já na focalização interna, o relato restringirá a informação ao que o personagem pode saber; por isso ele deve estar presente em todas as cenas ou explicar como obteve a informação sobre aquilo que não presenciou. Já a *focalização zero* de Genette é chamada de focalização do espectador quando o material fílmico e seu tratamento permitem que o espectador tenha informações que o personagem ignora como na utilização da profundidade de campo ou na montagem.

A focalização pode mudar ao longo do filme, mas o que mais varia é certamente a ocularização, pois está ligada ao posicionamento da câmera e implicará em definir os primeiros passos do mega-narrador no processo propriamente fílmico que relaciona também as conotações psicológicas do enquadramento e o comportamento da instância enunciativa de revelar-se ou ocultar-se.

Com relação ao que o personagem vê, a ocularização divide-se em dois tipos. Temos a *ocularização interna*, dividida em dois subtipos: primária e secundária. O primeiro caso, é o que conhecemos como *câmera subjetiva* que toma o lugar do personagem que necessariamente está

⁸ JOST, François. *L'oeil-caméra: Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987. p.71/72.

ausente na imagem. Na *ocularização interna secundária*, a subjetividade da imagem é construída pela montagem — a personagem olha para uma direção e em seguida vemos em outro plano o que ele viu — ou pelo verbal — o personagem fala sobre algo que vê e vemos tal “cena” no plano seguinte. A *ocularização interna*, em qualquer uma de suas variações, marca um envolvimento afetivo do espectador, uma identificação com o personagem e é usada, em geral, nos momentos de maior intensidade dramática. Já a *ocularização zero* ou *nobody's shot* é caracterizada por um enquadramento que privilegia a cena representada: a câmera está situada fora do personagem. É sempre um olhar externo que se identifica com o olhar do espectador.

Mas Jost sugere uma dúvida: um plano em que vemos um personagem ou uma cena do exterior, sem que haja nenhuma vinculação com o olhar de outro personagem, é um caso de *ocularização zero* ou pode ser considerado uma *ocularização interna* do *operator*? Ele afirma que "a dificuldade [em obter a resposta] vem do fato que não é possível determinar se os indivíduos presentes na imagem e este que é forçosamente ausente (*o operador*) fazem parte de um mesmo universo diegético."⁹ Porém, se há um enquadramento ou movimento não convencional da câmera, mais uma vez sem vincular-se ao olhar de um personagem, a ilusão mimética se desfaz, e Jost considera, como marca de enunciação.

(...) porque eu tenho a convicção que "alguém me fala cinema" que eu tomo a consciência de que alguém está me contando uma história. Da mesma forma, quando alguém afirma sua "subjetividade" na linguagem cinematográfica, eu posso identificar este modo de narração no *discurso* da língua e então falar metaforicamente de uma *narração visual na primeira pessoa*.¹⁰

O procedimento é uma intervenção do realizador no discurso fílmico. A utilização de movimentos e enquadramentos pouco comuns e aparentemente fora de contexto vincula-se a formas cinematográficas reflexivas, desenvolvidas principalmente na década de 60, nas quais o

⁹ Ibidem. p. 25.

¹⁰ Ibidem. p.31/32.

dispositivo técnico revela-se, fala de sua situação de produção. Questão que nos leva de volta a Gaudreault, que afirma que o "eu" só pode ser metafórico no cinema, já que o

(...) discurso fílmico (...) não pode dizer "eu" (nem seu equivalente em inglês, espanhol, etc.) porque ele não fala francês (nem inglês, nem espanhol). Ele "fala", como diz Jost, "cinema". E tudo que ela pode, esta instância, é *fazer dizer* "eu" por uma outra instância que, de uma parte, lhe será *subordinada* e, de outra parte, deverá necessariamente, (...) *se incarnar, se atorializar*.¹¹

Gaudreault afirma, então, a posição não-antropomórfica da enunciação fílmica como uma presença virtual, que organiza todo o relato: mega-narrador, instância que engloba todas as etapas do processo de produção do discurso cinematográfico e se define de acordo com cada época, nós acrescentaríamos, já que “fala cinema”. Pois o mega-narrador pode-se revelar ou se ocultar, pode valorizar mais a *mostração* ou mais a *narração* de acordo com a forma cinematográfica ou “escola” a que se vincula.

Logo, a única forma de dizer "eu" seria através de um narrador delegado, um sub-narrador "que o mega-narrador fílmico permite, senão a dizer 'eu', no mínimo, fazer acreditar, mais ou menos, que ele diz 'eu'".¹² Procedimento que mais uma vez se diferencia da narrativa literária, pois no texto quando o narrador “cede” a palavra a um personagem, ele está cedendo seu veículo de expressão. No cinema, cede-se exclusivamente a palavra, os outros canais de expressão continuam sob o controle do mega-narrador. Ele permite apenas “sub-contar” a história e estará sempre pronto a intervir por qualquer um dos outros canais do discurso polifônico, assim como na literatura o autor implícito pode intervir, só que pelo mesmo único canal de que dispõe: a escritura.

¹¹ GAUDREULT, André. Op. cit. p.177.

¹² Ibidem. p. 178.

Deixamos de tratar aqui da terceira categoria: o tempo, que Genette trata no livro “Figures III” buscando constantemente no cinema, arte da manipulação do tempo por excelência, referências para a discussão narrativa escrita, o que revela um intercâmbio, ou mais propriamente, uma mediação. Por isso, consideramos que a definição da narratologia fílmica é mais apropriada do que a proposta de narratologia comparada, já que nesta subsiste a idéia de fonte e influência com a conseqüente desvalorização do não-original.

Por fim, percebemos que a produção de um corpus teórico, a partir da apropriação das categorias do *modo* e da *voz narrativa* do pensamento de Genette, permite a ampliação da análise para além do filme ficcional narrativo com a possibilidade de aplicação dos conceitos gerados em outros gêneros cinematográficos.

BIBLIOGRAFIA:

- GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique: Système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega, s/d.
- *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- JOST, François. *L’œil-caméra: Entre film et roman*. 2a. edição. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.