

# A defasagem entre história e narrativa no discurso cinematográfico

Mauro Eduardo Pommer\*

A TEMÁTICA DESENVOLVIDA neste artigo coloca-se no contexto de um estudo mais amplo, voltado para a análise da utilização das técnicas de ponto de vista na narrativa cinematográfica.<sup>1</sup>

A constatação da qual parto para caracterizar a função narrativa dessas técnicas é que seu emprego não vai simplesmente produzir narrações virtuosísticas, mas também produzir uma explicitação das qualidades intrínsecas de toda narrativa. Assim, a análise sistemática dessas manifestações nos fornece elementos que podem permitir-nos evidenciar a criação de pontos de vista internos à narrativa – nos diversos sentidos que o termo *ponto de vista* pode assumir<sup>2</sup> – mesmo nos filmes que não fazem um uso ostensivo dessa técnica narrativa.

Com efeito, de certa maneira, **toda narração constitui uma narrativa segundo um ponto de vista**, já que narrar implica escolher uma certa maneira de abordar os acontecimentos descritos. Porém, há filmes onde a narrativa privilegia a técnica do ponto de vista, e são filmes dessa natureza que se tornam o objeto central do tipo de análise de que aqui me ocupo.

É o caso, por exemplo, de *Citizen Kane*, (Orson Welles, 1941), *The Barefoot Contessa* (Joseph L. Mankiewicz, 1954), *Les Girls* (George Cukor, 1957), *The Killing* (Stanley Kubrick, 1956), *La Commare Secca* (Bernardo Bertolucci, 1962), ou *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), para citar alguns dos filmes que se tornaram exemplos clássicos do uso dessa técnica.

Nessas diferentes narrativas observamos um elemento comum: a tendência de mostrar deliberadamente

os fatos narrados segundo mais de uma versão, presentificando assim para o espectador certos elementos da história que em geral são deixados de fora nas narrativas mais convencionais. Essa multiplicação dos dados fornecidos pela narrativa visa, quanto ao aspecto técnico, a tornar mais consistente o universo ficcional. Entretanto, já que toda narração possui certas áreas de sombras, as escolhas de ponto de vista colocam de lado certos elementos que não serão mostrados. Mesmo a proliferação dos pontos de vista narrativos não esgota as possibilidades daquele material ficcional. Uma narrativa constitui a elaboração que dá forma a um amplo conjunto de informações. Esse trabalho implica na escolha de uma maneira de ver aquela realidade, mesmo quando se trata de uma realidade ficcional, e esse olhar se associa inevitavelmente a uma **opinião**. O estudo técnico que desenvolvo neste texto pode servir para fornecer elementos analíticos para se detectar essa posição opinativa do autor, para além da multiplicação de versões de cada história, ou para além do ponto de vista eventualmente excludente que delimita certas narrações.

Nem sempre o estabelecimento deliberado de um ponto de vista associado a uma narração visa esclarecer o conteúdo narrativo. Por vezes ocorre que a criação de certas zonas de obscuridade é o verdadeiro propósito associado à seleção de um ponto de vista narrativo. É

nessas regiões de incerteza que ocorre a maior parte das manipulações da percepção do espectador através da narrativa. De todo modo, em geral o espectador não se sente importunado pelas lacunas da narrativa cinematográfica. Ao contrário, ele tende a deixar-se levar pela narração, confiante na sua intuição acerca da presença de um Autor no discurso, cujo ponto de vista lhe é apresentado. Além disso, não somente essa presença intuída de um Autor opera como garantia da coerência da narrativa, como ela constitui na verdade a própria condição para a fruição do espectador. O que caracteriza a atitude desse espectador é sua disponibilidade (assim como sua vontade) de se identificar não somente com os personagens e as situações apresentadas, mas com a **integralidade da narrativa**, inclusive suas lacunas, como veremos.

### O Autor, um ausente onipresente

É evidente que não se pode falar do autor de um filme de modo semelhante ao que se utiliza quando nomeamos o autor de um livro. Sendo o cinema uma arte coletiva, cada membro de uma equipe de realização dá sua contribuição na criação artística do filme. Só raramente encontramos filmes inteiramente realizados por uma única pessoa. É o caso quase exclusivo de certos filmes de animação, filmes experimentais, ou ainda alguns documentários.

Nos filmes de ficção habituais que constituem a forma dominante do cinema, seria impossível deixar de considerar como co-autores certos colaboradores, tais como os roteiristas, diretores de fotografia, criadores da trilha sonora, diretores de arte, montadores, criadores dos efeitos especiais, tanto quanto os atores, naturalmente. A predominância, ou não, do trabalho do diretor varia enormemente de um filme para outro. Em cada época, em cada país, e mesmo em cada estúdio, a função do diretor mostra-se bem diversa. Durante a idade de ouro do cinema americano (anos 30-50), por exemplo, frequentemente era o produtor quem detinha o verdadeiro poder de decisão ao longo da realização do filme, principalmente no que diz respeito à montagem final. Além disso, é preciso notar que mesmo após o desaparecimento do *star-system* há filmes que são concebidos em função da imagem pública e do carisma de seus atores principais. Em tais casos, em que se trabalha a partir de um roteiro construído em torno da imagem de um ator (que às vezes o modifica ainda segundo sua vontade), ocorre às vezes que a participação do diretor seja quase irrelevante. É por isso tudo que não se pode atribuir de maneira generalizada o conceito de autor de um filme a uma pessoa pre-

cisa. Dessa forma, optei por fazer abstração do papel relativo de cada contribuição artística no processo de criação, e utilizar o conceito genérico de **Autor** (com **A** maiúsculo) como referência a essa entidade intuída pelo espectador como dotada de um ponto de vista.

Mesmo naquelas narrativas que procuram esconder tanto quanto possível seus procedimentos narrativos (visando com isso corresponder a uma certa forma convencional de representação da realidade) o espectador mantém a intuição de uma certa onipresença do Autor. A constatação dessa onipresença se apóia no fato de que em princípio tudo que se apresenta num filme aí se encontra porque alguém o quis. Salvo quando, erros de continuidade ou presenças parasitárias (como o microfone invadindo o enquadramento), por exemplo, aparecem num filme por negligência, todos os elementos que compõem cada som e cada imagem encontram-se presentes num filme graças à intervenção prévia do ponto de vista de alguém que os selecionou, exprimindo assim uma maneira particular de contemplar um objeto, uma paisagem, um gesto, ou então de se reproduzir uma certa música ou uma inflexão da voz. Mesmo no caso dos imprevistos, registrados durante a filmagem e integrados ao filme, existe a deliberação de alguém que decidiu pela sua incorporação à narração.

O espectador experimenta uma impressão permanente de convivência com o Autor, pois no espetáculo cinematográfico tudo aquilo foi selecionado explicitamente para lhe ser apresentado (muito embora a diegese procure passar a idéia de constituir um mundo autônomo). O espectador é a razão da existência de todas essas imagens e sons, donde sua predisposição inicial em compartilhar o ponto de vista que o filme lhe oferece. O fato de que esse ponto de vista não possa ser identificado ao de uma pessoa específica não prejudica a esse processo de identificação. É antes o contrário que ocorre: a diluição da idéia de autor cinematográfico contribui para fazer desse Autor abstrato uma **presença fantasmática**. Ele adquire assim a propriedade de marcar sua presença em todos os lugares, sem contudo estar em parte alguma.

A onipresença do Autor se associa naturalmente à sua "onisciência", pois é pressuposto que ele conheça tudo sobre o assunto do filme. Esse "saber" do Autor é entretanto de uma natureza diferente daquela que corresponde ao saber próprio do **narrador conceptual**, tal como postulado por Todorov e Genette, noção que se encontra na base da idéia de **focalização**. Pois esse "narrador" associado à focalização da narrativa constitui uma entidade que pode, dependendo do caso, **saber mais, menos**, ou **tanto quanto** o personagem sobre o qual a narrativa está focalizada. Já quanto ao Autor, pelo contrário, **su-**

### **põe-se sempre que ele saiba tudo.**

O saber do espectador é dinâmico, variando segundo a atualização permanente das informações fornecidas pelo filme. Isto é, esse saber acompanha o desenvolvimento que a narrativa impõe sob o disfarce do saber do “narrador” hipotético. Contrariamente a isso, o saber do Autor é estático. O espectador constrói para si mesmo a figura de um Autor que conhece desde sempre tudo o que se pode saber sobre o assunto em questão. Isto dito, fica claro que podemos considerar uma narrativa fílmica como a expressão do conflito permanente – e dinâmico – entre três posições relativas ao saber: a do espectador, a dos personagens, a do Autor. A tensão gerada por esse conflito é administrada pelo Autor de maneira a manter o espectador interessado pela história. Por deter uma visão antecipada do encadeamento dos eventos que ele nos apresenta, o Autor detém o poder de, por exemplo, fazer com que uma narrativa no interior da história apareça provisoriamente como uma verdade. A análise da posição ocupada pelo **saber do Autor** no interior do filme nos permite encontrar elementos estruturais relacionados com a construção do ponto de vista. **Essa posição ocupada pelo Autor** – que poderíamos chamar seu “ponto de vista” – **situa-se na interseção da história com sua narrativa**. O trabalho narrativo executado pelo Autor é justamente o de fazer com que seu ponto de vista se transforme em história, ou, dito de outro modo, que **a história se confunda com sua narrativa**. Isto faz com que espectador se esqueça de que o estabelecimento de um ponto de vista narrativo serve, não apenas para fazer com que sejam incluídos no fluxo da narração uma série de elementos discriminados pelo ponto de vista do Autor, mas que isso serve também para deixar deliberadamente de fora uma infinidade de outros elementos. Razão pela qual me parece que uma via rica de possibilidades para a análise do ponto de vista do Autor está em colocar em evidência, a propósito de um determinado filme, aquilo que figura apenas indiretamente na narrativa, isto é, as informações que são passadas ao espectador pelas estratégias próprias ao trabalho de direção cinematográfica. Nesse caso, podemos buscar explicitar o que nos comunicam a música, a intensidade e a composição dos ruídos, a iluminação, a composição dos enquadramentos, a decupagem, o movimento de câmera, etc. A onisciência do Autor lhe permite proporcionar o **tom correto** de cada cena, ou seja, saber a cada instante se a narrativa deve assustar, divertir, angustiar, e assim por diante, ou então fornecer apenas informações secas ao espectador. É a antecipação que o Autor possui em matéria de conhecimento sobre a trama que lhe permite tal gênero de intervenção.

O método analítico que aqui enuncio – nomear o

que figura indiretamente na narrativa – leva-nos da mesma forma a perceber toda lacuna narrativa como uma manifestação do Autor. Ou seja, o ponto de vista do Autor manifesta-se fundamentalmente de duas maneiras, a comunicação das informações por via indireta e a ocultação provisória de informações. A comunicação indireta das informações pode também contribuir para passar para o espectador um ponto de vista de natureza “predicativa” (ou seja, que implica um **juízo** moral, político, estético, do filme sobre os personagens e as situações retratadas), mas de todo modo esse outro aspecto da construção do ponto de vista não se confunde com aquilo que estou chamando aqui o **ponto de vista do Autor**, associado este, como vimos, à “mecânica” narrativa.

Para terminar a parte introdutória deste texto, gostaria de assinalar que a análise de filmes segundo essa ótica que venho de enunciar pode tanto ser capaz de revelar as manifestações do ponto de vista do Autor na narrativa, quanto indicar ainda quão profundamente toda manipulação narrativa por parte do Autor pressupõe a existência de um **lugar do espectador** na própria estrutura do texto fílmico.

Pretendo em seguida exemplificar a aplicação dessas idéias através de uma análise de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

A sensação de vertigem que esse filme busca passar ao espectador deriva menos da simpatia (no sentido etimológico) pelo personagem de Scottie (James Stewart) atingido pela acrofobia, que da percepção gradual da quantidade de elementos obscuros que constituem o fundo da história.

Já desde o prólogo do filme a sorte do personagem central está lançada. O espectador ignora ainda, nesse ponto, em qual direção a história deverá seguir. Entretanto, ele pode já sentir aí um certo mal-estar, pois há qualquer coisa que parece não ir bem. Esse mal-estar deriva das informações não-discursivas dadas pela direção do filme. Quando constatamos quais informações são essas, vemos aí nitidamente presente a intervenção do Autor.

Como declara Hitchcock a Truffaut:

Quando escrevemos um filme, é indispensável separarmos claramente os elementos do diálogo dos elementos visuais e, sempre que possível, darmos a preferência ao visual sobre os diálogos. Seja qual for a escolha final com respeito à ação em desenvolvimento, ela deve recair sobre aquilo que mantém o público em suspense.<sup>3</sup>

Com efeito, podemos perceber que nesse prólogo de *Um corpo que cai* a ênfase recai sobre o visual, buscando suscitar certa apreensão no público através do deslocamento operado sobre aquilo que está sendo comunicado indiretamente. Ao longo de toda a parte inicial do filme as informações principais são transmitidas pelo gestual dos personagens e pelo enquadramento. A distância entre as informações dadas pelo diálogo e aquelas transmitidas indiretamente é tão grande que o espectador percebe (de modo subconsciente, já que a essa altura ele não conhece ainda a seqüência da história) que ele está sendo introduzido num universo extremamente bizarro.

No início do filme, Scottie e um policial uniformizado perseguem um bandido sobre os tetos dos prédios. Scottie escorrega e o policial, vindo em seu socorro, termina perdendo o equilíbrio e caindo. Scottie, que sofre de vertigem, fica pendurado ao teto de um prédio. A cena termina aí, sem que se saiba como ele se salvou daquela situação. Para o espectador, que compartilha nesse momento o mal-estar do personagem, Scottie restará como que dependurado ao longo do filme todo.

Essa cena de abertura é filmada de maneira tão esquemática, que podemos nos perguntar se ela representa propriamente a “realidade dos acontecimentos”, ou de fato um dos pesadelos que Scottie confessa ter desde aquele incidente. Essa opressão semelhante a um pesadelo continua ao longo do filme, pois alguma coisa fica sempre em suspenso, sem que se possa saber como isso se mantém.<sup>4</sup>

A cena seguinte se passa no apartamento de Midge (Bárbara Bel Geddes), uma amiga de Scottie. Ele a está visitando durante o horário de expediente, já que ela trabalha em casa como desenhista. Eles conversam enquanto ela faz um desenho para a publicidade de um novo

tipo de sutiã. A presença dessa peça de roupa íntima constitui como que um pretexto para que eles falem, de maneira bastante alegórica, sobre assuntos íntimos.

Toda a cena é construída em torno do tema subjacente do **equilíbrio**, ou da **sustentação**. Pode-se perceber que a imagem de Scottie suspenso sobre o vazio continua a influenciar o plano profundo desta cena pas-



sada no apartamento. Inicialmente Scottie brinca com sua bengala, tentando mantê-la equilibrada sobre seu dedo; então ele se levanta e se apóia sobre a bengala, numa posição antinatural. Pode-se notar aí que ele não está à vontade, tendo dificuldade em reorganizar sua vida após o acidente que sofreu. Em seguida Scottie utiliza sua bengala para representar o tampo de uma mesa, símbolo do trabalho burocrático que ele deveria assumir se tivesse decidido continuar na polícia. Vê-se que o han-

*dicap* adquirido com o acidente o colocou numa situação instável. Aí ele se levanta e se apóia com a bengala contra a parede: é como se a bengala se tivesse tornado parte integrante de sua natureza pessoal.

Midge se levanta e vai até o outro lado da sala para desligar o toca-discos. Vemos então uma imagem-chave para esta seqüência. Scottie aponta com sua bengala o sutiã que está servindo de modelo para o desenho de Midge, e pergunta-lhe o que é aquilo. No momento em que ela responde, a bengala descreve um movimento descendente bem marcado, reforçado pelo enquadramento da cena. A alusão fálica é evidente, assim como a insinuação de uma impotência sexual (temática que retornará ainda na mesma cena). Além disso, no instante em que a bengala é apontada para o sutiã, ela praticamente corta em dois a imagem de Midge (que está ao fundo da cena), ficando parada à altura do seio dela. Trata-se de uma imagem que nem Midge, nem Scottie podem ver, o tipo de imagem colocada pelo Autor para a contemplação do espectador. Esse plano conjuga a hipótese da agressão fálica com a demonstração da extrema ingenuidade de Scottie, capaz de se mostrar embaraçado por situações com conotação íntima mesmo diante de sua ex-noiva. Midge, que dá mostras de ser prática e descomplicada, explica que se trata de um novo modelo de sutiã, que não necessita alcinhas nem colchetes. Ele teria sido projetado por um engenheiro, “durante suas horas de lazer”. Tal observação não é destituída de interesse, já que visivelmente Scottie não demonstra imaginação no emprego de suas horas de lazer. Isso se torna bastante evidente na seqüência da conversação, onde constatamos que ambos foram noivos por três semanas, quando ainda estavam na universidade, e que foi Midge quem rompeu o noivado. Dois primeiros-planos do rosto de Midge (que são os dois únicos planos tão aproximados, ao longo dessa cena toda) informam ao espectador a razão pela qual ela agiu assim. Torna-se evidente que, para uma mulher pragmática como ela, a frieza e o infantilismo que Scottie houvera então demonstrado eram algo sem justificativa.

Enquanto conversam sobre esse antigo noivado, Scottie encontra-se sentado, ou antes recostado sobre um canapé, numa posição inabitual. Visivelmente, ele ainda não reencontrou seu eixo adequado. Ele então se levanta e explica a Midge sua idéia para superar a acrofobia. Ele planeja se habituar progressivamente a subir degraus de escadas, de maneira a ir superando a vertigem. Midge propõe que ele experimente de imediato sobre sua escadinha de armar, mas o resultado é decepcionante. Scottie cai nos braços dela, como se fosse um bebê. O constante medo do vazio que ele experimenta faz

com que não consiga se sustentar erguido mesmo numa situação tão prosaica.

Existe em *Vertigo* um laço estreito entre as idéias de equilíbrio, de sustentação e de potência sexual e pessoal. Scottie sofre de uma incapacidade de se deixar atrair pelo feminino sem perder o equilíbrio. A incapacidade dele para gerir essa mistura de fascinação e terror diante das mulheres faz com que ele fique deslocado também entre os homens, enquanto policial fracassado. Um ex-colega dos tempos de universidade, Gavin Elster (Tom Helmore), aproveita-se dessa fraqueza pessoal de Scottie para atraí-lo numa armadilha. A partir de então, a vida de Scottie não será mais controlada por ele próprio, mas por Gavin Elster, que se utiliza dele como se fosse uma marionete.

Na longa cena entre Scottie e Elster (passada no escritório de Elster, um empresário da construção naval), Hitchcock trabalha novamente a defasagem entre o conteúdo transmitido verbalmente e o conteúdo transmitido pela imagem. A entrevista de Scottie com Elster serve manifestamente para contratar Scottie como detetive para seguir a mulher de Elster. É o que nos é transmitido pelo diálogo. Simultaneamente, a expressão corporal dos atores, aliada ao enquadramento, mostra-nos a progressão da dominação de Elster sobre Scottie. No princípio, Scottie está em pé e Elster sentado. Scottie então senta-se sobre um pequeno armário para escutar Elster. No plano visual, Scottie permanece em posição superior. Ele fica em pé para contemplar uma imagem histórica da cidade de San Francisco, na “época da aventura e da dominação”. Depois disso, ele senta-se numa poltrona para ouvir finalmente a solicitação de Elster. Este se levanta e passa a ocupar um espaço contíguo dentro do mesmo escritório, onde há uma grande mesa de reunião. Nesse local, o assoalho é mais alto, o que faz com que Elster fique numa posição bem mais alta que Scottie. Esse tipo de balé visual, produzido pelas constantes alternâncias de posições, continua ainda até que a dominação de Elster na situação não faça mais dúvida. O resultado disso é que a história que ele criou acerca das errâncias de sua esposa termina cativando a curiosidade de Scottie. A progressiva influência de Elster sobre Scottie constitui assim o conteúdo principal da cena, na qual o diálogo estabelece o quadro da mistificação que Elster impõe a Scottie. Posto que a maior parte desse diálogo é composta de mentiras, a verdade básica da cena encontra-se deslocada, sendo expressa visualmente.

Não somente essa cena mimetiza a relação de um diretor cinematográfico [Elster] com o espectador [Scottie], como ela nos mostra também um aspecto fundamental da narrativa cinematográfica: que o Autor pode dirigir

a história criando significados adicionais porque ele sabe mais que o espectador, a cada momento. Pode-se distinguir a presença desse saber adicional em todo elemento cênico que seja capaz de informar mais que a simples informação diegética.

O espectador percebe assim de modo subconsciente a presença de um Autor através da **figuração indireta na imagem** de certos elementos cuja significação integral ele só descobrirá mais tarde. Isso mostra bem o modo pelo qual as intervenções do Autor na narrativa lembram sutilmente ao espectador que a história, que ele vê se desenrolar diante de seus olhos como se ela se passasse naquele momento presente, pré-existe em sua totalidade, com um final estabelecido pelo Autor.

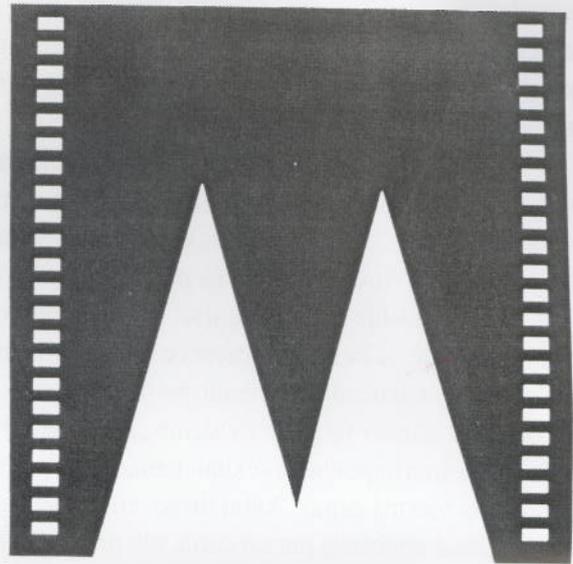
O estatuto do Autor, reafirmado de modo permanente, assinala ao espectador que este pode depositar sua confiança na atuação desse Autor, e aceitar assim durante um certo tempo a pertinência mesmo daquilo que ele não compreende na narrativa.

A evidência do fato que alguém conduz a narrativa (coisa menos simples do que possa parecer, já que esse efeito aparece combinado com sua negação, ou seja, com a impressão de a história narra-se a si mesma) ajuda o espectador a aceitar como natural toda manipulação do ponto de vista, seja no intuito de focalizar a narrativa sobre um personagem, seja para romper momentaneamente com as convenções próprias à focalização que havia sido estabelecida desde o início, passando informações ao espectador que não seria de se esperar que fossem fornecidas, ou ao contrário, retendo informações que o espectador deveria ter, segundo a lógica interna pré-estabelecida daquela narrativa específica.

## Notas

\* Professor na UFSC.

- 1 O presente artigo constitui uma adaptação do texto do capítulo 12 de minha tese de Doutorado, intitulada: *La question du point de vue dans le récit cinématographique*.
- 2 Para uma discussão desse tema, ver capítulo a respeito na tese citada.
- 3 *Hitchcock/Truffaut*, Ed. Seghers, 1975, p. 68 (tradução do autor).
- 4 É Robin Wood quem faz tal observação, em *Hitchcock's Films*, London/New York, Zwemmer-Barnes, 1965, p. 75.



**MARTINS**  
**PRODUÇÕES**