

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

VICENTE NUNES MORENO

PARA ALÉM DO OLHAR:
O PONTO DE VISTA NO FILME *A MULHER SEM CABEÇA*

Porto Alegre
2015

VICENTE NUNES MORENO

PARA ALÉM DO OLHAR:

O PONTO DE VISTA NO FILME *A MULHER SEM CABEÇA*

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

Porto Alegre

2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M843 Moreno, Vicente Nunes

Para além do olhar : o ponto de vista no filme *A mulher sem cabeça* / Vicente Nunes Moreno – 2015.

150 fls.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / Faculdade dos Meios de Comunicação Social, Porto Alegre, 2015.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase

1. Cinema. 2. Narratologia. 3. Ponto de vista. 4. A mulher sem cabeça - crítica e interpretação. I. Gerbase, Carlos. II. Título.

CDD 791.43

AGRADECIMENTOS

À PUCRS e ao CNPq pela bolsa parcial que ajudou a viabilizar o meu percurso no mestrado.

Ao meu orientador, Carlos Gerbase, pela paciência e apoio.

Aos professores do PPGCOM da FAMECOS, em especial à Cristiane Freitas, Juremir Machado e Antonio Hohlfeldt, que muito me acrescentaram.

Aos colegas, parceiros nas inquietações acadêmicas, em especial aos membros do grupo de estudos CINESOFIA com suas acaloradas discussões.

Ao Emiliano Cunha, pelas valiosas dicas e conselhos.

Ao Josmar Reyes, pelos encaminhamentos narratológicos na banca de qualificação.

Ao Fabrício Silveira, pela participação na banca de defesa, dez anos após ter participado da minha banca de TCC.

Ao Fabiano de Souza, pelas críticas na banca de qualificação e pela qualificação afetiva do cinema e da vida.

Aos meus professores no Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, em especial ao Giba Assis Brasil, Milton do Padro, Gilson Vargas e Fernando Mascarello, que formaram as bases do meu pensamento sobre cinema.

Aos meus pais e minha família, que formaram as bases de tudo.

A Francine, minha esposa, que forma as bases do meu presente e do meu futuro.

"E nesta geografia, neste lugar que é o corpo, nosso centro de percepção da realidade, nosso lugar de perspectiva e de ponto de vista, não entra ninguém além de nós mesmos. A única possibilidade de transcender esta realidade é a narrativa." (MARTEL in MUNHOZ e URBAN, 2013, p.156)

RESUMO

Essa dissertação tem por objetivo mapear o debate acerca do ponto de vista no cinema a partir de uma perspectiva narratológica genettiana, definindo os agentes responsáveis pela narrativa, bem como suas formas de modulação subjetiva — em especial o trinômio ocularização, auricularização e focalização. Os conceitos mapeados são então aplicados na análise de *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, Lucrecia Martel, 2008), procurando entender as estratégias narrativas empregadas no filme (*mise en scène*, *mise en cadre*, *mise en chaîne*) para alcançar uma subjetivação atípica da diegese.

Palavras-chave: Cinema; Narratologia; Ponto de vista; Focalização; Lucrecia Martel; *A Mulher Sem Cabeça*;

ABSTRACT

This dissertation is aimed at mapping the debate around the point of view in cinema from a narratological genettian perspective, defining the agents responsible for the narrative, as well as its forms of subjective modulation - especially the triad focalization, ocularization and auricularization. The mapped concepts are then applied in the analysis of *The Headless Woman* (*La Mujer Sin Cabeza*, Lucrecia Martel, 2008), in an attempt to understand the narrative strategies employed in the film (*mise en scène*, *mise en cadre*, *mise en chaîne*) to reach an atypical subjective narration.

Keywords: Cinema; Narratology; Point of View; Focalization; Lucrecia Martel; *The Headless Woman*;

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 - *Medo e delírio* — p.35
- Figura 02 - *O Prisioneiro do Passado* (ocularização interna primária) — p.65
- Figura 03 - *Drive* (ocularização interna secundária) — p.65
- Figura 04 - *Busca Implacável* (focalização interna) — p.68
- Figura 05 - *Busca Implacável* (focalização interna) — p.69
- Figura 06 - *Busca Implacável* (focalização interna) — p.69
- Figura 07 - *A mãe* — p.76-77
- Figura 08 - *A greve* — p.77-78
- Figura 09 - *Passagem para a Índia* (PDR/PDV) - p.82
- Figura 10 - *A dama do lago* — p.84
- Figura 11 - *A mulher sem cabeça* - cena 04 — p.92
- Figura 12 - *A mulher sem cabeça* - cena 06 — p.92
- Figura 13 - *A mulher sem cabeça* - cena 08 — p.93
- Figura 14 - *A mulher sem cabeça* - cena 16 — p.94
- Figura 15 - *A mulher sem cabeça* - cena 27 — p.99
- Figura 16 - *A mulher sem cabeça* - cena 29 — p.100
- Figura 17 - *A mulher sem cabeça* - cena 37 — p.101
- Figura 18 - *A mulher sem cabeça* - cena 37 (close) — p.102
- Figura 19 - *A mulher sem cabeça* - cena 37 (conjunto) — p.102
- Figura 20 - *A mulher sem cabeça* - cena 61 (close Juanita) — p.103
- Figura 21 - *A mulher sem cabeça* - cena 61 (close Vero) — p.103
- Figura 22 - *A mulher sem cabeça* - cena 22 (PDV) — p.104

Figura 23 - *A mulher sem cabeça* - cena 22 ("PDR" traseiro) — p.104

Figura 24 - *A mulher sem cabeça* - cena 22 ("PDR" traseiro) — p.105

Figura 25 - *A mulher sem cabeça* - cena 30 (fantasma porta A) — p.106

Figura 26 - *A mulher sem cabeça* - cena 30 (fantasma porta B) — p.106

Figura 27 - *A mulher sem cabeça* - cena 32 (PDR) — p.108

Figura 28 - *A mulher sem cabeça* - cena 32 (PDV) — p.108

Figura 29 - *A mulher sem cabeça* - cena 34 (PDV) — p.109

Figura 30 - *A mulher sem cabeça* - cena 34 (PDR) — p.109

Figura 31 - *A mulher sem cabeça* - cena 44 (fantasma mãe) — p.110

Figura 32 - *A mulher sem cabeça* - cena 03 (acidente A) — p.112

Figura 33 - *A mulher sem cabeça* - cena 03 (acidente B) — p.113

Figura 34 - *A mulher sem cabeça* - cena 03 (acidente C) — p.113

Figura 35 - *A mulher sem cabeça* - cena 03 (acidente D) — p.114

Figura 36 - *A mulher sem cabeça* - cena 03 (acidente E) — p.114

Figura 37 - *A mulher sem cabeça* - cena 38 (PDV) — p.119

Figura 38 - *A mulher sem cabeça* - cena 38 (PRD atípico) — p.119

Figura 39 - *A mulher sem cabeça* - cena 43 (PRD A) — p.120

Figura 40 - *A mulher sem cabeça* - cena 43 (PRD B) — p.120

Figura 41 - *A mulher sem cabeça* - cena 46 (piscina A) — p.121

Figura 42 - *A mulher sem cabeça* - cena 46 (piscina B) — p.121

Figura 43 - *A mulher sem cabeça* - cena 46 (piscina C) — p.122

Figura 44 - *A mulher sem cabeça* - cena 46 (piscina D) — p.122

Figura 45 - *A mulher sem cabeça* - cena 52 (Changuila A) — p.125

Figura 46 - *A mulher sem cabeça* - cena 52 (Changuila B) — p.125

Figura 47 - *A mulher sem cabeça* - cena 52 (Changuila C) — p.125

Figura 48 - *A mulher sem cabeça* - cena 52 (Changuila D) — p.125

Figura 49 - *A mulher sem cabeça* - cena 52 (Changuila E) — p.125

Figura 50 - *A mulher sem cabeça* - cena 52 (Changuila F) — p.125

Figura 51 - *A mulher sem cabeça* - cena 60 p.127

Figura 52 - *A mulher sem cabeça* - cena 33 — p.129

Figura 53 - *A mulher sem cabeça* - cena 63 — p.130

Figura 54 - *Five dedicated to Ozu* — p.137

Figura 55 - caos harmônico e corpos fatiados —p.138

LISTA DE ABREVIATURAS

PDV - plano de ponto de vista (plano que reproduz a perspectiva ótica do personagem);

PDR - plano do rosto que deflagra o olhar;

SUMÁRIO

Introdução	13
1. O ponto de vista - da literatura ao cinema	18
1.1 Quem vê?	20
1.1.1 Figuras reais x figuras representativas	21
1.1.2 O narrador cinematográfico	26
1.2 Como vê?	37
1.2.1 História e Discurso vs. Mostração e Narração.....	39
1.2.1 Fábula e Trama	45
2. A partilha subjetiva	48
2.1 Focalização	49
1.3.1 A polêmica em torno da focalização.....	57
2.2 Ocularização e Auricularização	63
2.3 Montagem e partilha subjetiva	70
2.3.1 O poder da alternância	72
2.3.2 Esquema rosto/olhar.....	78
2.3.3 O olhar sem rosto	83
3. O ponto de vista em <i>A Mulher Sem Cabeça</i>	89
3.1 Focalização e o rosto como enigma	91
3.2 Olhar fantasmagórico	103
3.3 Juntando as pistas - narratividade e compreensão	111
3.3.1 Discurso social implícito	127
3.3.2 Da enunciação à significação	130
3.4 Entre a falta e o excesso	135
Considerações finais	140
Referências	143
Filmografia da pesquisa	148

INTRODUÇÃO

Ao que nos referimos quando falamos em ponto de vista no cinema? Qual é o ponto de vista de uma imagem? Qual é o ponto de vista de uma narrativa? Como podemos definir o ponto de vista no cinema? No que as escolhas de ponto de vista influenciam na apreensão da realidade diegética e na narratividade do filme?

Apesar da farta bibliografia produzida na busca às respostas dessas perguntas, ainda hoje há um intenso debate acerca do ponto de vista nos estudos da narrativa, seja na literatura, seja no cinema. Ocupar-se com a problemática do ponto de vista é fundamental para entender os mecanismos e procedimentos que estruturam as narrativas. O que num primeiro momento pode ser tomado como uma questão de perspectiva ótica, toma proporções muito maiores e mais ricas aos buscarmos águas mais profundas. Não se trata apenas de quem vê, mas também de quem ouve e do quanto é partilhado de conhecimento entre o narrador e os personagens.

As variações são inúmeras, como veremos ao longo dessa dissertação, e as implicações sobre a estruturação narrativa e sobre o estilo cinematográfico, mais que contundentes. São justamente essas implicações que me motivaram a escolher esse tema para investigação. Como realizador, fui aos poucos percebendo que o nosso acesso à realidade representada era fundamental para a fruição do filme; colocar o espectador próximo a um personagem ou distanciá-lo, partilhar informações ou restringi-las, são algumas das mais poderosas armas que um cineasta tem para manipular narrativa. Meu interesse, portanto, é duplo, como analista e artista: entender como as escolhas de ponto de vista (mais especificamente focalização, ocularização e auricularização) relacionam-se com o estilo, para extrair daí ferramentas concretas e objetivas de construção da enunciação fílmica.

É preciso que se diga, lançar um olhar analítico sobre tais mecanismos e estruturas não significa reduzi-los e simplificá-los, muito pelo contrário. Ao longo desse percurso perceberemos o quão ricas e diversas são as possibilidades de articulação do ponto de vista em uma narrativa; um mesmo recurso pode produzir diferentes efeitos, bem como um mesmo efeito pode ser alcançado por recursos diferentes. A busca do esmiuçar analítico de tais recursos e efeitos será justamente o que nos permitirá entender (ou tentar entender) essas variações sem cair na vala comum da generalidade.

Se encontramos numerosas e razoavelmente bem fundamentadas taxonomias do ponto de vista no cinema, a aplicação dessas taxonomias a filmes que fujam das estruturas convencionais ainda é escassa (em especial no cinema contemporâneo). Nos estudos de literatura isso acontece com frequência: o próprio Genette, pai da focalização, descobre imprecisões e zonas cinzas em seu conceito a partir de um estudo do estilo de Proust. Nos estudos de cinema, no entanto, autores como Chapman e Branigan (só para citar dois mais comentados autores do ponto de vista) concentram-se mais na transposição para a linguagem audiovisual do debate iniciado na literatura, citando, em sua maioria, exemplos que favoreçam a clareza de suas taxonomias, mas deixando de lado as imprecisões que surgem em casos menos paradigmáticos. É o que VERSTRATEN (2009) identificou como a vocação dos narratólogos estruturalistas. A pesquisa de Verstraten e seus esforços em atualizar a narratologia fílmica representam bem o nicho teórico no qual essa dissertação pretende inserir-se. No entanto, enquanto Verstraten segue a base conceitual de Mieke Bal, recorreremos aqui a tradição de Gerard Genette, posteriormente aplicada ao cinema por François Jost e André Gaudreault. Segundo Verstraten, se faz premente uma atualização pós-estruturalista da narratologia fílmica, que abrace e saiba lidar com as imprecisões da narração.

Foi justamente instigado pela imprecisão que optei por estudar Lucrecia Martel e, em especial, *A Mulher Sem Cabeça (La Mujer Sin Cabeza, 2008)*.

Além da admiração que tenho pelo seu cinema, me instiga seu processo criativo único, de soluções atípicas, que sempre fogem das fórmulas e estruturas mais corriqueiramente utilizadas. Acima de tudo, a escolha por Lucrecia se justifica por seu estilo curiosamente pendular: se por um lado seus filmes apresentam narrativas intimistas, aproximando-nos de seus personagens e suas inquietações, por outro mantém sempre um certo distanciamento externo. Em *A Mulher Sem Cabeça*, primeiro filme de Lucrecia centrado em uma única protagonista, buscaremos compreender quais as estratégias narrativas utilizadas para acessar (ou negar acesso) à subjetividade da personagem.

No primeiro capítulo, mapearemos o problema do ponto de vista através de diferentes perspectivas narratológicas, traçando um percurso que vai da literatura ao cinema. Isso porque é na teoria literária que surge a problematização da modulação narrativa, fundamental para essa pesquisa. Nesse capítulo também discutiremos outros conceitos importantes para entendermos a narrativa fílmica: autor real, narrador, subnarrador, história, discurso, narração, mostraçã, fábula e trama. Esses conceitos, ao serem aplicados ao cinema, ganham novos contornos que serão destacados nesse capítulo. Pela natureza audiovisual do meio, as estratégias narrativas (antes puramente verbais na literatura) precisam ser entendidas e analisadas sob outro espectro, que inclua as formas expressivas próprias do cinema. Nesse sentido, abordaremos a *mise en scène*, a *mise en cadre* e a *mise en chaîne* (GUNNING, 1994; GAUDREAUULT, 2009) como atividades de influência direta na discursividade e na narratividade fílmica.

No segundo capítulo mergulharemos na partilha subjetiva entre meganarrador e personagem. Explorando o polêmico conceito de focalização em sua adaptação para o cinema, buscaremos classificar os níveis de compartilhamento do saber, ver e ouvir, de acordo com a pesquisa de Jost (1987). Daremos atenção especial à montagem como dinamizadora emocional das imagens, estudando suas relações com o trinômio focalização,

ocularização e auricularização. Estudaremos o funcionamento da alternância entre cenas (a montagem paralela), que nos possibilita acompanhar múltiplos focos de ação e criar relações simbólico-emocionais entre eles, bem como a alternância intra-cena (a montagem em ponto de vista), o esquema básico de construção do olhar de um personagem sobre algo ou alguém. Veremos também como a ausência da alternância na montagem em ponto de vista é significativa, seja na supressão do rosto do personagem, seja na supressão do seu ponto de vista — algo que será importante no capítulo 3.

No terceiro capítulo partiremos para a análise do objeto propriamente dito, destrinchando a modulação narrativa em *A Mulher Sem Cabeça*. Vamos traçar pontos de contato e discrepância entre as diferentes estratégias narrativas adotadas e os quistos discursivos que estas deixam como vestígio. Além de um entendimento global da partilha subjetiva entre meganarrador e personagem, serão pinçadas diversas cenas que, ao serem submetidas a uma análise mais aprofundada, problematizem os conceitos e exemplos trabalhados nos capítulos anteriores.

Numa visão mais ampla da dissertação, faremos dois movimentos: afunilando do campo ao objeto (macro ao micro) e posteriormente contextualizando o objeto em um horizonte mais amplo, o das macro-tendências estilísticas (do micro ao macro). Se num primeiro momento iremos do debate narratológico ("quem narra") às minúcias no interior da cenas (seus enquadramentos, seus cortes, suas relações de olhar), ao final faremos o movimento inverso, recuando das especificidades da modulação narrativa em *A Mulher Sem Cabeça* até uma discussão mais ampla acerca do estilo de Lucrecia Martel.

Não serão abordados nesse trabalho, no entanto, especificidades do Novo Cinema Argentino e do contexto sócio-histórico de Lucrecia¹. Optamos também por não dar destaque especial ao desenho de som em nossa análise de *A Mulher Sem Cabeça*. Além de já haver uma boa produção crítica e acadêmica sobre o som no cinema de Lucrecia², e talvez justamente por isso, a construção imagética e narrativa dos seus filmes acaba muitas vezes obliterada das análises, permanecendo carente de um estudo mais aprofundado (em especial sob a perspectiva narratológica). Além disso, *A Mulher Sem Cabeça*, é o primeiro filme da diretora filmado em *scope*. Com uma maior proporção horizontal da imagem, os enquadramentos (a *mise en cadre*) ganham destaque como força expressiva do discurso, mais do que em seus filmes anteriores. É preciso deixar claro também que esse trabalho não se propõe a entender a essência do cinema de Lucrecia Martel, mas sim estimular um diálogo entre a sua obra e nossas inquietações teóricas sobre o ponto de vista no cinema.

¹ Para um trabalho mais diretamente voltado ao processo criativo de Lucrecia Martel, com um amplo levantamento de entrevistas da diretora, bem como de informações paralelas e contextuais de seus filmes, ver BARRENHA, 2011.

² Ver CUNHA (2013), GREENE (2012), VIEIRA JR. (2014).

1 A PROBLEMÁTICA DO PONTO DE VISTA

Há um consenso relativamente pacífico entre as diferentes vertentes dos estudos da narrativa quanto à importância da problemática do ponto de vista. Dos franceses aos americanos, de Genette (1995) a Smith (1997), do estruturalismo semiótico ao cognitivismo, todos que se dedicam a entender o funcionamento das estruturas narrativas acabam por esbarrar nessas questões comuns: quem vê? E, principalmente, como vê? A formulação simples dessas perguntas e o consenso de sua importância ocultam, no entanto, a real complexidade de tal problemática e o intenso embate conceitual que é travado na busca por respostas.

Esse debate ganhou corpo na passagem dos anos 60 para os 70, justamente quando do surgimento da narratologia, campo dedicado ao estudo da estruturação das narrativas, assim batizado pelo búlgaro Tzvetan Todorov (STAM; BURGOYNE; LEWIS, 1992: p.70). A discussão iniciada na análise literária não demorou muito a alcançar os estudos de cinema, que se viam na época dominados pelas análises textuais estruturalistas. Nesse contexto, a problemática do ponto de vista foi vital para uma melhor definição do campo e a gradativa independência dos estudos de narrativa dos demais estudos textuais:

A questão que levou a teoria narrativa no cinema a definir melhor seus objetivos foi a questão do ponto de vista — normalmente entendido como a perspectiva ótica de um personagem cujo olhar domina a seqüência, ou, em seu sentido mais amplo, a perspectiva maior do narrador diante dos personagens e os eventos do mundo ficcional. (STAM; BURGOYNE; LEWIS, 1992: p.85)³

Nessa tentativa rápida de definição do termo ponto de vista, já esbarramos numa das primeiras discordâncias do campo: ao que estamos nos referindo quando falamos de ponto de vista? À perspectiva ótica do

³ Tradução nossa.

personagem ou à perspectiva do narrador? E qual seria essa perspectiva do narrador?

Vulgarmente, quando empregamos o termo ponto de vista fora do contexto teórico, nos referimos a uma reprodução ótica da perspectiva de um determinado personagem. No entanto, o termo pode ter significados bastante diferentes, indo além inclusive desses dois já citados (o ótico e o narrativo). O famoso artigo de Nick Browne (in RAMOS, 2005) sobre a retórica do ponto de vista em uma seqüência de *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, John Ford, 1939), busca estabelecer uma hierarquia entre os diferentes pontos de vista contidos na narração. Ele ressalta a importância de se distinguir o ponto de vista do personagem e o ponto de vista do filme, relativo a qual código de idéias o filme suporta. Nessa análise, Browne descreve como, por vezes, apesar de um personagem ter o privilégio de ter seu ponto de vista representado com o emprego da câmera subjetiva (o que o tornaria um sujeito interpretante dentro da narrativa), o ponto de vista do filme, ou melhor, o ponto de vista do espectador sobre o filme, pode não suportar as idéias e a subjetividade desse personagem, podendo ser até contrário a essas. Adiciona-se, portanto, para além da acepção ótica e narrativa do termo, uma possível acepção ideológica do ponto de vista.

Branigan foi adiante, discutindo em seu *Point of View in the Cinema* (1984) até quatro instâncias de ponto de vista: a subjetividade do autor, do narrador, do personagem e do leitor. Ele faz uma afirmação clara, que pode parecer óbvia, mas muitas vezes passa despercebida: um ponto de vista, um olhar, remete a uma subjetividade — onde há olhar, há subjetividade. “Subjetividade, portanto, é o processo de conhecer, contar e perceber uma história.” (BRANIGAN, 1984) Essa expansão ainda maior do alcance do termo ponto de vista só serve para clarificar a sua inadequação como conceito. Afinal, um mesmo termo não pode ser usado cientificamente para designar coisas tão diferentes.

Para começar a elucidar alguns dos meandros da problemática narrativa do ponto de vista, voltemos a um dos seus pais, Gerard Genette. Em seu seminal *Figure III* (1972; trad. 1995), Genette propõe dividir os estudos da narração de acordo com categorias gramaticais. Dessa forma, antes de apresentar a sua solução para o problema do ponto de vista, ele traz a divisão entre Voz e Modo da narrativa. A grosso modo essas categorias remetem às duas perguntas propostas no início desse capítulo: "quem vê?" e "como vê?". Voz diria respeito as instâncias narradoras presentes no processo de narração. Já Modo trataria das formas de "regulação da informação narrativa" (GENETTE, 1995, p.160). Aparentemente o nosso trabalho é mais centrado na segunda questão, "como vê", mas como veremos a seguir, as duas estão intrinsecamente ligadas e não se pode discutir o *como* sem que se discuta o *quem*.

1.1 QUEM VÊ?

Partiremos da premissa básica de que toda a narrativa constitui um discurso, pois parte de alguém, um *Emissor*, e é destinado a outro alguém, um *Receptor* (ouvinte, leitor, espectador). Como bem apontou Metz, "já que se fala, é necessário que alguém fale" (METZ apud GAUDREAULT; JOST, 2009). Da mesma forma, se alguém vê, é necessário que alguém veja. Surge então a pergunta tantas vezes já formulada: quem vê (narra) um filme de ficção?

Uma hipótese precipitada poderia nos levar a crer que o narrador de um filme de ficção seria o autor (comumente personificado pelo diretor). Algo bastante comum em parte da crítica cinematográfica, que, no anseio de atribuir autoria, toma o diretor como narrador do filme. Hitchcock seria, portanto o narrador de *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948) e *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958)? Como explicar as diferentes atitudes de narração nesses dois filmes, o primeiro colocando o espectador sempre em um ponto de vista que privilegia a ação e o

segundo limitando a nossa perspectiva à consciência do protagonista? E os roteiristas, diretores de fotografia, montadores, não seriam também eles narradores, visto que suas subjetividades também influenciaram o narrado? As aparições de Hitchcock como figurante em seus filmes seriam formas de explicitação do narrador?

Não precisamos ir muito longe para entender a dificuldade de sustentar essa hipótese. Por mais que o autor real se coloque em sua obra, sempre haverá um meio mediador, um discurso montado, que, uma vez pronto para ser recebido, passa a independe do autor. Mesmo quando o próprio diretor surge na tela e fala diretamente com o espectador, como Orson Welles em *Verdades e Mentiras (F for Fake, 1973)*, não é mais ele em pessoa que está falando, mas sim uma representação, um personagem dele próprio (CASSETTI, 1998, p.34).

Para seguir em nossa investigação de quem narra, precisamos, portanto, traçar uma divisão clara entre o mundo do autor e o mundo do filme, entre a comunicação e a enunciação. Seja nas narrativas escritas, seja nas narrativas audiovisuais, defenderemos a existência de uma instância intermediária que assume o papel de "contar o filme/relato", substituindo o autor real no interior do texto — premissa esta suportada pela grande maioria dos teóricos da narrativa.

1.1.1 Figuras reais x figuras representativas

Como já apontado acima, a comunicação é um processo que se faz do encontro fundamental entre no mínimo duas pessoas de carne e osso, cada qual ocupando um polo do processo comunicativo: um *Emissor* e um *Receptor*. No entanto, não podemos confundir a *comunicação*, a troca real entre pessoas reais, com a *enunciação*, a construção do discurso interno ao texto. Casetti define a enunciação cinematográfica como a conversão de linguagem em

discurso, a transformação de um conjunto de virtualidades em um objeto concreto e específico (CASSETTI, 1998, p.18). Ele nos alerta que na enunciação só existe um autor e um espectador simbólicos, que desempenham um "papel", enquanto na comunicação temos o autor e o espectador reais e empíricos, que ocupam um "corpo" (CASSETTI, 1998, p.43). Enquanto a comunicação consiste na interação entre indivíduos ("corpos"), a enunciação consiste na conversão da linguagem em discurso ("papéis"), incorporando simbolicamente esses indivíduos reais e suas atividades de emissão e recepção.

Um texto [...], para além da identidade de quem concretamente o transmite e o recebe, nos fala de seu «construir-se» e do seu «oferecer-se»⁴. [...] o «construir-se» quer dizer a instauração de um princípio organizador, de um projeto comunicativo, de um desenho de normas, que atuam como emblema do fato de que o texto procede de alguém; e o «oferecer-se» quer dizer a fermentação de um processo interpretativo, de um horizonte de expectativas, de uma possibilidade de deciframento, que atuam como emblema do fato de que o texto se dirige a outra pessoa. Em resumo, a máscara de uma procedência e a de um destino. (CASSETTI; DI CHIO, 1991: pp119-120).

Essa distinção é de suma importância não só por separar o autor/comunicador do *enunciador*, mas também para, na outra ponta, separar o espectador de carne e osso do *enunciatário*, o espectador simbólico contido no texto. Seguindo essa divisão defendida por nomes como Casetti (1991) e Metz (1991), trataremos nessa dissertação apenas do processo de enunciação e não do processo de comunicação, que acessaria as pessoas reais e suas interações (como o fazem os estudos de recepção). Não se trata de pressupor o espectador real, como muitos textualistas foram acusados de fazer⁵, mas sim de estudar as marcas da enunciação e suas contrapartidas no espectador implícito, a estruturação narrativa e as possíveis chaves de leitura que o texto sugere. Se o deciframento que propusermos será de fato assim percebido pelo

⁴ No original em espanhol: "hacerse" e "darse" em espanhol. Tradução nossa.

⁵ Ver em MASCARELLO (2001) a crítica aos estudos textualistas (*screen-theory*) identificados com o paradigma modernista político, em voga na França pós-maio de 68.

espectador real, não nos cabe aqui auferir. Nos centraremos em analisar o que é imanente ao texto.

Para esclarecer esse imbricamento, Casetti e Di Chio (1991) classificam os agentes envolvidos no processo de comunicação e enunciação fílmica, separando as figuras reais das figuras representativas. Num primeiro nível, externos ao filme, estariam o *Emissor* e o *Receptor*, que aqui são chamados de *Autor Real* e *Espectador Real*, os agentes da comunicação. Em um filme, o autor real poderia ser o diretor (ou o conjunto de autores que compõe a equipe) e o espectador real qualquer um que assiste à obra.

No interior do texto, essas duas figuras de carne e osso estão presentes de alguma forma, mas transmutadas em suas versões representativas: "um na lógica que guia as imagens e os sons, e o outro na chave que permite o seu deciframento; ou ainda, um que rege o processo comunicativo do filme e outro que dita as condições de leitura" (CASETTI e DI CHIO, 1991, p.123). Esses representantes etéreos do autor e do espectador real recebem as alcunhas de *Autor Implícito* e *Espectador Implícito*.

Por fim, existiriam formas de explicitar essas figuras implícitas dentro do texto, encarnando-as em personagens (alguém que narra/ouve uma história), objetos que remetem ao ato de narrar (uma janela, um binóculo) ou elementos da linguagem que denotem a enunciação (câmera subjetiva, voz *over*, créditos finais e iniciais). Essas figuras explícitas serviriam como índices das figuras implícitas, que aqui deixam de ser etéreas para materializarem-se. Essas figuras explícitas, seriam nomeadas *Narrador* (encarnação física do autor implícito) e *Narratório* (encarnação física do autor implícito).

Como exemplo elucidativo de sua estruturação dos agentes envolvidos no processo de comunicação e enunciação, Casetti e Di Chio (1991) recorrem ao tantas vezes citado *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). No primeiro nível teríamos Orson Welles e as pessoas que assistem ao filme, que

seriam nessa classificação o *Autor Real* e os *Espectadores Reais*, *Emissor* e *Receptor*. No segundo nível há a lógica de construção na narrativa (que apresenta um mistério na primeira cena - o que é *Rosebud*? - para resolvê-lo apenas na última cena), bem como sua chave de leitura, o *construir-se* e o *oferecer-se*, regidos respectivamente pelo *Autor Implícito* e pelo *Espectador Implícito*. E no terceiro e último nível temos as várias marcas explícitas que assumem os papéis de *Narrador* e *Narratário*; entre as marcas mais evidentes estão os múltiplos entrevistados que reportam sobre a vida de Kane (*Narradores*) e o jornalista que os entrevista, tentando montar o quebra-cabeça do mistério (*Narratário*). Notem que, apesar do *Espectador Implícito* seguir a investigação conduzida pelo jornalista *Narratário* por grande parte do filme, ao final, a peça que faltava para solucionar o mistério, o trenó chamado *Rosebud*, símbolo da infância perdida de Kane, só é revelado ao *Espectador Implícito*, mas não ao *Narratário*. (CASETTI e DI CHIO, 1991).

Assim apresentada, a classificação de Casetti e Di Chio parece bastante eficaz e higiênica. De fato, ela nos é bastante útil nesse trabalho por distinguir de forma clara as figuras reais das figuras representativas que integram o processo comunicativo/enunciativo do filme. No entanto, apesar de aceitarmos a dicotomia *Autor/Espectador Real* vs. *Autor/Espectador Implícito*, divergimos dos conceitos de *Narrador/Narratário* assim apresentados. A proposta de enxergar marcas discursivas que explicitem/denotem a enunciação não apenas em personagens que contam ou ouvem um relato, mas também em objetos e elementos da linguagem que remetam ao contar, é fascinante e será retomada de outra forma nessa dissertação. No entanto, acreditamos que essa conotação por demais heterogênea do conceito de *Narrador* dificulta sua aplicação prática.

Suponhamos a seguinte cena: plano geral de uma tranqüila rua residencial à noite; uma guarda faz sua ronda calmamente enquanto um bêbado dorme sentado no meio-fio. Segundo Casetti e Di Chio (1991), essa

imagem, enquadrada dessa forma e com essa duração representa uma escolha do *Autor Implícito* — até aí tudo bem. Agora, e se tivéssemos a mesma imagem, mas agora reenquadrada por uma janela? Estaríamos presenciando o *Autor Implícito* materializado como *Narrador* em sua marca explícita janela. E se, nesse mesmo enquadramento através da janela, víssemos o bêbado contar uma história ao guarda noturno? Teríamos então dois narradores materializados, o narrador-janela e o narrador-bêbado — a janela remete à enunciação por seu reenquadrar e o bêbado por seu relato verbal. Ora, não é estranho que a janela, um elemento do cenário, e o bêbado, um personagem, recebam a mesma denominação?

Por mais que pudéssemos obliterar essas diferenças para facilitar a classificação, não nos parece adequado atribuir um termo com clara conotação antropomórfica (*Narrador/Narratório*) para designar objetos, elementos do cenário e recursos de linguagem. No nosso exemplo hipotético, o reenquadramento através da janela remete ao recorte da tela de cinema, explicitando, ainda que de forma sutil, a presença de uma força enunciativa que organiza o discurso. Já o morador de rua conta uma história, funda uma nova narrativa, assumindo um papel claro de narração, de produção de discurso. Apesar de ambos denotarem a enunciação, suas atividades são de naturezas diferentes e, portanto, acreditamos que merecem denominações diferentes. Diante dessa dificuldade, nos parece mais lógico usar outro termo que não *Narrador* para referir-se a objetos e elementos de linguagem que denotem ou explicitem a presença do autor/espectador implícito. Preferimos denominar as outras expressões denotativas da enunciação de *marcas enunciativas* (como o próprio Casetti faz em determinados momentos) ou mesmo *marcas narrativas* (como prefere Gaudreault) e aderir a longa linhagem

de autores que reservam o termo *Narrador* à entidade que assume o ato de narrar⁶. Mas como então podemos definir e classificar esse *Narrador*?

1.1.2 O narrador cinematográfico

Ao diferenciarmos as figuras reais (comunicação) das figuras representativas (enunciação) separamos o fora do texto (âmbito dos corpos reais) do dentro do texto (âmbito dos papéis simbólicos). Agora recorreremos a uma nova divisão: dentro e fora do mundo da história, o que é externo e o que é interno ao universo onde transitam os personagens — universo este que chamaremos de *diegése*, seguindo a apropriação que Genette (1995) faz do termo.

Na literatura, podemos começar a distinguir as diferentes naturezas do narrador com a pergunta: o narrador está dentro do mundo da história ou é externo a ele? Segundo Genette (1995), há duas formas básicas de classificar um narrador quanto ao seu nível narrativo: ou ele intradiegético (está dentro do mundo da história) ou ele é extradiegético (fora do mundo da história). O *Narrador Extradiegético* ocupa o nível primário da enunciação, coordenando a transformação da linguagem em discurso e constituindo assim a *diegése*. Ele estará sempre acima do *Narrador Intradiegético*, que inicia seu relato já dentro da narrativa primária. A narrativa proposta pelo narrador intradiegético será, portanto, uma narrativa secundária, ou hiponarrativa. Nesse esquema, não poder haver narrador intradiegético sem antes haver um narrador extradiegético anterior a ele.

⁶ Há também autores que rejeitam a antropomorfização do *Narrador*, preferindo referir-se à *Narração*, como Bordwell, em seu *Narration in the Fiction Film* (1985), e o próprio Metz, em *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film* (1991).

Genette ainda divide o narrador de acordo com a sua relação pessoal com a história: ou ele é heretodiegético (narra uma história da qual não faz parte) ou ele é homodiegético (narra uma história da qual faz parte). O *Narrador Heterodiegético* é o narrador distanciado, que não participa e nem participou das ações que narra, criando assim uma sensação de onisciência, ou, nas palavras de Prévert recuperadas por Genette: "o que não sei, adivinho, e o que não adivinho, invento" (GENETTE, 1998, p.54). Já o *Narrador Homodiegético* é aquele que presenciou os fatos da história contada por ele, seja como testemunha, seja como protagonista⁷.

Somando essas duas dicotomias (extra/intra + hetero/homo), Genette (1995, p.247) estabelece quatro variações iniciais para o narrador:

1) *extradiegético-heterodiegético* - narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente (Homero⁸ na *Ilíada* - Homero, século VIII a.C.);

2) *extradiegético-homodiegético* - narrador do primeiro nível que conta a sua própria história (Gil Blas em *Aventuras De Gil Blas De Santillana* - Alain René Le Sage, 1715-1735 / Brás Cubas⁹ em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* - Machado de Assis, 1881);

3) *intradiegético-heterodiegético* - narrador do segundo nível que conta histórias das quais está geralmente ausente (Xerazade em *As Mil e Uma Noites* - autor desconhecido, século IX d.C.);

⁷ A esse segundo, o narrador que é protagonista da história que conta, Genette (1995) reserva uma denominação especial: o narrador autodiegético.

⁸ Segundo Gaudreault (2009, p.64), Genette desliza em sua classificação ao listar como exemplo um autor real, Homero, que é externo ao texto, enquanto seus outros exemplo são todos agente internos ao texto

⁹ Exemplo nosso.

4) *intradiegético-homodiegético* - narrador do segundo nível que conta a sua própria história (Ulisses nos cantos IX a XII da *Odisseia* - Homero, século VIII a.C. / Peter Stillman¹⁰ em *Cidade de Vidro* - Paul Auster, 1985);

Essa classificação, embora útil para a análise literária, não se aplica integralmente à enunciação fílmica. A primeira divisão proposta por Genette (extra/intradiegético) se mantém no cinema de forma quase natural: podemos distinguir um *narrador extradiegético* (ocupa o primeiro nível da narração e é responsável por tudo que vemos e ouvimos — semelhante ao *Autor Implícito* de Casetti) e um *narrador intradiegético* (personagem que funda um novo relato dentro do filme — o *Narrador* de Casetti, restrito aqui a sua forma antropomórfica). No entanto, quando vamos transpor a segunda divisão proposta por Genette (hétero/homo), encontramos um obstáculo. Na narração audiovisual, a diferenciação entre heterodiegético e homodiegético, referente à proximidade do narrador com a história que ele conta, parece só funcionar se aplicada ao *narrador intradiegético*, o narrador personagem. Um narrador personagem pode contar uma história em que não teve participação nenhuma, ou pode contar uma história que esteve presente — isso por que o seu relato é verbal e, portanto, segue os mesmos princípios que aplicamos ao narrador literário. Já o *narrador extradiegético* não produz um relato verbal, mas sim cinematográfico, e é incapaz de fazer, ele próprio, parte da diegese. Dentro da linha de pensamento que estamos adotando, portanto, o narrador extradiegético será sempre heterodiegético, ausente na história que narra¹¹.

Essa presença invisível, o *narrador extradiegético* que paira sobre a diegese como um Deus sem rosto, tecendo o discurso narrativo, será portanto, o que tomaremos aqui como *Narrador*, abandonando de vez o uso que Casetti faz desse termo. Nesse novo sentido do termo, *Narrador* passa a confundir-se

¹⁰ Exemplo nosso.

¹¹ A câmera subjetiva seria o narrador reproduzindo a visão de um personagem, mas não ele próprio se tornando personagem. O mesmo vale para a imagem da câmera refletida em um espelho; trata-se do objeto câmera, mas não do narrador em si.

com o *Autor Implícito*, podendo mesmo serem fundidos num só conceito. Como o próprio Genette aponta ao revisar sua teoria narrativa onze anos após a publicação de *Figures III*¹², não faz sentido manter dois agentes com praticamente a mesma função e simbologia, e, se é pra escolher entre um deles, melhor que se fiquemos com o *Narrador*, que nos remete à narração, em vez de *Autor Implícito*, que nos remete ao autor e, portanto, ao mundo externo ao texto (GENETTE, 1998). O próprio Casetti, em publicações posteriores passa a empregar o termo *Enunciador*, em vez de *Autor Implícito* (CASSETTI, 1998), aproximando-se do entendimento de Genette.

Embora cada narratólogo a batize com um nome diferente, a grande maioria concorda com a existência dessa instância narradora fundamental, presente em qualquer narrativa audiovisual. Talvez a terminologia que melhor nos faça visualizar tal entidade invisível é a do precursor Albert Laffay, que a chamou de *mostrador de imagens*, também conhecido como *grande imagista* (apud GAUDREULT; JOST, 2009, pp.25-26). Por outro lado, essa terminologia ignora que a narração cinematográfica não é composta só de imagens, mas também de sons. Para seguir na tradição fundada por Genette, a quem devemos alguns dos mais preciosos conceitos da narratologia, optamos por adotar a terminologia apresentada por Jost e Gaudreault, que se propuseram a atualizar o pensamento de Genette e aplicá-lo ao cinema. Para esses autores, essa entidade narrador fundamental denomina-se *Narrador Implícito* (Jost) ou *Meganarrador* (Gaudreault) (2009).

Esse *Meganarrador*, o narrador primário, seria o responsável pela organização dos acontecimentos na forma de discurso, de enunciado; ele teria, assim, a supremacia sobre os canais de informação do veículo: imagens e

¹² *Figures III* foi publicado pela primeira vez em 1972. Onze anos depois, em 1983, Genette publica sua resposta às críticas que seu modelo sofreu por outros narratólogos, em especial Mieke Bal; a esse trabalho deu o título de *Nouveau discours du récit*. Nessa dissertação tivemos acesso à publicação espanhola do texto, *Nuevo discurso del relato*, que só foi editada em 1998, por isso a discrepância nas datas.

sons. Muitas vezes é difícil notar a sua presença, mas ele sempre está lá, obrigatoriamente — mesmo que muitas vezes ele tente apagar as suas marcas discursivas, criando a sensação de que os acontecimentos narram a si mesmos.

Além do *meganarrador*, ou *narrador implícito*, Jost e Gaudreault só consideram mais um tipo de narrador. Como o nome já indica, se podemos falar num narrador implícito, devemos poder falar num *Narrador Explícito*. O *narrador explícito*, ou *Subnarrador*, de Jost e Gaudreault segue a definição do *narrador intradieético* de Genette. O *narrador explícito* é um personagem da narrativa que assume o papel de narrador, relatando ele próprio algum acontecimento, independente de ter feito parte ou não do ocorrido.

Adaptando os níveis do discurso definidos por Casetti para a terminologia que estamos adotando aqui, voltemos ao já citado *Cidadão Kane*. Charles Foster Kane acaba de morrer, e um jornalista assume a missão de tentar descobrir o significado das últimas e misteriosas palavras do milionário — esta é a *narrativa primária*, narrada apenas pelo *narrador implícito*, o *meganarrador*. O jornalista, então, vai atrás das pessoas que conviveram com Kane para entrevistá-las. Ao relatarem as suas histórias, cada entrevistado funda uma nova *subnarrativa* dentro da *narrativa primária* — isso ocorre por meio de *flashbacks* que nos levam até as diferentes fases da vida de Kane. Dessa forma, temos uma série de *subnarradores* e *subnarrativas*, que estarão sempre um nível abaixo do *meganarrador* e da narrativa em si, que é só uma. Por mais que as *subnarrativas* fundadas sejam de uma natureza diversa da *narrativa primária*, elas estão contidas nesta última, fazem parte dela — tanto os *subnarradores* quanto as *subnarrativas* são produzidos, ou melhor, canalizados pelo *meganarrador*, pelo *narrador implícito*.

Com apenas essas duas formas de narrador (o *meganarrador/implícito*, e o *subnarrador/explicito*), podemos estabelecer mais facilmente uma

hierarquia entre as instâncias narradoras e determinar com mais clareza, afinal, quem vê o filme. De acordo com a tradição que adotamos, o *narrador implícito*, o *meganarrador*, se faz presente em qualquer narrativa audiovisual, controlando tanto o canal da imagem, quanto o canal do som — sua presença é absoluta. Já o *narrador explícito*, o *subnarrador*, não tem os mesmos poderes do *meganarrador*. Estando a *subnarrativa* contida na *narrativa primária*, já podemos conceder uma superioridade hierárquica à segunda, mas o que na prática essa superioridade significa?

Um dos aspectos mais discutidos na narratologia, desde a literatura até o cinema, é a suposta maior confiabilidade da *narrativa* sobre a *subnarrativa*: o denominado *postulado da sinceridade* (GAUDREAU; JOST, 2009). Tomando o meganarrador como Deus, o grande criador do universo ficcional, presumimos que ele narra "a verdade" sobre esse universo. O olhar de um personagem, por sua vez, é sempre parcial, pois percebe o mundo não de forma objetiva, mas sim filtrado por sua subjetividade. Ao recontar sua experiência, seu relato é duplamente subjetivo, pois, além de parcial em sua origem (na apreensão da realidade), é parcial em sua recriação mediada pela linguagem. Dessa forma, uma subnarrativa, produzida por um narrador concreto e materializado, é, da mesma forma, sempre parcial, podendo ter sua veracidade questionada, não importa o quão verossímil for.

Quanto à parcialidade do subnarrador, não há muita polêmica entre os narratólogos. São inúmeros os casos de subnarrativas mentirosas — basta identificarmos um relato como produzido por um personagem para que ele seja questionável. Na literatura, o responsável pela narração é mais facilmente identificado graças as marcas dêiticas (pronomes e flexões que indicam o sujeito falante). No cinema, o mesmo acontece quando presenciamos uma subnarrativa oral — um personagem conta com palavras uma história; podemos acreditar nela ou não, julgando a honestidade desse personagem. Agora, o que acontece quando, além de palavras, somos mergulhados em uma

subnarrativa de imagens e sons? O subnarrador está ocupando o lugar do meganarrador, como na literatura, em que há uma substituição completa de um pelo outro, ou estaria o meganarrador dando suporte audiovisual para o relato oral do subnarrador? Sendo o subnarrador parcial, seria o meganarrador imparcial? Ou deveríamos dizer, seria o meganarrador sempre verdadeiro?

Certamente um dos filmes mais citados por diferentes narratólogos ao abordarem a questão da confiabilidade da imagem e da distinção entre instâncias narradoras é *Pavor nos Bastidores* (*Stage fright*, Alfred Hitchcock, 1950) e seu *flashback* mentiroso. Aqui, o personagem de Jonathon mente em seu relato, que é suportado audiovisualmente pelo meganarrador; relato este que depois é desmentido pelo próprio meganarrador, que nos revela uma segunda versão, a versão verdadeira da história. Stam, Burgoyne e Lewis (1991), em sua revisão do campo narratológico, colecionam múltiplas opiniões sobre o caso, entre elas a de Thompson, que sente que "Hitchcock violou um dos princípios da narração extradiegética ao ilustrar e até elaborar a mentira verbal de Jonathon com o que é tomado por imagens intrinsecamente verdadeiras, colaborando assim com a enganação de Jonathon" (THOMPSON, 1988, apud STAM; BURGOYNE; LEWIS, 1991).

Se considerarmos a verossimilhança e a verdade (o que de fato aconteceu) como ingredientes importantes desse e filme e de boa parte do cinema clássico, é compreensível que Thompson considere o *flashback* mentiroso uma violação. No entanto, não precisamos escavar muito para lembrar de um sem número de filmes que flexibilizam e questionam a veracidade da imagem: *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Os Suspeitos* (*The Usual Suspects*, Bryan Synger, 1995), *Amnésia* (*Memento*, Christopher Nolan, 2000), *Spider - desafio sua mente* (*Spider*, David Cronenberg, 2002). Todos esses filmes tem em comum na sua estrutura a presença de subnarradores disparando *flashbacks* audiovisuais que mais tarde tem sua veracidade questionada ou desmentida.

Uma teoria atual sobre o assunto é a do *Narrador Impessoal e Narrador Pessoal* de Ryan. Para ela, o *narrador impessoal* é o equivalente ao nosso meganarrador, que teria a função e o poder de criar e refletir sobre a realidade ficcional ou universo diegético. Sem rosto ou corpo, as imagens narradas pelo *narrador impessoal* não parecem ser narradas por ninguém — o espectador acessaria "diretamente" os fatos da realidade representada. Já o *narrador pessoal*, o narrador personagem, o nosso subnarrador, este não teria o poder de criar uma realidade, apenas reportar sobre esta. Ele pode distorcer os fatos em seu relato, mas “a verdade” continuaria inabalável na realidade criada pelo *narrador impessoal*. Assim sendo, “a confiabilidade de uma imagem depende inteiramente em se ela é produzida pelo discurso de um narrador pessoal em oposição a um narrador impessoal.” (RYAN, 1984 apud STAM; BURGOYNE; LEWIS, 1991

Ora, se a confiabilidade de uma imagem depende inteiramente de quem a produz, o que fazer quando temos dificuldades de determinar a entidade responsável pela imagem? Uma coisa é identificar a subnarração oral através do reconhecimento da voz de um determinado personagem narrador, outra bem diferente é identificar se uma imagem é fruto da imaginação ou memória do personagem ou da articulação narrativa do meganarrador. Se nos exemplos acima citados conseguimos identificar a subnarrativa com relativa facilidade, como avaliamos, por exemplo, filmes onde a passagem para um *flashback* é menos marcada e didática? Como fica a tal diferença entre criar uma realidade e reportar sobre uma realidade?

Tomemos como exemplo *Contratempo (Bad Timing)*, Nicholas Roeg, 1980). Logo no início o filme assume sua estrutura labiríntica; as cenas vão e vem no tempo sem clara demarcação do onde e quando. Milena (Theresa Russell) é conduzida ao hospital desacordada; acompanhado-a na ambulância está Alex (Art Garfunkel). Em outro tempo, em uma fronteira no leste europeu, Milena despede-se de um antigo amor. No presente, ou o que parece ser o

presente, enquanto Milena é atendida na sala de emergência, Alex é interrogado por um médico. Em outra linha temporal, acompanhamos Alex e Milena encontrando-se pela primeira vez em uma festa. Em um quarto tempo, Milena toma remédios para dormir enquanto liga para Alex. Os flashbacks do seu primeiro encontro na festa são disparados por objetos vistos por Alex no hospital (ex. fumaça de um cano no hospital > fumaça de um cigarro na festa), sugerindo tratarem-se de memórias de Alex. Mas como explicar o flashback da fronteira, em que só Milena está presente — seria um delírio da inconsciente Milena? E a cena em que Milena está desacordada em seu apartamento com as pílulas espalhadas ao seu lado — imaginação de Alex ou lembrança de Milena? Ou seria tudo obra do meganarrador, que coloca as cenas fora de ordem como as peças de um quebra-cabeça sem relação com a memória/projeção de nenhum dos personagens? É difícil ter certeza.

O que dizer então de um filme como *Medo e Delírio (Fear and Loathing in Las Vegas)*, Terry Gilliam, 1998)? Antes da primeira imagem surgir, após a seqüência de créditos iniciais, ouvimos a voz de Duke (Johnny Depp): "Nós estávamos em algum lugar perto de Barstow, no limite do deserto, quando as drogas começaram a surtir efeito." Essa voz *over* já caracteriza-se como um subnarrativa encabeçada por Duke - o que sugere que veremos o filme através da sua perspectiva e que essa realidade será distorcida pelas drogas que ele ingeriu. Logo a seguir, enquanto ele dirige um carro em alta velocidade pela rodovia, a voz *over* de Duke reclama dos morcegos que o estão perseguindo. Vê-se vários morcegos no reflexo dos óculos de Duke, mas não há morcego algum nos planos abertos que se sucedem (Fig.01). Tudo indica tratar-se de uma alucinação — o plano fechado do reflexo nos óculos de Duke é o único momento em que os morcegos aparecem, relacionado-os com sua visão subjetiva da realidade. Nos demais planos, mais distanciados, ouvimos sons de morcegos, mas nada voando ao redor do carro. Em determinado momento, Duke para o carro no acostamento e vai até o porta-malas para pegar mais drogas. Ele luta contra os morcegos imaginários, "atingindo-os" no ar ao seu

redor. Quando Duke volta à direção e arranca o carro, a câmera fica no acostamento e baixa em um *tilt*, revelando um morcego morto caído no asfalto. Ora, se os morcegos eram uma alucinação, presentes apenas na subnarrativa de Duke, por que o meganarrador nos mostraria um morcego de verdade agora que Duke está longe, afastando-se da câmera? Poderíamos levantar a hipótese de que tudo que vimos até então compunha a subnarrativa de Duke, iniciada por sua voz *over* ainda no preto, mas então por que não havia morcegos voando ao redor do carro enquanto a voz reclamava deles? O filme segue recheado com situações alucinógenas e delirantes que borram a fronteira entre a "verdade" e a "imaginação", sendo este um dos temas do filme. Nos parece, inclusive, que a dúvida do morcego real/imaginário é articulada logo no início para nos introduzir nesse universo contraditório, onde nunca sabemos se estamos presenciando uma perspectiva distorcida pela subjetividade dos personagens ou se a realidade é em si distorcida para além deles.

Figura 01



Medo e Delírio (Fear and Loathing in Las Vegas, Terry Gilliam, 1998)

Se em *Contratempo* não conseguimos separar com clareza o que é subnarrativa do que é narrativa graças às intensas quebras espaço-temporais, em *Medo e Delírio* a confusão se dá no interior das próprias cenas, que transformam a realidade em delírio e o delírio em realidade, sem nunca

sabermos quando uma imagem é produzida pelo meganarrador ou pelo subnarrador. Não seria, portanto, mais prudente desprendermo-nos do tal postulado da sinceridade, que não passa de uma convenção, e repensarmos a representação sem essa obrigatória relação entre imagem e verdade? Livres da confiabilidade da imagem, o questionamento quanto à fonte geradora da imagem pode também ser simplificado. Nos agrada a classificação de Ryan, de um *narrador pessoal* e um *narrador impessoal*, pois muito se aproxima do *narrador explícito (subnarrador)* e *narrador implícito (meganarrador)* com a qual já vínhamos trabalhando. No entanto, enquanto Ryan admite que o seu *narrador pessoal* narre em imagens e sons, substituindo o *narrador impessoal*, adotaremos uma postura diferente. Seguindo mais uma vez a linha proposta por Jost e Gaudreault (2009): se o *meganarrador* é o responsável supremo pelos canais de áudio e imagem, será sempre ele "quem vê" e "quem ouve" o filme. O *subnarrador*, por sua vez, não fala cinema, e só pode narrar através da linguagem oral/verbal. O *meganarrador* pode optar por dar suporte audiovisual a uma *subnarrativa oral*, e mesmo distorcer a diegese de acordo a perspectiva de um personagem, mas será sempre ele a instância geradora primeira.

Como alertamos no início, responder quem vê/narra um filme não é uma tarefa simples. A multiplicação de terminologias e definições para as instâncias narradoras e comunicacionais são tantas que mesmo analistas teóricos experientes por vezes patinam na tentativa de mapear as abordagens apresentadas sobre o assunto¹³. Não nos cabe aqui colocar um ponto final na questão, e nem temos essa pretensão, mas sim ensaiar um caminho, forçando o embate de ideias, para chegarmos em algumas escolhas-base que fundamentarão o trabalho daqui para frente. Eis, portanto, uma tentativa de resumir nossas conclusões e clarificar os conceitos aos quais estamos aderindo:

¹³ Stam, Burgoyne e Lewis (2005, p.89), por exemplo, cometem um erro grosseiro ao afirmar que Genette toma o personagem como focalizador — equívoco esse que nasce da já torpe interpretação de Mieke Bal sobre o trabalho de Genette e que o próprio veio mais tarde esclarecer (GENETTE, 1998). Para ele, assim como para nós, quem focaliza a narrativa será sempre o narrador e nunca o personagem.

1. Há uma distinção necessária entre *comunicação* e *enunciação*. Enquanto a comunicação é um processo de interação de agentes reais, a enunciação é o processo de transformação da linguagem em código, empreendida num plano simbólico por agentes representativos.

2. Existe uma instância narradora fundamental, o *meganarrador*, ou *narrador implícito*, que propõe a narrativa cinematográfica, controlando os canais de expressão do meio: imagem e som.

3. Dentro do universo criado por esse *meganarrador*, a *diegese*, um personagem pode iniciar uma *subnarrativa* verbal, tornando-se, portanto, um *subnarrador*. No entanto, esse subnarrador não tem o mesmo poder do *meganarrador*; ele não pode criar um realidade, mas apenas reportar sobre ela, pois ele não se expressa cinematograficamente e sim verbalmente.

1.2 Como vê?

Retomemos a divisão proposta no início desse capítulo, entre *quem vê/narra* um filme e *como vê/narra*. Dentro do esquema proposto por Genette, que pautou o debate, dividindo-o em categorias gramaticais, acabamos de discutir a Voz do filme, e é chegado o momento de discutirmos o seu Modo. Com Modo, Genette não quer debater se a narrativa está no indicativo, no imperativo ou subjuntivo — até por que, como ele bem lembra, "o seu modo único, ou pelo menos característico, só pode ser, em rigor, o indicativo" (GENETTE, 1995, p.159). Trata-se de discutir as formas de afirmação da narrativa, a sua modulação.

a *representação*, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor distância daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de

conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a *visão* ou o *ponto de vista*, parecendo então tomar em relação à história (para continuar na metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*. (GENETTE, 1995, p.160)

Surgem aqui duas categorias provisórias para a análise do modo da narrativa: *distância* e *perspectiva*, apontadas por ele como as "modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa". Genette primeiro isola a questão da distância. Para isso, recupera um antigo binômio: a *narrativa pura* vs. a *narrativa mimética*. Essa dicotomia teve origem em Platão e serviu para diferenciar os textos em que o narrador expressava sua opinião diretamente, sem fazer-se passar por um personagem (narrativa pura), daqueles em que o narrador "se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala" (narrativa mimética) (GENETTE, 1995, p.161).

Esse binômio foi retomado por Henry James no final do século XIV e início do século XX sobre a forma de *showing* vs. *telling*, *mostrar* (narrativa mimética) vs. *contar* (narrativa pura), e segue sendo citado na teoria literária até hoje. De interessante para nós é a equação modal que esse binômio sugere, onde a quantidade de informação e a presença do informador são inversamente proporcionais: enquanto no *showing* temos mais informação (maior riqueza de detalhes) e menos informador (presença mais sutil do narrador), no *telling* temos menos informação e mais informador.

Essa equação remete também ao famoso texto de Barthes, *O efeito de real* (2004), onde ele aponta como a descrição exacerbada da prosa de Flaubert, que vai além do essencial à cena e descreve também o supérfluo, contribui para o realismo de seus textos. Isso aconteceria, pois, como bem aponta Genette (1995, p.163), o narrador abdica da sua função de escolha e de direção da narrativa e se deixa governar pela realidade, pela presença daquilo que lá está e que exige ser mostrado. Tal perspectiva, apesar de muitas vezes questionada, sempre nos instigou, por se aproximar muito de algo que

percebemos no cinema de Lucrecia Martel. Seus filmes, em especial os dois primeiros, *O Pântano* (*La Ciénaga*, 2001) e *A Menina Santa* (*La Niña Santa*, 2004), trazem uma grande riqueza de detalhes que não tem como primeira função narrar, assim como uma grande quantidade de falas que dizem pouco. Esse excesso de informação aparentemente não-orientada denotaria um narrador de pouca interferência na representação e maximizaria o grau de realismo da mesma. De acordo com essa lógica, os filme de Lucrecia "mostrariam" mais do que "contariam". Voltaremos a essa hipótese mais tarde.

Ainda assim, por mais útil que seja o binômio *mostrar* vs. *contar*, não podemos deixar-nos iludir pela simplificação excessiva contida aqui. O próprio Genette alerta que a separação desses dois modos é na verdade uma ilusão. "Mostrar não pode ser senão uma forma de contar" (GENNETE, 1995) Não existe mimese pura; a escolha de palavras para construção da mimese, do mostrar, compõe um discurso em si, um contar. Na literatura isso é mais que evidente, afinal, as palavras não mostram ou imitam nada que não outras palavras — sempre haverá um contar por trás do mostrar. Mesmo no cinema, que tem a imagem como meio de expressão, isso pode ser questionado, pois a divisão entre mostrar e contar se torna ainda mais borrada, como veremos a seguir.

1.2.1 História e Discurso vs. Mostração e Narração

Questões semelhantes às levantadas na discussão do *showing* vs. *telling* surgem na teoria linguística de Benveniste, mas sob uma forma e terminologia diferentes: *história* (*histoire*) e *discurso* (*discours*). Benveniste define *história* (*histoire*) como "a apresentação de fatos acontecidos em um certo momento sem nenhuma intervenção do locutor no discurso — definição próxima à *narrativa mimética* que vimos em Genette ou ao *showing* de Henry James. Já o *discurso* (*discours*) seria "toda a enunciação que supõe um locutor

e um ouvinte, em que o primeiro tem a intenção de influenciar o segundo de alguma maneira" (BENVENISTE, 1971, pp. 239-42) — parecido com a *narrativa pura* e com o *telling*. Assim como no *showing* e *telling*, no enunciado histórico haveria a proeminência do "o que" é dito sobre "quem" diz, enquanto no enunciado discursivo haveria a proeminência do "quem" diz sobre "o que" é dito.

Para conseguir distinguir com maior clareza um enunciado histórico de um enunciado discursivo, Benveniste (1971) estuda os graus de subjetividade da linguagem, buscando índices (marcas dêiticas) que apontem a identidade do agente responsável pela enunciação. Pronomes e flexões do texto que remetam a um "eu", um "aqui" e um "agora" seriam índices de discursividade do enunciado, pois indicariam seu caráter auto-reflexivo, remetendo ao enunciador. Por oposição, poderíamos identificar o enunciado histórico pela ausência dessas marcas enunciativas.

No cinema, essa tarefa de identificação das marcas enunciativas na tradição de Benveniste é empreendida por Casetti (1998), como já mencionamos ao tratar de seu conceito bastante particular de *narrador* e *narratário*. Casetti tenta encontrar correspondentes cinematográficos às marcas dêiticas textuais, como a câmera subjetiva, a voz *over*, e mesmo os créditos finais e iniciais do filme. Assim como Benveniste faz no texto, Casetti procura fazer no cinema: separar *história* e *discurso*, distinguindo os *enunciados enunciativos* (*enunciative enoncé* - em que há subjetivação da linguagem, denotando o enunciador) dos *enunciados enuncivos* (*enuncive enoncé* - em que não há subjetivação da linguagem e sim uma aparente objetividade) (CASSETTI, 1998: p. 21).

Vários autores, Genette entre eles, são contra essa separação excludente entre *história* e *discurso*, procurando outras formas de identificar a subjetividade na linguagem. Como vimos acima, Genette afirma que a história

pura não existe, pois mesmo o mais objetiva das narrativas estaria impregnada de discurso (GENNETE, 1995). A subjetividade do narrador¹⁴ se faria perceber mesmo em meio à história, através de pequenos quistos discursivos, *marcas discursivas* (em vez de marcas enunciativas). Ideia semelhante é defendida por Kerbrat-Orecchioni (1999), que também conclui (numa perspectiva estritamente linguística) que as palavras não são objetivas, e que o enunciado sempre denota um enunciador.

Já Gaudreault sugere uma solução interessante para o problema: enxergar as duas categorias de Benveniste como dois polos de atração, com um grande espectro no meio, e não como uma dicotomia em que uma parte exclui a outra: "Uma obra narrativa (um filme, uma novela ou outra obra) seria o resultado de uma tensão entre dois polos: de um lado o universo diegético (a história contada), e de outro lado o agente que organiza esse mundo (o narrador)"¹⁵ (GAUDREULT, 2009: p.58). É essa a perspectiva que adota Todorov em seu próprio conceito de *história* e *discurso*, no qual os dois funcionariam juntos, como dois aspectos de um mesmo enunciado: "uma obra literária tem duas qualidade: é simultaneamente história e discurso."¹⁶ (TODOROV, 1966 apud GAUDREULT, 2009: p.58).

Ciente das dificuldades de separação entre *história* e *discurso* na narrativa textual, e, principalmente, das incongruências que surgem na transposição dessa dicotomia para outros meios narrativos (como o teatro e o cinema) Gaudreault recupera o conceito de *mimesis* (imitação - aplicado por Platão à representação teatral) para cunhar um novo termo: a *mostração*. Sua intenção é separar a *narração*, "o ato de recontar uma história", da *mostração*, "mostrar personagens que atuam" (GAUDREUALT, 2009, p.69). De acordo com essa definição, enquanto um texto literário seria composto apenas de

¹⁴ Genette evita o termo *enunciador*.

¹⁵ Tradução nossa.

¹⁶ Tradução nossa.

narração, uma peça de teatro encenada poderia trazer as duas formas de narrativa: atores que representam (*mostração*) e falas que relatam uma história verbalmente (*narração*). A mesma peça teatral quando em forma de livro, no entanto, voltaria a ser apenas *narração*, sem capacidade de *mostrar*. Em contrapartida, a *mostração teatral* não teria, por si só (sem a linguagem verbal), capacidade de *narrar*. Isso porque, para Gaudreault, a *narração* depende de dois olhares (o olhar do narrador e do narratário); olhares estes que acontecem em momentos diferentes: um primeiro, na origem do fato, e um segundo, quando o narrador reconta o fato para um leitor/ouvinte. Essa dupla operação é possível no relato verbal/textual, em que o narrador relata um fato que ocorreu no passado, agora reorganizado pela sua subjetividade, mas não seria possível na *mostração teatral*. Na narrativa encenada, a percepção do fato é simultânea ao seu acontecimento; não há um intervalo de tempo que possibilite uma mediação articulada entre o olhar do público e o ator que encena. "Não há uma *consciência intermediária*, um agente privilegiado que os apresente [os atores]. Eles apresentam a si mesmos." (GAUDREULT, 2009, p.73)

E no cinema, em que a encenação não é simultânea à exibição/recepção, como ficam *mostração* e *narração*? Se a literatura é composta apenas de *narração textual*, e o teatro da combinação entre *narração textual* e *mostração teatral*, o cinema é ainda mais rico, pois, além dessa duas, possibilita uma nova forma de *narração*: a montagem, uma *narração cinematográfica*. O que é encenado, o que acontece diante da câmera (o profílmico), seria do reino da *mostração* (coordenado pelo *mostrador*) — a câmera representaria o olhar do público, simultâneo (mesmo que virtualmente) à ação. Num segundo momento, o material gerado pela *mostração* seria articulado em uma nova organização através da montagem, que produziria um novo olhar sobre o mostrado e, portanto, constituiria uma *narração* (coordenada pelo *narrador cinematográfico*).

A narrativa cinematográfica é, portanto, em geral, o produto da sobreposição de duas camadas distintas de narratividade. Estas

camadas derivam das duas ligações que ocorrem na dupla mutabilidade do cinema: a ligação entre fotogramas e a ligação entre planos. [...] Estas duas camadas narrativas não derivam do mesmo tipo de operações semio-narrativas e, em última instância, pressupõem a existência de (pelo menos) dois agentes diferentes e distintos, cada um responsável por comunicar uma dessas camadas. (GAUDREULT, 2009, p.90)¹⁷

Esses dois agentes, o *mostrador* e o *narrador*, estariam ambos sobre a tutela do *meganarrador*, que uniria as duas matérias do filme, o profílmico (o que acontece diante da câmera) e o filmográfico (a manipulação do material bruto até o produtor final). Apesar de reconhecermos a lógica de Gaudreault, optaremos por não multiplicar ainda mais os agentes do processo narrativo e seguiremos nos referindo apenas ao meganarrador como grande responsável pela narrativa fílmica, que englobaria esses dois fenômenos, a *mostração* e a *narração*, pois acreditamos que ambas estão intrinsecamente ligadas, uma influenciando a outra, mesmo que seus meios de expressão sejam distintos.

O erro de Gaudreault foi, num primeiro momento, não ter levado em consideração a grande diferença entre a *mostração* cinematográfica e a *mostração* teatral: o enquadramento. Por mais que os elementos de expressividade da encenação profílmica sejam, na sua base, os mesmo da encenação teatral, no cinema essa encenação é demarcada por um quadro que limita/conduz/destaca, que age sobre o mostrado. É através do trabalho de Tom Gunning que Gaudreault percebe sua falta e repensa seu binômio *mostração* e *narração* (GAUDREULT, 2009: p.91). Ao estudar a narratividade no cinema, Gunning identifica não dois, mas três níveis expressivos: a *mise en scène*¹⁸ (encenação), a *mise en cadre* (enquadramento) e a *mise en chaîne* (montagem) (GUNNING, 1994). A *mise en cadre* é o elo que faltava entre a *mostração* e a *narração* de Gaudreault, sendo justamente o que liga as duas atividades.

¹⁷ Tradução nossa.

¹⁸ *Mise en scène* aqui é usada para se referir estritamente aos elementos profílmicos, o que acontece diante da câmera.

A partir dessa nova perspectiva, Gaudreault se vê obrigado a repensar sua terminologia, dividindo a mostraçãõ em dois níveis: o profílmico (diante da câmara) e o filmográfico. Repaginadas, as três atividades ficam com a seguinte configuração final (GAUDREULT, 2009: p.92):

1) *mostraçãõ profílmica: mise en scène / putting in place / encenaçãõ;*

2) *mostraçãõ filmográfica: mise en cadre / putting in frame / enquadramento;*

3) *narraçãõ filmográfica: mise en chaîne / putting in sequence / montagem;*

Essa tripartição da narratividade fílmica será uma ferramenta fundamental para a análise de *A Mulher Sem Cabeça*, pois nos permitirá estudar em maior detalhe as estratégias narrativas do filme, que operam num nível de sutileza elevado, e perceber como a *mostraçãõ filmográfica (mise en cadre)* pode vir a ser mais discursiva do que a própria *narraçãõ (mise en chaîne)*, contrariando a tendência normalmente atribuídas a essas atividades. Gaudreault, por exemplo, argumenta que o *mostrador filmográfico* tende a ser mais invisível do que o *narrador filmográfico*, que, em última instância, não teria como tornar as marcas da sua narraçãõ invisíveis¹⁹ (GAUDREULT, 2009: p.95). Ainda assim, precisamos considerar que o *narrador filmográfico* pode sim almejar a invisibilidade, adotando estratégias que suavizem e ocultem suas marcas (como no cinema clássico, em que a montagem privilegia a continuidade e a fluência). E, da mesma forma, o *mostrador filmográfico* pode agir sobre a realidade ativamente, assumindo um caráter mais discursivo (como em elaborados planos-seqüência ou na restrição extrema do enquadramento).

¹⁹ A excessão seria o corte invisível, mas que, para fins de discurso, não pode ser considerado um corte.

1.2.2 Fábula e Trama

Para além da dicotomia *história* e *discurso*, outra forma de encarar a narrativa é entendê-la em sua forma bruta e sua forma articulada, como podemos ver no binômio *fábula* e *trama*. Os conceitos de *fabula* (*fábula*) e *syuzhet* (*trama*) foram primeiramente cunhados por Viktor Shklovsky, pai do formalismo russo (STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, 1992: p.72). Em sua concepção original, A *fabula* seria a história em seu estado primário, mais especificamente, "as ações em ordem cronológica como uma corrente de causa e efeito acontecendo numa determinada duração e num determinado espaço" (BORDWELL, 1985: p.49). Já a *syuzhet* seria a elaboração da *fabula* dentro de um discurso — os acontecimentos apresentados em uma ordem determinada pelo narrador (cronológica ou não) e infletidos pelas inúmeras escolhas que articulam a narração.

Usando os conceitos de *mostração* e *narração* que vimos acima, um olhar incauto poderia aproximar a *mostração* à *fábula* e a *narração* à *trama*, mas Bordwell alerta que "seria um erro tomar a fábula, ou história, como o evento profílmico" (1985: p.49), pois a fábula, ao contrário da mostração, nunca realmente se materializa. Pode-se dizer que o leitor/espectador não teria acesso direto à fábula, apenas à trama, a história na sua forma final. A fábula só se formaria na cabeça do espectador, a partir do seu entendimento da trama.

No entanto, enquanto alguns teóricos restringem a *syuzhet* ao nível das ações e da história, outros afirmam que ela deveria ser entendida em relação direta com o estilo²⁰, o que a tornaria intrinsecamente dependente do meio que veicula a narrativa (STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, 1992: p.73). Nessa concepção, a *syuzhet* literária, portanto, não poderia ser a mesma *syuzhet* fílmica, pois os meios possuem diferentes canais de expressão.

²⁰ Estilo está sendo usado aqui no sentido de "o uso sistemático que o filme faz dos recursos cinematográficos" (BORDWELL, 1985: p.50)

Boris Eikhenbaum, por um lado, sentia que, apesar da narrativa cinematográfica concretizar-se através de ligações sintagmáticas, que são feitas por meio da montagem (uma forma de estilo), ela estaria fundamentada, em última instância, na sintaxe narrativa de ações e eventos. Juri Tynianov, por outro lado, argumentou que o estilo, as relações estilísticas entre os planos, poderia servir como o princípio fundamental de ligação, operando, em alguns casos, como o "principal motor da trama."²¹ (STAM, BURGOYNE, FLITTERMAN-LEWIS, 1992: p.73)

De acordo com o raciocínio que vimos desenvolvendo, diante dessas duas vertentes formalistas identificadas, nos posicionamos claramente junto da segunda, a que eleva o estilo como peça fundamental da trama, e, mais especificamente, a montagem e a relação entre os planos como um dos elementos mais definidores do estilo, tópico que aprofundaremos no capítulo 2. No vocabulário de Gaudreault, essa apropriação que Tynianov faz da *syuzhet* seria equivalente a expressividade discursiva da mostraçã o e da narração filmográfica combinadas, formando assim um conceito mais amplo, que dá conta de todo o espectro expressivo do meganarrador.

Bordwell, por sua vez, foi o grande atualizador da semente plantada por Tynianov, enfatizando em seu *Narration in the Fiction Film* (1985) o papel do estilo na construção da trama, o que elevaria as escolhas de estilo à mesma importância das escolhas de personagem e ação. Tynianov vai mais longe em sua argumentação, propondo que o texto fílmico seja comparado ao texto poético, em detrimento à prosa — a relação entre os planos seria como a relação entre os versos de um poema, um plano contamina o próximo e é contaminado pelo anterior. Esse posicionamento denota sua clara predileção por uma cinema que se distancie da narrativa, libertando-se da fábula e constituindo-se como um cinema poético.

Impossível não lembrar aqui de Pasolini e sua proposta de um cinema de poesia através da narração *subjetiva indireta livre* cinematográfica (apud

²¹ Tradução nossa.

AUMONT, 2004). Para Pasolini, a poesia se constituiria justamente na expressividade "subjéitiva" da imagem, na narração inebriada pelas distorções anímicas do personagem, que se manifestariam não linguisticamente, mas sim estilisticamente. Essa perspectiva serve muito bem para explicar filmes em que a realidade é dissolvida na percepção do personagem, aumentando o grau de indiscernibilidade entre narrativa e subnarrativa (como o já citado *Medo e Delírio*), mas os horizontes de análise que se abrem são mais amplos, servindo bem ao nosso propósito de buscar uma maior compreensão das relações entre estilo e subjéitividade. Concordaremos, portanto, com Bordwell (1985), que retoma a ideia de Tynianov, mas aplica-a a múltiplos estilos cinematográficos, ressaltando que mesmo no clássico, a vertente cinematográfica mais atrelada à *história* (à "invisibilidade" do narrador), o estilo desempenha um papel central na narração e na relação entre a subjéitividade do meganarrador e do personagem, como pretendemos comprovar no capítulo seguinte.

2. A PARTILHA SUBJETIVA

Em nossa discussão sobre o "como vê/narra" omitimos propositalmente uma das maiores questões envolvidas na modulação narrativa para abordá-la com maior profundidade em um capítulo à parte. Uma vez definidas as atividades narrativas do meganarrador, é chegado o momento de discutirmos um outro aspecto do "ponto de vista": as relações entre a subjetividade do narrador e a subjetividade do personagem — ou, como convencionamos chamar nesse trabalho, a *partilha subjetiva*²².

Após analisar a *distância*, Genette aborda a segunda das categorias modais essenciais: a *perspectiva*. E é aqui que surge sua maior contribuição (ao menos a mais polêmica) para o campo narratológico. Incomodado, como nós, com a inadequação do termo "ponto de vista", Genette propõe um novo conceito para abordar a questão da perspectiva: a *focalização*. Sua intenção inicial era "distinguir a atividade do narrador de recontar os acontecimentos do mundo ficcional da atividade do personagem através de cuja perspectiva os acontecimentos são percebidos, ou focalizados" (GENETTE apud GAUDREAUL; JOST, 2009: p.87). No esquema de Genette, os diferentes graus de focalização seriam medidos por quanto o narrador compartilha do conhecimento que o personagem tem sobre a realidade na qual ele transita, a diegese. Essa perspectiva inovadora facilitou a reflexão teórica acerca dessas duas subjetividades fundamentais para qualquer narrativa: a do narrador e a do personagem.

Seja nas narrativas textuais, seja nas narrativas fílmicas, a focalização é um dos principais vetores de transformação da fábula em trama. Normalmente se ressalta as deformações temporais que a trama opera sobre a fábula. De fato, as elipses, as omissões, as dilatações temporais, as

²² Não confundir com a *partilha do sensível*, proposta pelo filósofo francês Jacques Rancière (2005) para entender as relações entre arte e política.

repetições, são as inflexões narrativas mais visíveis na estruturação da trama, mas a focalização também está no seio dessa estruturação. O que sabemos e a partir de qual perspectiva acessamos a história é essencial para o controle da informação dramática efetuado pelo narrador. A atitude focalizadora escolhida terá, portanto, como veremos a seguir, profundas repercussões na narratividade do relato.

2.1 FOCALIZAÇÃO

A focalização diz respeito ao conhecimento, aos diferentes níveis de saber que se pode ter dentro da narrativa. O autor real sempre saberá mais do que tudo e todos, afinal, é ele quem está criando a obra. No entanto, o narrador implícito ou meganarrador, a instância interna ao texto que assume o papel da narração (o que nos importa aqui), pode apresentar graus de conhecimento do personagem diferenciados, regulando a quantidade de informação e, por conseqüência, a perspectiva que o leitor terá da diegese. Eis aqui a classificação objetiva para as formas de focalização apresentada por Genette (1995):

Focalização Interna

Narrador = Personagem — narrador sabe o mesmo que o personagem

Focalização Zero

Narrador > Personagem — narrador sabe mais do que o personagem

Focalização Externa

Narrador < Personagem — narrador sabe menos do que o personagem

Na *focalização interna*, o narrador coloca-se em par de igualdade com o personagem; acompanhamos as suas percepções e descobrimos o desvelar da trama junto com ele, restritos a sua perspectiva. Na *focalização zero*, o

narrador se coloca acima do personagem, com conhecimentos que transcendem a sua percepção, com acesso a lugares onde o personagem não está presente. E, por fim, na *focalização externa*, o narrador situa-se em posição de desvantagem, sem acesso aos conhecimentos e reflexões do personagem, observando-o de fora, numa perspectiva um tanto quanto behaviorista. Além desses três esquemas, podemos também ter a alternância entre a consciência de mais de um personagem, constituindo uma múltipla focalização interna, ou simplesmente, *focalização múltipla*.

Optaremos aqui pode seguir esse modelo, mas com a terminologia proposta por Jost e Gaudreault (2009). Em sua transposição do conceito de focalização para o cinema, Jost e Gaudreault mantém os mesmo termos para a focalização *interna* e *externa*, mas rebatizam a *focalização zero* de Genette de *focalização espectral*, denominada por outros autores de *focalização livre*. Ambas as alternativas (*espectral* e *livre*) soam mais adequadas, pois, em vez de considerar a focalização nula, a consideram de outra natureza — afinal, ao entendermos a focalização como uma postura do narrador em relação ao personagem, seria estranho que houvesse uma não-postura.

Um dos aspectos mais interessantes da focalização é também um dos que mais dificulta sua classificação: ao contrário das atividades narrativas listadas no capítulo anterior (*mise en scène / mise en cadre / mise en chaîne*), que podem ser analisadas em uma cena específica, sem levar em consideração o conjunto total da narrativa, a focalização é um fenômeno que, por mais que possa ter suas oscilações intra-cena, demanda uma análise mais ampla da informação narrativa para ser compreendido. Uma informação transmitida nas primeiras cenas pode influenciar na focalização da última cena. Outro fator complicador é a natureza múltipla e fluída da informação narrativa, que pode ser transmitida verbalmente, mas também através de ações. E, enquanto palavras são mais facilmente compreendidas, ações, se não

ênfâtizadas, podem passar desaperebidas ou serem mal interpretadas, alterando o efeito gerado pela focalização.

No primeiro caso, na *focalização interna*, o meganarrador nos leva pelos mesmos caminhos do personagem — sabemos de seus desejos, de seus medos e anseios e, da mesma forma, desconhecemos aquilo que ele desconhece. É na focalização interna que nos colocamos mais próximos dos personagens, descobrindo o universo diegético a partir de sua perspectiva cognitiva (não necessariamente ótica, como veremos mais adiante). Um bom exemplo de narrativa de focalização interna é o filme policial-investigativo, onde normalmente acompanhamos um protagonista-detetive que busca a verdade sobre algum evento, encontramos as pistas ao mesmo tempo que ele, partilhando de suas suspeitas e surpresas.

É assim em *Chinatown* (Roman Polanski, 1974), onde seguimos os passos do detetive particular Gittes (Jack Nicholson). No filme, o que a princípio parece um caso de adultério logo evolui para um assassinato e, por fim, para uma conspiração política. Descobrimos as novas camadas do caso através da perspectiva de Gittes, a partir da sua coleta de provas e interrogatórios. Estamos atados à consciência de Gittes e dificilmente vemos alguma cena onde ele não está presente. Assim como ele, somos surpreendidos quando Evelyn (Faye Dunaway) revela o episódio de incesto com seu pai; se ele não suspeitava disso, nós não tínhamos como suspeitar, pois a focalização mantém-se constantemente interna a Gittes: sabemos o que ele sabe, e não temos como saber o que ele desconhece.

No segundo caso, a *focalização espectral*, sabemos mais do que o personagem. A condução do narrador nos leva a lugares ou tempos aos quais o personagem não tem acesso — o meganarrador aqui é todo poderoso, onisciente. Para que a focalização espectral fique configurada, é necessário que o meganarrador compartilhe com o espectador algo que o

personagem não saiba. Com mais informações do que o personagem, o espectador é capaz de prever eventos e desdobramentos na trama com mais facilidade do que o personagem. Em narrativas que adotam esse tipo de focalização não acompanhamos o desvelar da trama junto com o personagem; estamos sempre um nível acima, em uma perspectiva privilegiada do universo diegético.

Em oposição ao filme de mistério, que utilizei para ilustrar a focalização interna, para exemplificar a focalização espectral poderíamos citar o filme de suspense. Sem citar o termo focalização, Hitchcock nos dá uma bela aula sobre focalização interna e focalização espectral ao diferenciar mistério de suspense (TRUFFAUT, 1986). Ele sugere a seguinte situação: um casal toma café da manhã tranqüilamente em sua casa quando, de repente, a mesa explode matando os dois. Assim como os personagens, desconhecíamos a existência da bomba, estávamos concentrados na conversa cotidiana quando fomos surpreendidos pela explosão. Sabíamos, portanto, tanto quanto os personagens — focalização interna (mistério, surpresa/susto). Agora vejamos a mesma situação com outra focalização: um homem e uma mulher tomam café da manhã tranqüilamente na sala de jantar. Ouvimos um incômodo *tic tac*. A câmera desce até o nível do chão e percebemos, abaixo da mesa, uma bomba-relógio, prestes a explodir. Esperamos que o casal também ouça o *tic tac*, que descubram logo a bomba, que façam alguma coisa para escapar da explosão, mas é tarde demais, a bomba explode. Nesse caso, tivemos acesso a uma informação que o casal não teve (a existência da bomba), sabíamos mais do que o casal — focalização espectral (suspense, tensão/angústia).

Esse é um bom exemplo para percebermos o quanto as escolhas de focalização podem alterar completamente a trama de uma mesma fábula. E, mais, como uma ênfase focalizadora diferente pode influenciar profundamente

o nosso envolvimento emocional com a ação²³. Parte do apelo popular de Hitchcock está justamente por sua predileção pela focalização espectral. Interessava-lhe explorar ao máximo o hiato de conhecimento gerado entre o espectador e os seus personagens. Ao recebermos uma informação vital para a trama, que ainda é desconhecida pelo personagem, torcemos para que o personagem descubra logo o que sabemos — quanto mais prolonga-se o fechamento desse hiato, maior a tensão dramática e o potencial envolvimento do espectador.

Em *Disque M para matar* (*Dial M for murder*, Alfred Hitchcock, 1954), por exemplo, vemos Tony (Ray Milland) planejando o assassinato da esposa Margot (Grace Kelly). Ao contatar o assassino, Tony combina em detalhes como deve proceder o assassinato — o assassino deve se esconder na cortina atrás da escrivaninha; Tony ligará para casa, atraindo a esposa para o telefone, deixando-a de costas para a cortina, em posição vulnerável para o estrangulamento. Chegando o dia do assassinato, acompanhamos tudo em focalização espectral, tendo acesso à festa onde está Tony, a Margot se preparando para dormir e ao assassino que invade a casa. Quando o telefone toca, passamos a acompanhar Margot, que caminha até a sala para atender. Não é necessário ver o assassino escondendo-se atrás da cortina para saber que ele está lá, esperando o momento certo para estrangulá-la. Caso não soubéssemos de nada do que foi combinado entre Tony e o assassino, estaríamos tranquilos como Margot e seríamos surpreendidos pelo assassino pulando para atacá-la — recurso muito usado em filmes de terror, como em *Pânico* (*Scream*, Wes Craven, 1996) ou *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1980). No entanto, graças à posição privilegiada da focalização espectral, o menor dos movimentos de Grace Kelly são impregnados de tensão. A cortina, antes um elemento inanimado do cenário, queima aos

²³ Um dos potenciais desdobramentos do estudo da focalização é a sua aplicação na teoria do gênero cinematográfico. Diante da profunda influência que as escolhas de focalização exercem sobre a modulação narrativa, poderíamos especular e traçar paralelos entre as convenções de um gênero e a focalização.

nossos olhos, representando perigo e morte. Torcemos para que ela se afaste da janela, que perceba o assassino, que faça algo para se salvar!

Há ainda um terceiro tipo de focalização, a *focalização externa*, em que sabemos menos que o personagem. Posicionados com um certo distanciamento, não temos acesso a determinadas informações acerca do personagem ou acerca da trama. Não se trata de apenas recusar o ponto de vista ótico do personagem²⁴ — se não quase todo o cinema de ficção seria em focalização externa — mas sim de deixarmos de presenciar alguma ação significativa do personagem, ou desconhecermos fatos que o personagem conhece, não sabermos suas motivações ou, quando o ator não deixa transparecer, nem mesmo suas emoções. A tendência é que, na focalização externa, nossa percepção dos acontecimentos seja menos influenciada pela subjetividade do personagem²⁵.

Essa categoria de focalização é certamente a menos comum de ser encontrada (em especial no cinema clássico), justamente por ser a que mais nega informação narrativa ao espectador, exigindo, em geral, um maior esforço interpretativo. Não é a toa que os filmes narrados majoritariamente em focalização externa normalmente figurem em vertentes do cinema moderno. Podemos citar como exemplo as obras de Antonioni, Bresson, Tarkovski, cineastas cujos filmes prezam por personagens mais complexos, que raramente expõe seus pensamentos e sentimentos em palavras. Em *A Noite* (*La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961), acompanhamos o casal Lidia (Jeanne Moreau) e Giovanni (Marcello Mastroianni) ao longo de um único dia, repleto de situações em que os dois tentam demonstrar uma estabilidade externa que não reflete suas angústias interiores. Aos poucos vamos percebendo que o seu casamento está em crise, mas não temos como

²⁴ A esse ponto de vista ótico daremos o nome de ocularização, seguindo a classificação de Jost, que será abordada no subcapítulo 2.2.

²⁵ Essa tendência pode ser contrariada, como veremos na análise de *A Mulher Sem Cabeça*.

penetrar em suas consciências, nos medos e desejos de cada um. O narrador mantém-se externo aos saberes dos personagens; sabe menos do que eles. Em vez de diálogos expositivos, que pudessem esclarecer o conflito e trazer informações adicionais, temos longos silêncios. Não é a toa que Antonioni ficou conhecido como um cineasta da incomunicabilidade.

Bresson, por sua vez, é sempre lembrado por sua concepção única do trabalho do ator, que ele prefere chamar de *modelo*. Fugindo da concepção tradicional de encenação, buscava sempre o *Ser* (modelo) sobre o *Parecer* (ator), num movimento que não fosse de dentro para fora, mas sim de fora para dentro. "O importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo *o que eles não suspeitam que está dentro deles*." BRESSON (2004: p.18). Ou seja, não caberia ao ator transbordar suas emoções, mas sim ao espectador projetar emoções sobre o ator. Apesar de também não usar o termo focalização, ao falar sobre o que os atores "escondem", ele está fazendo uma clara alusão ao que aqui chamamos de focalização externa, o *saber menos*. Isso pode ser percebido em grande parte dos seus filmes, sempre centrados em personagens de difícil penetração, de rostos neutros e motivações ocultas: o ladrão de *O Batedor de Carteiras* (*Pickpocket*, 1959), que nunca expõe o que o leva a seguir roubando; a frágil camponesa em *Mouchette*, a *Virgem Possuída* (*Mouchette*, 1967), que aceita suas desventuras calada; a esposa angustiada em *Uma Mulher Delicada* (*Une femme douce*, 1969), que se suicida sem deixar nota alguma. Talvez isso explique o porquê Bresson aventurou-se a fazer *A Grande Testemunha* (*Au hasard Balthazar*, 1966) que tem um jumento como protagonista — diante desse "esconderijo" perfeito para os sentimentos, só nos resta projetar/supor/auferir a interioridade a qual nunca teremos acesso.

Esses são exemplos extremos; também conseguimos encontrar quistos de focalização externa em filmes de focalização majoritariamente interna ou onisciente. Por vezes, esse *saber menos* é adotado em apenas uma cena ou

momento da narrativa, omitindo uma informação do espectador. Na cena final de *Encontros e desencontros* (*Lost in translation*, Sofia Copolla, 2003), um filme construído em dupla focalização interna, antes da despedida do casal de protagonistas, o personagem interpretado por Bill Murray cochicha algo no ouvido de Scarlet Johansson que não conseguimos escutar. Essa fala fundamental para a conciliação dos dois nos é negada. O que foi dito ali, que possibilitou algum alento afetivo aos dois, podemos apenas imaginar. Para o espectador acostumado a acompanhar cada passo da escalada emocional dos personagens, ter uma informação dramática tão importante negada no clímax do filme pode ser uma experiência frustrante. No entanto, o *não-dito* abre um sem fim de possibilidades significantes, enquanto o *dito* é mais finito e limitado, ancorado pelas palavras. É justamente essa ambigüidade e complexidade provocada pela focalização externa, pelo não-dito, que nos atrai tanto nesse trabalho, motivando a escolha de *A Mulher Sem Cabeça* como objeto de análise.

Esse exemplo de *Encontros e Desencontros* serve para lembrar que nada obriga uma narrativa a seguir apenas uma categoria de focalização, podendo esta ser variável. Aliás, é bastante comum encontrar narrativas que oscilam entre mais de uma categoria de focalização, o que por um lado dificulta a análise, mas por outro chama a atenção para um ponto fundamental: a importância desse conceito não está em podermos organizar as narrativas e os gêneros cinematográficos em categorias fechadas de focalização, mas sim em servir como ferramenta de análise do tecido narrativo. Essa é uma ferramenta especial, pois une duas instâncias de "mundos" diferentes: o narrador (extradieético) e o personagem (intradieético). E é justamente por causa desse cruzar de fronteira, desse casamento que "subverte" as castas narrativas, que o conceito de Genette acabou gerando tanta polêmica.

2.2.1 A polêmica em torno da focalização

Essa nova forma de encarar a modulação narrativa desagradou e ainda desagrada muitos estudiosos da narrativa, perpetuando a esgrima conceitual em torno da focalização até hoje. Apesar da maioria dos narratólogos reconhecer Genette como precursor e valorizar sua contribuição para o campo, ele é acusado de não ter definido muito bem o âmbito de aplicação do conceito que colocou no mundo, unindo narrador e personagem, discurso e história, em um mesmo movimento. Essa concepção genettiana vamos chamar aqui de definição ampla de focalização. Seus opositores cobram um maior detalhamento do conceito e de sua aplicação, defendendo, ao contrário, uma definição restrita de focalização, que separe narrador e personagem, história e discurso.

Segundo Phelan (in PEER e CHATMAN, 2001), o equívoco de Genette, e o que teria gerado um debate tão prolongado em torno do termo, foi ter levado o seu conceito na direção errada, por um caminho que não responde exatamente quem vê e quem fala, mas propõe uma nova divisão, entre quem vê e o quanto esse alguém vê. Ora, seguindo a linha de raciocínio que vimos desenvolvendo até agora, esse não é, de maneira alguma, um descaminho. Pelo contrário, "o quanto esse alguém vê" é justamente o que norteará a segunda pergunta a que nos propusemos debater no início do capítulo anterior: o "como vê/narra".

O assunto é tão polêmico justamente por que a maioria dos narratólogos não tem o mesmo entendimento sobre o quadro maior das instâncias narradoras e suas funções — daí a importância de termos passado pelo "quem vê/narra" antes de chegar aqui. Ao criar o conceito de focalização, Genette tentava entender as formas de modulação da informação narrativa a partir da quantidade de conhecimento partilhada entre o narrador e o personagem. Para os que defendem o narrador como modulador primário da narrativa, como Jost

e Gaudreault (2009), é evidente que esse movimento de focalização parte do narrador. No entanto, como já vimos, há uma série de modelos alternativos para o jogo narrativo e seus agentes, que podem se desdobrar em múltiplas figuras e complexas relações entre elas, complicando assim o entendimento acerca da focalização.

Mieke Bal, uma das mais respeitadas narratólogas do campo, propôs novos desdobramentos para o conceito de Genette, criando uma distinção entre o personagem focalizador (através de quem vemos a história) e o personagem focalizado (sobre o qual a história centra-se) (GENETTE, 1998). Assim, na focalização interna, por exemplo, o focalizador e o focalizado estariam fundidos no mesmo personagem (ele é o centro e a perspectiva); já na focalização externa, o personagem seria apenas focalizado, mas não focalizador (ele é o centro, mas só o acessamos externamente). Genette fez questão de esclarecer essa má interpretação do seu conceito em seu *Narrative Discourse Revisited (Nouveau Discours du Récit* no original), afirmando que para ele "não há um personagem focalizador ou um focalizado: focalizador só pode se aplicar a narrativa ela mesma, e, se fosse aplicado a alguém, só poderia ser à pessoa que focaliza a narrativa — ou seja, o narrador". (GENETTE, 1998, p.73).

Já Chatman e Prince afirmam que um narrador não focaliza nada (CHATMAN, 1990: p.141; PRINCE in PEER e CHATMAN, 2001); um relato pode simplesmente ser focalizado através de um personagem, ou não focalizado. Segundo eles, um narrador nunca veria uma cena, ele apenas reportaria sobre ela; da mesma forma, um narrador homodiegético, não veria a cena no presente, ele a viu no passado e agora a reporta para nós. Um personagem na cena, esse sim poderia ver algo, apenas ele teria um ponto de vista ótico sobre a cena. Assim sendo, para Chatman e Prince (1990; 2001), não seria coerente usar um mesmo termo para referir-se à percepção de instâncias tão diferentes como narrador e personagem, e mais absurdo ainda

seria chamar a atividade do narrador de focalização, sendo que ele seria incapaz de ver.

Enquanto isso pode parecer válido para a literatura, o que ainda assim é discutível, para o cinema essa crítica não se sustenta. Se o narrador literário usa palavras para reportar sobre o mundo da história, o narrador cinematográfico usa imagens e sons — o que confunde essa relação entre *reportar* e *ver*. No capítulo anterior falamos sobre a diferença entre *reportar* sobre e *criar* uma realidade, trazida por Ryan em sua definição de narrador pessoal e impessoal (1984 apud STAM; BURGOYNE, Robert; LEWIS, 1992). No entanto, ao contrário de Chatman e Prince, para Ryan é o narrador pessoal, o narrador-personagem, quem só reporta e não cria. O narrador impessoal, o nosso meganarrador, esse fala cinema, esse vê e ouve.

Para entendermos melhor a divergência entre a vertente que seguimos nesse trabalho (genettiana) e a vertente de Chatman e Prince, precisamos recuar novamente à distinção fundamental de Benveniste entre *história* e *discurso* — dois mundos que, segundo Chatman, permanecem sempre separados, unidos por uma fina membrana (CHATMAN, 1990). Chatman, ao retomar essa divisão, afirma que um narrador nunca poderia ser focalizado de tal ou tal maneira, pois o narrador pertence ao mundo do *discurso*, enquanto a focalização pertenceria apenas ao mundo da *história*, o mundo habitado pelos personagens. Chatman praticamente descarta o termo focalização e cria um binômio próprio para melhor precisar essa relação: *slant* e *filter*, que poderíamos traduzir para *inclinação* e *filtro*.

Eu proponho *inclinação* para nomear as atitudes e outras nuances mentais do narrador, apropriadas a função do discurso de reportar sobre a história; e *filtro* para nomear a muito mais variada gama de atividades mentais

experienciadas pelos personagens no mundo diegético — percepções, cognições, atitudes, emoções, memórias, fantasias, etc.²⁶ (1990: p. 143)

Prince (2001) ainda mantém o termo focalização, mas usa-o para referir-se apenas a narradores-personagens presentes no mundo diegético (o equivalente ao filtro de Chatman), pois também insiste nessa separação entre os dois universos, *história* e *discurso*, estando a focalização restrita ao primeiro (à história). Isso é exatamente o oposto do pretendido inicialmente por Genette, que toma a focalização como modulação da narrativa e, portanto, pertencente ao âmbito do narrador e não do personagem. Ainda assim, nos permitamos avançar um pouco nessa crítica, para ver se ela tem procedência. Eis o exemplo que Chatman apresenta para discutir a questão: o primeiro parágrafo de *Dombey and Son* de Dickens (1848).

"Dombey sentou-se em um canto do quarto escuro, na grande poltrona ao lado da cama. Seu filho estava deitado, embrulhado e aquecido, em um pequeno moisés cuidadosamente disposto em um banco próximo ao fogo, como se sua constituição fosse análoga à de um muffin, e fosse essencial dourá-lo enquanto ainda era tão jovem."

²⁷ (DICKENS apud CHATMAN, 1990: p. 141)

Na maior parte desse trecho o narrador está oculto, fazendo parecer que os fatos narram a si mesmos (*história*); a analogia do muffin ao final, no entanto, evidencia um julgamento, um comentário do narrador sobre a cena (*discurso*). Chatman argumenta que o narrador reporta sobre a cena sem focalizá-la, afinal ele não precisa estar presente na cena para fazer a comparação do filho com um *muffin*. Como a percepção do personagem não é acessada, não haveria *filtro* na cena. Já a *inclinação* viria da forma como o narrador comenta a cena ao final, deixando transparecer inclusive uma certa ironia de Dickens nessa analogia.

²⁶ Tradução nossa.

²⁷ Tradução nossa.

Representando uma vertente oposta (mais próxima da genettiana), Phelan (2001) vai rebater Chatman, afirmando que é sempre o narrador quem focaliza a narrativa, e não o personagem. Phelan inclusive aproveita o mesmo exemplo citado acima, a abertura de *Dombey and Son*, para mostrar como Chatman confunde-se ao tomar a presença como pré-requisito para a focalização. Segundo ele, sempre veremos o mundo da história através das lentes do narrador, esteja ele presente ou não. Em Dickens, o narrador escolheu o caminho da comparação com o *muffin*, assim como poderia ter escolhido o caminho da torta, ou do jarro de barro cozinhando, ou mesmo ter delegado tal comparação à consciência do personagem do pai, que observa o filho próximo ao fogo — são todas escolhas do narrador.

Aqui fica mais claro por que decidimos pela vertente genettiana como nossa base. Essa linha de pensamento, a definição ampla de focalização, é muito mais válida para entender a narração cinematográfica do que a primeira. Entendemos que, no filme, tudo passa por um meganarrador, o tal autor implícito, que controla o que vemos e ouvimos, controlando inclusive quando nos colocaremos na perspectiva cognitiva de um personagem e o que veremos/ouviremos dessa perspectiva. Na transposição do debate da focalização para o cinema, o argumento de Chatman e Prince se torna ainda mais frágil e a própria divisão entre *história* e *discurso* ganha novos contornos, como vimos na discussão *mostração vs. narração*.

Imaginemos, como exercício, a mesma cena de *Dombey and Son*, mas agora filmada. Na tentativa de reproduzir a inicial neutralidade objetiva do narrador (*história*), o meganarrador poderia recorrer à decupagem clássica, abrindo a cena com um plano geral de estabelecimento e cortando no movimento do pai para um plano médio deste sentado na poltrona. Essa decupagem provavelmente seria absorvida como "neutra" ou "natural", por privilegiar a ação do personagem e buscar a invisibilidade do corte (narração filmográfica que se camufla como *mostração*). E como seria representada

audiovisualmente a porção de *discurso* da cena, a analogia do *muffin*? O meganarrador poderia escolher nos mostrar o filho de longe, com uma lente teleobjetiva, que achatasse figura e fundo, colando o bebê ao fogo, mas talvez isso fosse muito sutil. Poderia ainda escolher mostrar a cena de cima, em um plongée absoluto, reduzindo e geometrizando o personagem do filho graças ao ângulo fora do comum. As alternativas são, como na literatura, inúmeras. No entanto, por mais que nossa percepção seja dirigida e alterada pelas escolhas do meganarrador, essas escolhas dificilmente levam a um "comentário" tão específico quanto a comparação do filho com um *muffin* — a imagem opera em um nível de significação diferente da palavra²⁸. Isso faz lembrar aquela anedota atribuída a Millôr Fernandes, que teria ironizado a célebre máxima: uma imagem vale por mil palavras; agora tente dizer isso com imagens.

Esse breve exercício especulativo nos ajuda a entender por que é tão mais difícil alcançar no discurso fílmico significações tão precisas quanto no discurso verbal/textual. Utilizar-se de um enunciado fílmico para transmitir uma mensagem verbal requer uma operação estética e sintética bastante elaborada (LOTMAN, 1978). Daí a extrema dependência que muitos filmes tem da palavra, pois, no afã de fazerem-se entender, acabam recorrendo à linguagem verbal. Em filmes que primam pela objetividade e clareza narrativa, é bastante comum encontrarmos uma ideia governante expressa verbalmente por um dos personagens, explicitando a síntese moral/intelectual do filme.

Por outro lado, essa aparente superioridade do escrito sobre o audiovisual inverte-se ao valorizarmos não a precisão do discurso simbólico, mas sim a riqueza e complexidade dos estímulos. Ao transpormos o debate da focalização para o cinema sob o viés genettiano, que entende a focalização como força moduladora da narrativa, e portanto, atividade fundamental do narrador, se faz necessário irmos além da palavra, explorando as

²⁸ Sobre as diferenças semióticas entre a linguagem textual e a linguagem figurativa, ver LOTMAN (1978).

especificidades do meio audiovisual. Não basta tomar o conhecimento como medida única; precisamos estudar o que é visto e ouvido também.

2.2 Ocularização e Auricularização

Ao aplicar o conceito de focalização no cinema, Jost (1987) percebeu uma insuficiência na concepção original de Genette (1995), que talvez explique parte dos usos deturpados do conceito: o *saber*, estipulado pela focalização, era constantemente confundido pelo *ver*. Por mais que a visão esteja muitas vezes relacionada com o saber, elas não são, de maneira alguma, a mesma coisa. Jost propôs então criar dois novos conceitos além da focalização, distinguindo assim a visão, a escuta e o saber. A focalização permanece com o mesmo sentido, mantendo a definição de Genette: o quanto o meganarrador compartilha de conhecimento com o personagem. Para denominar o quanto o meganarrador compartilha de visão com o personagem, Jost cunhou o termo *ocularização* (que remete diretamente a natureza ótica da perspectiva). E, por fim, para designar o quanto o meganarrador compartilha de audição com o personagem, criou a *auricularização* (JOST 1987; GAUDREAU e JOST, 2009: pp.167-182). Dessa forma, Jost amplia consideravelmente o que estamos chamando aqui de *partilha subjetiva*, que passa a ser modulada pela tríade *focalização, ocularização e auricularização* (saber, visão e audição).

Diferentemente da focalização, a ocularização e auricularização não precisam de uma análise total da narrativa para serem compreendidas. Podemos, portanto, classificar a *ocularização* e *auricularização* de uma cena ou mesmo de um único plano. Assim como Genette estabeleceu diferentes esquemas de *focalização* (interna, externa e zero), Jost vai criar subclassificações para a *ocularização* e para a *auricularização*.

Se a imagem reproduz, direta ou indiretamente, o ponto de vista ótico de um personagem, trata-se de uma *ocularização interna*. No entanto, se a imagem não representa o ponto de vista ótico de nenhum personagem em cena, mas sim de um narrador extradiegético (o olho-câmera), trata-se de *ocularização zero*²⁹. Parece simples a primeira vista, mas nem sempre é fácil de estabelecer essa diferença, dada a natureza da linguagem cinematográfica. Sem a devida contextualização, o que diferencia um plano fixo subjetivo (em que a câmera substitui o personagem) de um plano fixo comum (*nobody's shot*)? Só podemos considerar em *ocularização interna* aquela imagem que possuir algum indício de estar partindo de um personagem; e é justamente na natureza desse indício que surge uma nova subdivisão entre *ocularização interna primária* e *ocularização interna secundária*.

A *ocularização interna primária* é aquela em que a câmera substitui o personagem por completo, assumindo o seu ponto de vista ocupando o seu espaço na cena — o personagem desaparece. É a câmera subjetiva *per se*. Podemos identificar que a câmera está substituindo um personagem através de alguns indícios: pela sua trajetória (na mão, no travelling, *steady cam*, caminhando, virando, tremendo); por possíveis defeitos na imagem (borrões, desfoques e demais distorções que reproduzam uma distorção da visão do personagem); por algum anteparo em frente a lente que remeta ao olhar (membrana, borda, visor); ou ainda pela atitude dos outros personagens para com a câmera (se eles falam com ela, interagem, gesticulam) (Fig. 02)³⁰.

²⁹ Estranhamente o "zero" que Jost rejeitara na focalização (substituindo por omnisciente - JOST, 1987) é agora aproveitado na *ocularização* e na *auricularização*.

³⁰ Nas primeiras sequências de *Prisioneiro do Passado* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947) temos múltiplos exemplos de *ocularização interna primária*, desde o ponto de vista ótico mais concreto (sinalizado pela movimentação da câmera e por elementos externos) até o ponto de vista ótico mental (o personagem fica com visão dupla sob efeito de anestésicos).

Figura 02



Fonte: *Prisioneiro do Passado* (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947)

Já a *ocularização interna secundária* é aquela em que o personagem cujo o ponto de vista ótico é representado encontra-se visível em cena. Esse segundo tipo de *ocularização interna* é mais fácil de ser detectado: o percebemos graças à presença do personagem na imagem (um ombro, um pedaço do corpo desfocado, ou mesmo o personagem inteiro de costas), ou graças ao contexto de olhar criado pela montagem, na alternância entre o personagem e o ponto de vista (PDR / PDV / PDR³¹) que deixe claro a origem do ponto de vista ótico (Fig. 03).

Figura 03



Fonte: *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011)

A *auricularização*, a escuta, é dividida e classificada pelos mesmos critérios da *ocularização*. Pode ser *interna*, se representar a audição de um personagem específico, ou *zero*, caso represente o som da cena como proposto pelo narrador, de fonte desconhecida. Claro que, se por vezes já é complicado determinar quem vê, muito mais difícil é determinar quem ouve. O

³¹ PDR = plano do rosto que deflagra o olhar; PDV = plano que reproduz o ponto de vista ótico do personagem.

som é mais etéreo; preenche o espaço ao nosso redor nos envolvendo de forma intangível — graças aos sistemas estéreo e *surround* (em suas mais variadas formas, 5.1, 7.1, etc.) conseguimos por vezes distinguir a direção de um som, mas isso não basta para determiná-lo como interno a um personagem. Assim como ocorre com a visão, existem basicamente duas formas de representar a escuta de um personagem, subdividindo a *auricularização interna* em primária e secundária.

A *auricularização interna primária* é quando o personagem cuja audição é reproduzida está ausente na imagem, mas há alguma distorção perceptível que indique tratar-se de uma audição subjetiva — como os sons ouvidos por um personagem parcialmente surdo, ou um personagem que encontra-se embaixo d'água. A *auricularização interna secundária*, por sua vez, seria aquela em que a montagem ou alguma representação visual nos indica a origem do som. Se, por exemplo, ao vermos um personagem tapar os ouvidos, o som for deformado de alguma maneira, podemos saber que estamos tendo acesso à sua audição. Quando não temos nenhum desses índices de subjetivação do som, consideraremos que a *auricularização* é zero.

Por mais que as três dimensões da partilha subjetiva (focalização, ocularização e auricularização) sejam a princípio independentes, na prática elas estão freqüentemente interligadas. A ocularização interna, por exemplo, muitas vezes vem acompanhada de uma focalização interna — vemos o que o personagem vê e sabemos o que ele sabe. O mesmo acontece com a auricularização e a ocularização interna — muitas vezes é a visão que nos indica a fonte da audição. Na seqüência da boate em *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), por exemplo, quando acessarmos a visão subjetiva de uma personagem surda, o som é cortado por completo (*ocularização interna primária + auricularização interna primária*); quando vemos a personagem de fora, o som da música volta a todo volume (*ocularização zero + auricularização zero*).

No entanto, essa relação entre as diferentes dimensões da partilha subjetiva não é direta e automática. Jost (1987, cap. III) cita o caso de *M*, o *Vampiro de Dusseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), analisando o momento memorável em que um "M" é marcado de giz nas costas do assassino; por ser um plano traseiro, o campo de visão do meganarrador é semelhante ao do personagem (ocularização interna secundária), no entanto, o meganarrador tem acesso a uma informação que o personagem não tem: o "M" marcado em suas costas, que o expõe como assassino para os demais personagens (focalização espectral).

"Situações parecidas a que acabamos de evocar são freqüentes no cinema narrativo e nos convencem de que, se em parte a focalização deve ser deduzida da ocularização, elas não se sobrepõem pura e simplesmente" (JOST, 1987, cap. III)

Isso pode ser percebido, por exemplo, em *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967), que traz um exercício de ocularização bastante ousado. Os primeiros 40 minutos do filmes são narrados apenas por planos de visão subjetiva de uma série de personagens (*múltipla ocularização interna primária*). Além dos protagonistas (uma bonita mulher negra e um homem misterioso), o meganarrador assume a visão de qualquer personagem passante que os observam, por menor que seja sua importância, numa tentativa de manter o dispositivo de linguagem proposto e conseguir novos ângulos de visão. O resultado é truncado, desajeitado. Para ter planos externos do casal lado a lado, foi necessário salpicar a sua trajetória com observadores passivos que possam servir de veículo para a câmera e sua fome por subjetividade. Paradoxalmente, não sabemos nada sobre os personagens; não partilhamos de nenhuma informação pregressa e tão pouco podemos inferir algo sobre o seu destino. Nesses primeiros 40 minutos, quase ninguém fala. Partilhamos do seu olhar, mas não da sua cognição. Se a ocularização é interna e primária, a focalização é externa. Curiosamente, contrariando o que poderia se esperar de tão intensa subjetivação do olhar, o meganarrador deixa o espectador à

margem³² dos personagens, nunca penetrando no que eles tem de mais íntimo, sua consciência.

Se *A Margem* é um exemplo interessante pelo contraste entre a extrema escassez de informação narrativa e a presença de múltiplas ocularizações internas primárias, o que, além de raro, acaba gerando uma grande desarticulação narrativa, vejamos um outro exemplo onde o trinômio da partilha subjetiva opera em prol da potencialização da dramaticidade: a seqüência do rapto no popular *Busca Implacável* (*Taken*, Pierre Morel, 2008), um thriller que claramente busca o máximo engajamento do público. Enquanto sua filha Kim está em Paris, Bryan está em sua casa nos Estados Unidos, falando com ela ao telefone. A princípio parece tratar-se de uma focalização espectral, mas é na verdade uma dupla focalização interna, acessamos apenas a cognição do pai e da filha e sabemos apenas o que eles sabem, nada mais, nada menos. Isso fica bem marcado quando a filha vê, da janela do banheiro (ocularização interna secundária) o apartamento ser invadido por um grupo de homens armados (Fig. 04). O único acesso que temos aos raptos é através do olhar e da cognição de Kim, que, desesperada, narra a situação para o pai. Do outro lado da linha, em sua casa, Bryan passa instruções para a filha, numa intensa montagem paralela.

Figura 04



Fonte: *Busca Implacável* (*Taken*, Pierre Morel, 2008)

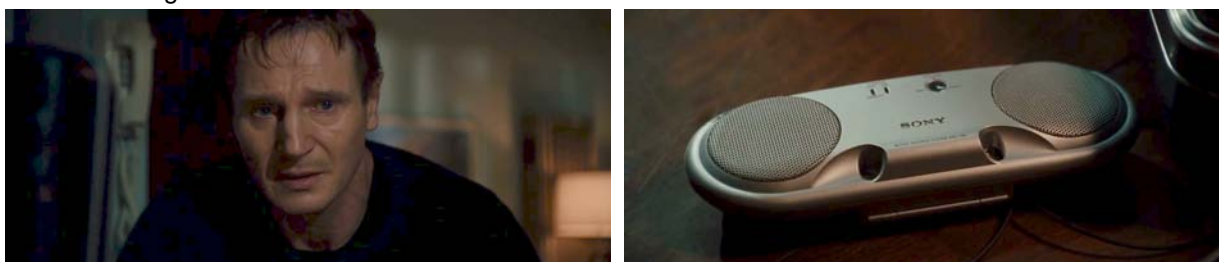
³² Apesar do título do filme fazer clara referência à margem do rio fétido que corta o principal cenário, é possível que exista no título um comentário quanto à ousada escolha narrativa.

Kim, escondida embaixo de uma cama, vê os pés dos seqüestradores checando os quartos. Ela fica em silêncio até os pés se afastarem e sumirem do seu campo de visão (Fig. 05). Quando o perigo parece ter passado, Kim é surpreendida por um puxão em sua perna que a arranca de onde está (focalização interna - surpresa e não suspense). Nesse momento a focalização interna em Kim é interrompida e a montagem paralela cessa; vemos apenas um plano fechado de Bryan que acompanha a luta da filha contra os seqüestradores através do som do celular (Fig. 06). O som que ouvimos é o mesmo que Bryan, filtrado pelo telefone, configurando a auricularização interna secundária. Essa audição, no entanto, reproduz o som gerado em um outro ponto de escuta; o celular serve de ouvido mecânico, nos permitindo acessar o espaço da filha (oculto na imagem) através do som.

Figura 05



Figura 06



Fonte: *Busca Implacável* (*Taken*, Pierre Morel, 2008)

Seguindo as instruções do pai, Kim grita do outro lado da linha tudo que consegue notar do homem que a domina ("um metro e oitenta", "tatuagem na mão direita..."), até sua voz ser interrompida. Os segundos de silêncio que seguem são de intensa expectativa para Bryan, e, é claro, para o espectador, que a essa altura está completamente engajado na percepção de Bryan (não

oticamente, mas sim sonora e cognitivamente). Supondo que o telefone da filha está nas mãos de um dos seqüestradores, Bryan lhe ameaça verbalmente. O silêncio do outro lado da linha é enfim quebrado por um irônico "boa sorte", que atinge Bryan como um soco no estômago.

Se num primeiro momento da seqüência a dupla focalização interna serviu para aumentar a tensão na montagem paralela, a partir da captura da filha a restrição de informação aumenta a identificação com a cognição do pai. A súbita interrupção do fluxo elevado de informações visuais potencializa ainda mais o plano do rosto do pai, concentrando-se na angústia que segue e tornando a empatia com o personagem inevitável. A variação de focalização, ocularização e auricularização ajudam a marcar os dois momentos da cena, demonstrando como a partilha subjetiva pode ser manipulada para partiturar a tensão, emoção e mesmo a empatia produzida pela narrativa.

2.3 Montagem e partilha subjetiva

Como se pode observar acima, os três veículos da partilha subjetiva se cruzam em um jogo de complexas relações, onde o contexto narrativo (seja da cena, seja do filme) acaba sendo vital para a determinação do grau de compartilhamento entre meganarrador e personagem. Exploraremos agora a principal atividade moduladora desse contexto: a montagem (a *mise en chaîne*), que Gaudreault (2009) coloca como a grande força narradora do cinema. É através da montagem que, grande parte das vezes, somos capazes de diferenciar a visão/audição subjetiva de um personagem (*ocularização/auricularização interna*), da visão/audição externa (*ocularização/auricularização zero*). Isso porquê a montagem possibilita criar relações que transcendem a mostração.

Dos seus defensores aos seus detratores, é consenso pacífico tomar a montagem como grande força de criação de sentidos no cinema. Lotman (1978) chega a essa conclusão ao estudar as diferenças entre o texto verbal e o texto figurativo. No texto verbal, que tem como meio de expressão a palavra, "o signo é um dado primário, que existe antes do texto. O texto é constituído por signos". Já no texto figurativo, "é o texto que é o dado primário" (LOTMAN, 1978, p. 68). As imagens são naturalmente icônicas, enquanto as palavras são naturalmente simbólicas. Enquanto em uma carta podemos acrescentar mais palavras para clarificar/amplificar a mensagem, pois esta é composta de microestruturas internas, na imagem o mesmo não acontece — acrescentar mais detalhes à imagem não a torna mais inteligível, pois ela não é feita de microestruturas de sentido como as palavras.

A montagem possibilita justamente essa "adição" que aumenta a capacidade simbólica da imagem sobre seu caráter icônico. De certa forma, era essa tarefa que norteava o projeto cinematográfico de Eisenstein, que não se contentou com enunciados que "falassem cinema"; queria que "dissertassem cinema", que a linguagem cinematográfica, elevada pelos poderes sintetizantes da montagem, pudesse alcançar o mesmo nível de abstração simbólica da linguagem verbal. Voltando à comparação da carta com a imagem, para amplificarmos o potencial de significação de uma imagem, precisamos relacioná-la a outras imagens, para que, na relação entre elas, na sua síntese, se formem microestruturas de sentido que contribuam com o potencial discursivo do enunciado figurativo.

A imagem em movimento, a imagem fílmica, cria constante relações sintéticas internas, entre um fotograma e outro, mas é na passagem de um plano ao outro, na montagem, que as possibilidades de relações significantes se multiplicam. O mesmo vale para o acesso à subjetividade do personagem. Se a mostração (profílmica e filmográfica) já carrega uma certa dose de

informações (cognitivas, oculares e auriculares), elas podem ser amplificadas/clarificadas pela montagem.

2.3.1 O poder da alternância

Dentre as diversas operações que a montagem possibilita, uma nos interessa em especial: a alternância. Sua força pode ser observada desde os primórdios do cinema como um dos mecanismos fundadores da montagem. Os primeiros cortes entre cenas apenas ligavam uma ação que ocorria em um espaço à próxima ação que ocorria em um próximo espaço — tratava-se de uma simples necessidade de seguir a seqüência linear dos acontecimentos. Foi com a alternância entre cenas, que iam e voltavam mais de uma vez, que a montagem começou a mostrar seu potencial criador.

Fire! (James Williamson, 1901), assim como *Life of an american fireman* e *The great train robbery* de Edwin Porter (ambos de 1903), são por vezes citados como alguns dos primeiros exemplos de montagem paralela na história do cinema. No entanto, apesar desses filmes lidarem com ações que acontecem em diferentes espaços, não há ainda a alternância propriamente dita entre os eventos; eles estão ordenados em uma sucessão temporal cronológica linear. A noção de alternância entre cenas desenvolveu-se mais plenamente com o cinema de Griffith a partir de 1908³³. Ele foi um dos primeiros a perceber o poder da montagem paralela, e o quanto podia usá-la para criar dinamização emocional entre os eventos retratados. Ao mostrar duas ações que dependiam uma da outra e usar a montagem para alternar entre elas, Griffith conseguia intensificar a expectativa de suas platéias por um desfecho em que as duas ações enfim se encontrassem. Ele realizou uma

³³ Existem filmes anteriores que trazem exemplos de montagem paralela, como *The 100 to 1 shot* (1906) e *Le cheval emballé* (1907), para citar dois exemplos, mas foi Griffith o maior responsável pelo desenvolvimento e difusão desse procedimento de montagem.

série de filmes dentro desse formato que ficou conhecido como *chase-to-rescue* (corrida para o resgate), entre eles *The curtain pole* (1908), *The fatal hour* (1908), *The medicine bottle* (1909) (FAIRSERVICE, 2001).

Griffith confirmou que o espectador podia imaginar ações que estavam faltando. Ao cortar de uma situação para outra, o espectador entendia que os eventos acontecidos fora da sua visão haviam continuado. Isso fornecia ao realizador a oportunidade de eleger quais partes da ação mostrar. Ações-chave seriam incluídas e as porções intermediárias da ação, que ligavam uma coisa a outra, mas são dramaticamente desinteressantes, eram excluídas.³⁴³⁵
FAIRSERVICE (2001: p. 64)

Em *The fatal hour*, uma jovem é capturada por bandidos. Eles a amarram em frente a um revólver, que, graças a um mecanismo temporizador, efetuará um disparo assim que o ponteiro do relógio alcançar às 12h. Em paralelo à agonia da jovem, Griffith nos mostra os bandidos sendo capturados e os policiais correndo para salvar a jovem. A corrida para o resgate acontece em alternância com o cativo: policiais na estrada / jovem em agonia / policiais na estrada / jovem em agonia / policiais na estrada / jovem é enfim resgatada logo antes do disparo fatal. Para acentuar a tensão criada pelo paralelismo, ainda há o ponteiro do relógio correndo: a cada nova cena da jovem amarrada, o ponteiro está mais perto das 12h, nos lembrando da urgência do resgate.

É essa mesma urgência que Porter e Williamson tentaram criar, com menor sucesso, em seus filmes de incêndio. Se Porter tivesse montado *Life of an american fireman* alternando entre o incêndio no interior da casa e os bombeiros se deslocando, não só entenderíamos que os bombeiros se dirigem para apagar o fogo desse prédio em questão (algo que já está claro na montagem original), como também passaríamos a torcer para que eles cheguem lá rápido — um efeito emocional que se dilui com a simples sucessão

³⁵ Tradução nossa.

temporal da montagem de Porter: bombeiros recebem o alarme / bombeiros correm / bombeiros apagam o incêndio. Para comprovar essa hipótese, basta compararmos *The fatal hour* com *Fire!*, de James Williamson, filme anterior que provavelmente inspirou Porter e que traz uma estrutura mais próxima do *chase-to-rescue*.

Fire! é composto por cinco planos: 1 - a fachada de um prédio em chamas; um policial nota o fogo e corre para pedir ajuda. 2 - o corpo de bombeiros; o policial avisa os bombeiros, que encilham seus cavalos e partem. 3 - a carruagem dos bombeiros corre por uma rua. 4 - no interior do prédio em chamas, uma vítima encurralada desmaia e é enfim salva pelos bombeiros que entram pela janela. 5 - de fora do prédio, os bombeiros retiram as vítimas e apagam o fogo com suas mangueiras. Essa estrutura, que já era bastante avançada para a época, busca tensionar a ação ao mostrar primeiro o incêndio (ao contrário do filme de Porter) e depois a corrida para o resgate, conferindo já uma certa urgência às cenas que se seguem. Esse efeito, no entanto, é bastante fraco se comparado aos filmes de Griffith, pois lhe falta justamente a alternância. Em *The fatal hour*, graças ao paralelismo, a cada desenvolvimento dos salvadores, vemos também uma evolução do perigo, intensificando o risco, que aumenta a cada ida e vinda das cenas.

A sensação de urgência é na verdade uma consequência de um efeito anterior. Ao analisarmos outros exemplos de paralelismo, que envolvam situações mais triviais, e não incêndios e resgates, isso fica mais claro. Na alternância entre duas pessoas em espaços diferentes caminhando em direções opostas, por exemplo, logo criamos a sensação de que eles vão se encontrar [(da esquerda para a direita >) + (da direita para esquerda <)] = encontro ><]. Ou, ao contrário, na alternância entre duas pessoas caminhando na mesma direção — temos a sensação de que uma persegue a outra [(da esquerda para a direita >) + (da esquerda para a direita <)] = perseguição >>]. Comparando a fórmula básica da perseguição e do encontro, percebemos que

esses paralelismos e alternâncias tem algo em comum. Podemos dizer que a montagem paralela transmite ao espectador duas fortes sensações: a de simultaneidade (as duas cenas acontecem no mesmo tempo) e a de convergência (as ações e espaços tendem a se encontrar em algum momento no futuro).

Vale a pena especular por que os espectadores rapidamente aceitaram a apresentação abstrata de dois eventos paralelos relacionados no tempo e espaço. A psicologia da percepção explorou através de numerosos experimentos que demonstraram que nós temos uma necessidade inata de organizar formas no espaço de forma a encaixá-las em um entendimento da realidade que seja familiar e significativo. Nós presumimos relações lógicas para tirar sentido do que vemos.³⁶ FAIRSERVICE (2001: p. 65)

Essa sensação criada pela montagem é tão potente, que muitas vezes foi usada inclusive para despistar e jogar com a antecipação do espectador. Em *O Silêncio dos Inocentes* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), por exemplo, há uma seqüência que traz em paralelo o procurado assassino em série em um porão (cenário interior), e os agentes do FBI cercando uma casa (cenário exterior). A alternância entre as duas cenas nos cria a certeza de que o assassino está no interior da casa cercada. A sensação de simultaneidade e convergência, no entanto, nos engana de tal forma que somos surpreendidos ao perceber não se tratar da mesma casa nas duas cenas. Jonathan Demme se aproveita dos fortes efeitos cognitivos da alternância entre cenas (a simultaneidade e a convergência) para gerar surpresa.

Pudovkin e Eisenstein, por sua vez, nos ajudaram a perceber um outro flanco de aproveitamento da alternância entre cenas que não somente a sensação de simultaneidade e convergência: o poder metafórico da montagem paralela. Em *A mãe* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926), a alternância retrata a euforia do jovem prisioneiro ao receber a notícia da sua iminente soltura.

³⁶ Tradução nossa.

Durante uma visita à prisão, a mãe acha uma forma de passar um bilhete ao filho encarcerado. A montagem alterna em paralelo a cena do jovem lendo as boas novas dentro da cela com cenas da chegada da primavera lá fora: o gelo derretendo ao sol, um bebê sorrindo, os patos caminhando na grama. A alternância entre a prisão escura e o luminoso exterior potencializam a sensação de libertação e felicidade da seqüência. Há mais aí do que simultaneidade ou mesmo dinamização emocional; a alternância constrói uma metáfora da euforia (Fig. 07).

Figura 07





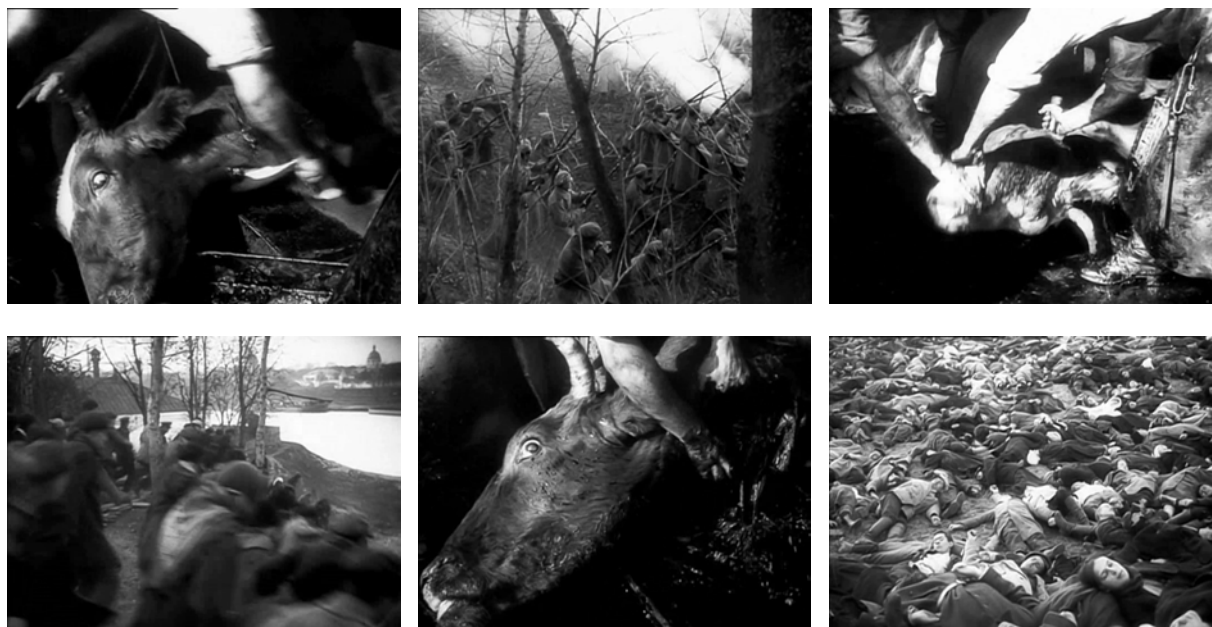
A mãe (Mat, Vsevolod Pudovkin, 1926)

Efeito este muito semelhante ao usado por Eisenstein na famosa seqüência final de *A Greve* (*Strachka*, Sergei Eisenstein, 1929), em que temos uma montagem paralela entre os grevistas fugindo do exército e um boi sendo abatido no matadouro. Não precisamos ver nenhum grevista sendo atingido para entendermos sua aniquilação. Mesmo que não façam parte do contexto da história, ou talvez justamente por isso, as imagens do boi sendo abatido, impotente, sem perdão, impregnam de sentido e impacto a corrida desesperada dos grevistas, criando em nossas mentes a metáfora do massacre. Novamente a montagem paralela tem um duplo efeito: a dinamização emocional, de fundo instintivo-cognitivo, e a analogia metafórica, de fundo mais intelectual-simbólico³⁷ (Fig. 03).

Figura 03.



³⁷ Essa mesma construção foi depois repetida e recontextualizada por Coppola no final de *Apocalypse Now* (1979). Na seqüência clímax do filme, em que Williard confronta o coronel Kurtz, Coppola monta um ritual de esquartejamento de um boi pelos fanáticos locais em paralelo a Williard esfaqueando Kurtz até a morte.



A Greve (Strachka, Sergei Eisenstein, 1925).

2.3.2 Esquema rosto/olhar

Se a alternância entre cenas possibilita efeitos de montagem tão potentes, o mesmo podemos dizer da alternância entre planos dentro da cena. O plano e contraplano, técnica de decupagem consagrada na montagem de diálogos, é uma das formas de alternância intra-cena, no caso entre alguém que fala e alguém que ouve/responde. Mas nos interessa mergulhar aqui em uma alternância mais específica, já citada nesse texto, a alternância entre rosto e ponto de vista — "um rosto que vê", deflagração do olhar (PDR), e "o que é visto", visão subjetiva (PDV) — também denominada montagem em ponto de vista, ou, como vimos antes, ocularização interna secundária (JOST, 1987).

Além de contribuir diretamente para a contextualização espacial do olhar, indicando a quem pertence e qual o seu centro de atenção, a alternância entre PDR e PDV nos ajuda a compreender as emoções internas aos personagens. Isso porque, ao contrário do teatro, a montagem nos possibilita deslocar o espectador no espaço, colocando-o ora diante do personagem, ora

no lugar do personagem, conectando, num piscar de olhos, o que o personagem vê à sua reação (*shot / reaction shot*). Assim como na alternância entre cenas, essa síntese entre rosto e olhar pode dinamizar emocionalmente o rosto, algo fundamental para o nosso estudo do acesso às emoções/percepções do personagem.

Essa foi a descoberta do mais famoso experimento de Kuleshov, que acabou batizado com o nome desse cineasta e pesquisador: o denominado *efeito Kuleshov*. Esse quase mítico experimento consistiu em filmar um primeiro plano do famoso ator russo, Ivan Mozjukhin, com a expressão mais neutra possível, e intercalá-lo com três diferentes imagens: um prato de sopa, um caixão e uma mulher bonita. Ao exibir as diferentes intercalações, os espectadores teriam percebido mudanças na expressão de Mozjukhin, inclusive elogiando sua interpretação das emoções de fome, luto e luxúria (PUDOVKIN, 1974).

Infelizmente o material original desse experimento não foi preservado, mas não precisamos dele para comprovar sua eficácia, de tantas vezes que já foi reproduzido. É interessante notar que, nas reproduções do experimento, funcionam melhor as que seguem dois princípios: 1 - haver certa coerência espacial entre o primeiro plano do ator e as demais imagens, cuidando a direção do olhar em relação aos objetos. 2 - executar a alternância de forma completa, intercalando no mínimo dois planos do rosto à imagem adicional (ex.: rosto / objeto / rosto). As reproduções que fazem uma simples sucessão sem intercalação (rosto / objeto) perdem em potência e sentido, pois é a alternância que força uma maior projeção de emoção. Vemos o rosto, entendemos o que ele olha, e voltamos a ver o rosto, agora já ressignificado pelo novo contexto. Mesmo diante da inexpressividade do ator, graças à justaposição criada pela montagem, somos capazes de enxergar sentimentos complexos e abstratos onde antes não havia nada. Dito assim, fica fácil perceber o porquê da constante utilização desse efeito no cinema narrativo.

É preciso que se diga, no entanto, que o tipo de situação estudado no *efeito Kuleshov* é uma exceção dentro do modo de narração clássico. Normalmente os atores não ficam neutros e inexpressivos quando a câmera está fechada em seus rostos, muito pelo contrário. Fazendo o raciocínio inverso, percebemos que, assim como o ponto de vista pode dinamizar emocionalmente o rosto, o rosto também pode projetar sentido e emoção sobre o ponto de vista. Ou seja, as expressões e reações de um ator para com o seu ponto de vista, alteram completamente a nossa percepção do que é visto — um rosto expressivo pode, em alternância, tornar uma paisagem inexpressiva em uma paisagem trágica ou idílica. Em *Morte em Veneza* (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971), os lindos planos gerais da cidade e do rio, por vezes iluminado por uma suave luz crepuscular, imagens que poderiam ser, em outro contexto, sinônimo de paz e felicidade, são no filme encardidas pela mais profunda melancolia e desamparo, ressignificadas pelo rosto que as olha, de um derrotado Gustav von Aschenbach, brilhantemente interpretado por Dirk Bogarde.

Podemos encontrar um exemplo interessante desse efeito em *Um Lugar Qualquer* (*Somewhere*, Sofia Coppola, 2010). Na tentativa de caracterizar o vazio e a frivolidade da vida que leva Johnny Marco (Stephen Dorff), um badalado ator de Hollywood, somos confrontados com duas cenas praticamente iguais, dois encontros com uma dupla de dançarinas de *pole dance* gêmeas que atendem a domicílio. As duas cenas, que acontecem em momentos diferentes do filme, são decupadas da mesma forma: uma alternância entre o PDR de Jonhny, assistindo ao show sentado em sua cama, e o seu PDV, com as garotas fazendo suas acrobacias em dois postes cromados que vão do chão ao teto. No primeiro show, logo no início do filme, Johnny está completamente anestesiado pela bebida e pelas drogas. Seu rosto transparece sono e desinteresse, o que acaba contagiando o PDV. Por mais que as garotas se esforcem, seu show parece entediante e até ridículo. No segundo show, no entanto, Johnny está mais desperto e animado. Seu rosto

demonstra interesse e tensão. Dessa vez, o show que antes fora entediante passa a ser extremamente sexy, tamanha a influência que o PDR tem sobre o PDV.

Ora, se um ponto de vista pode dinamizar emocionalmente um rosto inexpressivo, e se um rosto expressivo pode dinamizar um ponto de vista, é evidente que somando os dois movimentos (um rosto expressivo + um ponto de vista estimulante) conseguiremos um efeito ainda mais potente. Hitchcock (novamente ele) foi um diretor que explorou essa possibilidade com grande lucidez. *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954) é um filme construído todo em cima da montagem em ponto de vista (ocularização interna secundária). Confinado a uma cadeira de rodas, com as duas pernas quebradas, Jeff (James Stewart) passa os dias em seu apartamento observando os vizinhos da janela dos fundos. Querendo maximizar a experiência do espectador e sua identificação com Jeff, Hitchcock praticamente não tira a câmera de dentro do apartamento, deixando-nos sempre próximo do rosto de Jeff e distantes do que ele vê através da janela. Trata-se de uma clara opção por seguir uma rigorosa focalização interna e uma ocularização interna secundária. Mais do que na janela, o filme acontece no rosto de James Stewart — ou melhor, na alternância entre esses dois vetores. Através da alternância entre PDR e PDV somos capazes de, sem palavras, perceber que Jeff suspeita que seu vizinho assassinou a esposa³⁸. Mais do que a simples emoção bruta de Mozjukhin no experimento de Kuleshov (fome, luto, luxúria), em *Janela Indiscreta* acompanhamos a mente de James Stewart fazendo comparações, analisando o que vê e mesmo tirando conclusões, tamanho é o potencial de criação de sentido desse mecanismo quando bem utilizado.

Não há limites para o esse potencial. Assim como na montagem paralela entre cenas, a alternância PDR/PDV pode ser usada também para, além da

³⁸ Suspeita essa que é mais tarde verbalizada pelo próprio Jeff.

dinamização emocional exposta acima, construir metáforas. Um bom exemplo é o clímax de *Passagem para a Índia* (*A Passage to India*, David Lean, 1984) um filme de focalização variável, mas que assume uma focalização interna nos momentos propícios. Quando Miss Quested (Judy Davis), a britânica que havia acusado erroneamente um indiano de estuprá-la, sobe ao púlpito do tribunal para depor, o narrador assume a sua perspectiva. Impressionada pela balbúrdia nacional que sua acusação causou e temerosa pelo destino do indiano acusado, Miss Quested vê-se impelida a confessar a verdade, desmentindo o estupro. A multidão que acompanha o julgamento vai à loucura, vibrando pela inocência de seu compatriota. Alheia a todos, Miss Quested enfim relaxa e olha para cima, para a chuva que bate na clarabóia do tribunal. Segue uma seqüência de PDR/PDV (Fig. 09), alternando entre o rosto arrependido de Miss Quested e a chuva que começa a lavar a sujeira da clarabóia. A alternância cria uma metáfora de redenção, como se a água que lava o vidro também lavasse a sua culpa.

Figura 09



Fonte: *Passagem para a Índia* (*A Passage to India*, David Lean, 1984)

Entendemos melhor agora por que o cinema clássico opta tão freqüentemente por narrativas em focalização interna e, mais do que isso, porque utiliza-se da ocularização interna secundária (montagem em ponto de vista) para construir e expressar essa focalização. Pois, além de potencializar a identificação com o protagonista, nos colocando na sua perspectiva ótico/cognitiva, esse esquema de montagem é um grande catalizador da

narrativização da realidade ficcional. A partir dele, projeta-se narratividade sobre a diegese, que é transformada pela perspectiva de acesso com que é apresentada — no caso, pela ancoragem na percepção e nos sentimentos do personagem protagonista.

A comprovação dos efeitos descritos nesse subcapítulo pode ser ainda melhor fundamentada a partir da análise de um contra-exemplo: e se, em vez da ocularização interna secundária (a montagem em ponto de vista) optássemos pela ocularização interna primária (a câmera subjetiva)? Nos colocando exatamente no lugar da câmera, não seria ainda mais forte o envolvimento emocional com o personagem?

2.3.3 O olhar sem rosto

Normalmente, quando identificamos a ocularização interna primária, a câmera subjetiva, ela está inserida num contexto narrativo composto por outras ocularizações. No entanto, existem alguns casos de ocularização interna primária extrema, onde o rosto que deflagra o olhar nunca (ou quase nunca) é mostrado. Um estudo de caso famoso pela sua radical experimentação nesse sentido é o comercialmente esquecido, mas narratologicamente sempre lembrado *A Dama do Lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946). Nesse *film noir* dirigido e protagonizado por Robert Montgomery, que sempre foi melhor conhecido como ator do que como diretor, identifica-se a tentativa de, através de um rigor formal, elevar e concretizar o ponto de vista ótico do personagem como sendo a única possibilidade ótica do filme — vemos exatamente o que o personagem vê, apenas através de câmera subjetiva. A não ser por alguns breves momentos no filme, estamos ocupamos sempre a posição do personagem em cena, caminhando com ele enquanto adentra um ambiente, virando a cabeça para olhar ao redor, olhando seus (nossos) interlocutores nos olhos.

Essa opção de levar às últimas conseqüências a ocularização interna primária provavelmente tinha como intenção aproximar-se da experiência literária do livro no qual foi baseado o filme. *A Dama do Lago* faz parte de uma série de novelas policiais protagonizadas pelo detetive Phillip Marlowe, criado por Raymond Chandler. Como os outros livros da série e a maioria das narrativas literárias identificadas com esse estilo *noir/hardboiled*, a narração na novela *A Dama do Lago* é toda em primeira pessoa, colocando os acontecimentos para o leitor sempre através da perspectiva do detetive, que se aventura a conhecer o desconhecido, desvendar o mistério (Fig. 10).

Figura 10



A dama do lago (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946)

O curioso é que, assistindo ao filme, percebemos que o extremo favorecimento ótico do personagem acaba enfraquecendo-o mais do que fortalecendo-o. Como estamos posicionados não ao lado de Marlowe, mas sim no lugar de Marlowe, sua figura se apaga. Durante as seqüências, não temos a impressão de que Marlowe nos conta os acontecimentos (narração), mas sim de que os acontecimentos contam-se a si mesmos direta e pessoalmente para nós (mostração). Os personagens que acessamos no filme acabam sendo as pessoas que Marlowe encontra, que, ao contarem suas histórias, configuram-

se como subnarradores orais, deixando transparecer traços de sua personalidade e estado emocional. Tanto que alguns autores, como Eberwein e Luhr (apud BRANIGAN, 1992), consideram que o protagonista não seria Marlowe, mas sim Fromsett, a principal personagem com quem o detetive interage.

Entre os narratólogos que analisam esse exemplo (e são muitos), há diferentes versões que explicam o fracasso de *A Dama do Lago*. Branigan (1992) destaca duas opiniões opostas bastante interessantes: a de Julio Moreno, mas afeita a um realismo baziniano, e a de Josep Brinton, descrita como uma abordagem cognitiva-psicológica. “Para Moreno, o cinema é real demais para representar uma subjetividade ficcional, pois os olhos do espectador são equivalentes às objetivas da câmera.” (apud BRANIGAN, 1992). Assim, *A Dama do Lago* até poderia ser interessante como tentativa de reproduzir o olhar humano sobre o real, e o equívoco estaria na tentativa de subjetivação da realidade, afinal, tal pretensão iria contra "a natureza essencial do cinema". Já para Brinton, ao contrário, o fracasso decorre justamente da falta de subjetividade na representação (apud BRANIGAN, 1992). Isso porque ele considera que a subjetividade ou mesmo o realismo de uma imagem não está na característica física da fotografia, mas na psicologia da percepção humana.

[...] todas as técnicas cinematográficas tem um uso subjetivo, não apenas o familiar plano ponto de vista. O objetivo é mostrar *como* um personagem pensa, não apenas *o que* um personagem pensa ou vê.
(BRINTON in BRANIGAN, 1992)

Essa divergência é fascinante não só por evidenciar a riqueza e complexidade da problemática do ponto de vista, mas principalmente porque ambos os autores parecem ter razão. Numa perspectiva baziniana (BAZIN, 1991), a própria idéia de subjetivação da imagem parece mesmo anti-cinematográfica. No entanto, se seguirmos o raciocínio que vínhamos desenvolvendo nesse capítulo, o da montagem de criação, o fracasso de A

dama do lago em atribuir valor subjetivo à imagem pode ser facilmente explicado pela ausência do rosto, do plano que deflagra o olhar. Como vimos em múltiplos exemplos, e em especial em *Janela Indiscreta*, a montagem em ponto de vista alcança efeitos tão potentes graças à alternância. É a operação mental de síntese das partes, feita mentalmente pelo espectador, que dinamiza emocionalmente o ato de olhar. Ao excluir o rosto, um dos componentes fundamentais da equação, *A Dama do Lago* apresenta um outro efeito, um ponto de vista estéril.

Outro filme que experimentou a radicalização da ocularização interna primária é o mais recente *Viagem Alucinante* (*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2009). O diretor francês, já conhecido por sua pirotecnia visual, decide ir além de *A Dama do Lago*, reproduzindo não somente o ponto de vista ótico do protagonista continuamente, como também acessando sua visão após a morte. Depois de já estarmos acostumados com o dispositivo de linguagem (câmera subjetiva constante), o personagem é assassinado, e a visão que era do seu corpo passa a ser da sua alma, flutuando pelo espaço (e mesmo viajando para outras dimensões). Ora, se já percebíamos um enfraquecimento do protagonista em *A Dama do Lago*, aqui o desaparecimento é ainda mais intenso. Os demais personagens seguem vivendo suas vidas, sem ter como interagir com o falecido, que não passa agora de um ponto de vista flutuante. Por outro lado, esse efeito desconcertante aproveita melhor a ideia de um ponto de vista estéril ao qual nos referíamos: a opção de ocularização acaba refletindo a experiência pós-vida do personagem, que a tudo vê, mas nada pode fazer; uma presença ausente.

Essa possibilidade de potencializar um estado anímico através da restrição da ocularização também pode ser observada na primeira metade de *O Escafandro e a Borboleta* (*Le Scaphandre et le Papillon*, Julian Schnabel, 2007). Baseado no livro homônimo de Jean-Dominique Bauby, um editor de moda que sofre de síndrome do encarceramento, o filme tenta reproduzir a

condição do personagem que, em sua cama de hospital, não consegue falar ou movimentar nenhum músculo, apenas mexer os olhos. A ocularização, portanto, reproduz esse encarceramento, como se a câmera estivesse aprisionada na cavidade ocular de Bauby. A imagem fica nublada quando ele lacrimeja e desnivelada quando sua cabeça tomba. Há inclusive uma simulação das pálpebras em frente à lente. A auricularização também é interna: escutamos o que Bauby ouve, inclusive a própria voz do personagem, que só existe em sua cabeça (focalização interna). A sensação obtida por essa radicalização da partilha subjetiva é de extrema claustrofobia e impotência, análoga ao sofrimento pelo qual passa o personagem. Claro que nesse caso os pensamentos de Bauby ajudam a expressar seus sentimentos, mas é a restrição da ocularização que potencializa a nossa identificação com o personagem. Nesse sentido, *O Escafandro e a Borboleta* é bem sucedido justamente onde *A Dama do Lado* fracassa.

A partir desses exemplos percebemos que as coisas não são tão simples quanto parecem; as relações entre as opções de partilha subjetiva (o que se sabe / o que se vê / o que se ouve) e suas repercussões na modulação narrativa não são diretas e fáceis de prever. Surgem também alguns questionamentos quanto à definição de focalização com a qual trabalhamos até então, lançando dúvidas a serem debatidas em nossa análise de *A Mulher Sem Cabeça*: se não basta ver o que o personagem vê para penetrarmos em sua subjetividade, por que então bastaria saber o que ele sabe? Se a eliminação do rosto na montagem em ponto de vista gera tamanho impacto na narrativa, o que acontece quando, ao contrário, elimina-se o ponto de vista e fica-se apenas com o rosto?

Na análise a seguir, exploraremos também as sutis, mas significativas variações que os esquemas de montagem em ponto de vista (aqui apresentados) podem manifestar — não só por escolhas atípicas de enquadramento (*mise en cadre*), mas também pela manipulação da duração e

da fluência na montagem (*mise en chaîne*) em alternância, território até então muito pouco explorado teoricamente, como bem aponta Gaudreault:

A alternância pode ser modulada, algo que, na minha opinião, não foi estudado suficientemente. Ela pode ser modulada de forma a se tornar possível, de acordo com a maneira como o conteúdo das imagens de um filme é afetado pela localização e frequência dos cortes, produzir diferentes tipos de enunciados, mesmo que o método utilizado pareça o mesmo (uma sucessão alternada de imagens provenientes de dois conjuntos diferente de ações, no modelo A-B-A-B-A-B).³⁹ (GAUDREULT, 2009: p.163)

Embora as análises sejam tradicionalmente centradas na distinção entre a montagem paralela e a alternância intracena — como fizemos nesse capítulo e como faz Metz em sua grande sintagmática (1972) — ainda faltam análises que levem em consideração as diferentes variações que esses esquemas podem assumir quando materializados em escolhas de estilo. Acreditamos que a duração dos planos, o ponto de corte, o enquadramento, podem, por exemplo, diluir a força sintetizadora da montagem em ponto de vista. Seria justamente através desse tipo de modulação fina do estilo que, segundo Gaudreault, o cinema seria capaz de assumir "a pretensão de uma literariedade, ou do equivalente a uma literariedade fílmica" (GAUDREAUT, 2009: p.163)

³⁹ Tradução nossa.

3 O PONTO DE VISTA EM *A MULHER SEM CABEÇA*

Lançando em média um filme a cada quatro anos, Lucrecia Martel chegou ao seu terceiro longa-metragem, *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*), em 2008. *O Pântano* (*La Ciénaga*, 2001), seu primeiro longa, retrata o verão de duas famílias que moram na região de Salta, cidade natal de Lucrecia e cenário de todos os seus filmes. O filme foi um sucesso estrondoso para o tamanho da produção, concorrendo ao Urso de Ouro em Berlin e a lançando Lucrecia para o mundo. Atraindo a atenção da crítica e do mercado de cinema de arte, a diretora firmou uma parceria com a espanhola *El Deseo*, produtora dos irmãos Almodóvar, que participou da produção do seu longa seguinte, *A Menina Santa* (*La Niña Santa*, 2004) e a acompanha em seus projetos desde então. *A Menina Santa* foi distribuído internacionalmente com relativo sucesso, gerando grande expectativa pelo projeto seguinte da diretora. Ao estrear no Festival de Cannes, no entanto, *A Mulher Sem Cabeça* teve uma primeira recepção negativa de boa parte da crítica, sendo, segundo a cobertura do *LA Weekly*, "o primeiro (embora dificilmente o último) dos filmes em competição nesse ano a ser recebido com sonoras vaias ao final de sua sessão para imprensa" (FOUNDAS, 2008). Para o crítico Lee Marshall, que cobriu o festival pelo *Screen International*, o filme "demanda demais do espectador", com seu "drama turvo e história reprimida", e só foi apreciado por aqueles que se propuseram a decifrar seu "sudoku narrativo" (MARSHALL, 2008).

Verdade seja dita, Lucrecia nunca almejou "clareza" narrativa em seu longas-metragens anteriores. *O Pântano* e *A Menina Santa* já traziam tramas atípicas, que evitam uma linha de causa e efeito clara, privilegiando a atmosfera sobre ação, o acidente sobre o conflito, mas em nenhum momento ficamos em dúvida sobre o que está acontecendo — por mais ambígua que possa ser a chave de leitura desses filme, as situações são postas de forma bastante clara, o que não acontece em *A Mulher Sem Cabeça*. Com uma

decupagem mais arrojada e uma maior restrição do enquadramento⁴⁰, há cenas em *A Mulher Sem Cabeça* onde a ação que contribui para o avanço da trama acontece fora de quadro, ou ao fundo desfocada, diluindo a trama e dificultando a decodificação da fábula.

Em vez da estrutura de múltiplos protagonistas dos filmes anteriores, que divide a atenção do narrador, *A Mulher Sem Cabeça* é centrado em uma única personagem: Vero, uma dentista de meia-idade, pertencente à classe média alta de Salta (o recorte demográfico abordado por Lucrecia nos longas anteriores). Após atropelar algo na estrada (um cachorro ou uma criança), Vero sofre de perda de memória e desorientação. Por um tempo, não reconhece seus familiares e pessoas próximas a si, precisando ser orientada até nas coisas mais simples. A medida que vai recobrando a consciência, é atormentada pela dúvida quanto a real natureza do acidente. A culpa pela possibilidade de ter atropelado uma criança e os movimentos de sua família para acobertar o acidente dão ares de *thriller* existencial-psicológico ao filme.

Dentro do nosso escopo de análise, a ação girando à margem da protagonista, a restrição do olhar e a dificuldade de compreensão tornam *A Mulher Sem Cabeça* um filme relevante para discutir a partilha subjetiva e sua articulação (focalização, ocularização e auricularização). Ao analisar em detalhe várias cenas do filme, poderemos ampliar a problematização dos conceitos que desenvolvemos nos capítulos anteriores, justamente por se tratar aqui de um exemplo que foge aos padrões e apresenta manifestações atípicas de subjetivação da imagem e do som. Além disso, poderemos discutir o quanto as opções de estilo e as marcas narrativas apontam caminhos para a compreensão da trama.

⁴⁰ Curiosamente esse é o filme de Lucrecia com maior proporção horizontal do quadro (*cinemascope* - 2.35:1). Como mencionado na introdução desse trabalho, parece que opção pelo *scope* estimulou um maior rigor no enquadramento como força expressiva do filme, elevando-o inclusive, poderíamos arriscar, acima do desenho de som, marca registrada da diretora.

3.1 Focalização e o rosto como enigma

Como vimos anteriormente, ao lado da expressão verbal, o rosto é o grande meio de expressão do ator/personagem; mesmo sem falas, o rosto pode comunicar um estado interior de consciência, alcançando matizes dos mais variados, como a interrogação, a consternação, a irritação, o deslumbramento, a curiosidade, o desdém, etc. A decodificação e compreensão desses estados de consciência, no entanto, podem ser potencializadas/dificultadas por dois fatores: 1 - a expressividade do ator (atuação); 2 - o contexto no qual o rosto é inserido (*mise en scène, mise en cadre, mise en chaîne*).

Para começarmos a destrinchar a partilha subjetiva entre narrador e personagem em *A Mulher Sem Cabeça*, recorremos a uma análise do rosto de Vero ao longo do filme, que é de suma importância para a modulação da narrativa, seja pela sua expressividade, sua inexpressividade ou mesmo sua ausência. Numa alusão ao título, o rosto de Vero é diversas vezes ocultado em cena, seja cortado pelo enquadramento, ocluído por um elemento do cenário ou simplesmente porque a personagem é enquadrada pelas costas. Acreditamos que essa recusa do rosto é uma forma de expressar o estado de desorientação sofrido pela personagem ao longo de boa parte do filme, tornando essa ausência tão expressiva quanto a presença.

Logo após o fatídico acidente (que analisaremos em profundidade mais adiante), nas seqüências que seguem, o rosto de Vero é sistematicamente escondido. Na carona que recebe até o hospital — um cena mínima, composta por um único plano fechado de Vero (Fig. 11), quase sem informação dramática — ela está de costas, não cedendo nem um pouco o rosto à câmera. Enquanto vemos a chuva e o sol lá fora, o rosto, assim como o estado mental de Vero, já se colocam como um enigma.

Figura 11



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

No hospital, Vero dá os primeiros sinais de desorientação durante um exame de raio-x. Mais uma vez temos uma imagem expressiva e simbólica. Um plano geral de Vero estática (Fig. 12), com apenas o rosto coberto pela máquina de raio-x. A oclusão do rosto de Vero, por mais que bloqueie a expressividade da face, sugere o estado de letargia pelo qual ela está passando. Uma voz ainda comenta ao fundo: "está dormindo, a senhora". Não vemos a personagem-juiz, a que avalia o estado de Vero, mas a ouvimos expressar-se verbalmente e transmitir uma informação que a imagem nos omite. Se o enquadramento enigmático é por demais sutil, o comentário verbal acrescido à imagem ajuda na compreensão da cena.

Figura 12



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Ainda no hospital, uma enfermeira pede a Vero que preencha um formulário. Mais uma vez não vemos o rosto de Vero, de costas no plano (Fig. 13). Enquanto ela decifra o formulário, é de novo através da reação verbal da personagem-juiz que recebemos alguma informação dramática. A enfermeira a

alerta: "Com o meu nome não, com o seu." — indicando que Vero está tão perdida que ou não lembra do próprio nome, ou não entende o porquê do formulário; provavelmente as duas coisas. A enfermeira precisa pedir um formulário novo e Vero aproveita para escapar, afastando-se da câmera de costas e desaparecendo no corredor. Vero foge da enfermeira como foge do olhar do narrador. Ao não demonstrar emoções com palavras ou com expressões faciais, acaba expressando-se nos silêncios e nas ausências. Se o acesso à subjetividade da protagonista nos é negado, a compreensão do seu estado anímico acaba canalizada pelos figurantes e coadjuvantes que a cercam, que servem de espelho para o espectador, refletindo aquilo que não podemos ver com os próprios olhos.

Figura 13



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Após o hospital, um novo e enigmático cenário é apresentado: o hotel. Por que Vero vai refugiar-se em um hotel não é revelado. Como não temos praticamente nenhuma informação prévia sobre a personagem, nada nos impede de supor que sua estadia nesse hotel já estava planejada. A escassez de informações dramáticas já nos conduz a julgar a focalização da narrativa como externa: o meganarrador sabe menos do que a personagem. No entanto, o estado mental de exceção de Vero complica um pouco nossa análise. Estaria o narrador impedido de penetrar a consciência e os saberes da personagem por uma restrição de focalização externa, ou esse impedimento seria fruto da perda de memória da personagem, cujo o narrador acompanharia em uma espécie de focalização interna às avessas (*não* sabendo tanto quanto a

personagem *não* sabe). Nem mesmo o olhar dos outros, que vem nos servindo como reflexo do estado de desorientação de Vero, basta para resolver esse impasse.

Em determinado momento, Vero passa pela recepção do hotel e senta-se no restaurante escuro. Os atendentes a olham com estranhamento. Oferecem-lhe uma refeição. Ela pede um chá. Outros hóspedes chegam, fugindo da chuva. Juan (que mais tarde se revela cunhado de Vero) a reconhece e vem cumprimentá-la. Quer saber o que ela faz ali a essa hora. Vero não o estranha, mas ao mesmo tempo não parece reagir com a devida intimidade. Não temos como ter certeza se Vero não o reconhece por causa do choque e está apenas fingindo familiaridade (focalização interna: sabemos tanto quanto ela), ou se ela o reconhece de alguma forma sem que saibamos da natureza de sua relação (focalização externa: sabemos menos do que ela).

Juan acompanha Vero até o quarto onde ela está hospedada. Preocupado, pergunta se ela está bem e oferece que Josefina (irmã de Vero e esposa de Juan) venha ajudar ela enquanto está ali. Vero recusa e afasta-se, cambaleante. Sua tontura é sutil, mas a preocupação estampada no rosto de Juan é um indício de que Vero não está normal. Mais uma vez um observador externo explicita o estado de confusão mental da protagonista.

Figura 14



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Dentro do quarto, em um plano sobre o ombro (Fig. 14), Vero toma uma xícara de chá, mas é interrompida pelo som de um alarme disparando, que lhe chama a atenção. Normalmente esse enquadramento em 1/4 é utilizado para relacionar o personagem ao seu campo de visão: o personagem permanece como uma mancha em primeiro plano, e o foco e privilégio do enquadramento são concedidos ao que está a sua frente, ao que ele vê — típico em ocularizações internas secundárias. Nesse caso, o campo de visão é um vácuo escuro e o foco está na nuca e na orelha da personagem. Esse enquadramento exótico é recorrente nos filmes de Lucrecia, por denotar não a ocularização, mas sim a auricularização interna. Se o rosto e o olhar parecem ser vias de acesso bloqueadas, ao menos compartilhamos a audição da personagem. O alarme que ela ouve não tem repercussão nenhuma na trama, mas o fato de despertar sua atenção denuncia uma preocupação (talvez inconsciente) com o carro, com o acidente.

No plano seguinte, Juan também demonstra ouvir a sirene. Ele espia pela janela e pergunta a Vero se ela estacionou o carro na rua. Antes que Vero tenha tempo de responder, o que revelaria a Juan e a nós que ela não faz ideia de onde está o carro, alguém bate na porta. É o serviço de quarto, trazendo comida, mas Vero perdeu o apetite. Ela apaga a luz antes mesmo que o funcionário se retire. Juan estranha. Quando vai se aproximar para colocá-la para dormir, Juan é puxado por Vero, que o beija na boca. Surpreso, Juan responde, beijando-a e tocando-a com intensidade. Subitamente, no entanto, Vero começa a rir. Essa seqüência de gestos insensatos e reações que contrariam o bom senso revelam que não só Vero está agindo instintivamente, como seus instintos estão desbalanceados. Desconhecendo seus planos e seu passado, não temos como julgar se esse beijo impulsivo em Juan é fruto de uma relação anterior dos dois ou não. Esse pode ser o primeiro beijo entre os dois como pode ser apenas mais um de muitos beijos anteriores ao filme. Vero pode ter agido motivada por uma atração latente entre os dois, assim como

pode ter achado que Juan é seu marido. A restrição de informação é tanta que só resta a especulação, multiplicando as possibilidades de compreensão.

Após a transa, ainda no quarto, o telefone de Vero toca. Ela atende. Alguém fala no outro lado da linha, mas não ouvimos o que ela ouve (auricularização externa, focalização externa também). Ela desliga o telefone rapidamente, sem dizer nada. Juan a observa e diz que ela não deveria ficar ali e sim ir para casa. Ela responde que está sem carro. Se em outros momentos parecia tratar-se de uma narrativa focalizada internamente em uma personagem que está desorientada e, portanto, o espectador implícito também deveria estar desorientado com ela, aqui claramente a focalização é externa. Não é só Juan que sabe mais sobre ela do que nós, mas também Vero, mesmo desorientada, revela ter alguma consciência da sua situação e saber mais do que nós.

Ainda assim, não podemos ser categóricos em afirmar que todo o filme é narrado em focalização externa. Como a focalização é medida pelo grau de conhecimento que o narrador compartilha com o personagem, quando o personagem não tem conhecimento sobre si mesmo, é compreensível que exista confusão entre a focalização interna e a externa. Na maior parte do filme, o que Vero realmente sabe e, principalmente, o que sente, mantém-se um enigma para nós (focalização externa) — muito em função das estratégias de estilo que vimos explicitando. No entanto, há momentos em que o narrador coloca-se em pé de igualdade com os saberes da personagem, em especial os seus não-saberes.

Um desses momentos acontece na seqüência do consultório. Vero é praticamente conduzida até lá, sem saber o que está indo fazer. É a empregada quem lhe chama um taxi e é o taxista quem toma a iniciativa de parar no local certo. Ao entrar no consultório, os pacientes a cumprimentam. Ela cumprimenta de volta e senta-se na recepção. Eles a olham com estranhamento. Não vemos

o rosto de Vero, que está de costas para a câmera. Novamente temos a estratégia de explicitar que há algo de errado com Vero através da reação dos outros. A secretária avisa fora de quadro: "Ihe estão esperando". Vero hesita, olha em volta (ainda de costas) e levanta. A secretária parece não entender seu comportamento. Em sua sala, há um garoto esperando para ser atendido. A assistente lhe traz um jaleco de dentista, mas Vero não entende que deve vesti-lo. A assistente precisa enfiar as mangas em Vero e vestir o jaleco nela. O garoto sentado na cadeira de dentista reclama para Vero que lhe doem os dentes, mas ela não sabe o que fazer. Aqui fica definitivamente claro que Vero é a dentista, explicando, para nós e para a própria Vero, o porquê do estranhamento de todos no consultório. Assim como nós estamos recebendo essa informação pela primeira vez, o mesmo acontece com a desorientada Vero, a Vero pós-acidente.

Vero enfim assume à assistente que não se sente bem. Mentira; diz que está passando mal do estômago. Sabemos tanto quanto ela que isso não é verdade, que não é uma simples indisposição que a impede de atender o paciente. Ao flagrar a mentira de Vero, o narrador coloca-se como cúmplice, caracterizando a focalização interna. Se em vários momentos eram os outros personagens que nos davam pistas quanto ao estado de desorientação de Vero, a partir do momento em que a falta de memória já está bem estabelecida, acompanhamos o inverso: agora é Vero quem disfarça normalidade para os outros, para quem a julga. Ainda assim, na maior parte do tempo é difícil distinguir com clareza a focalização externa da focalização interna no filme. Afinal, como julgamos o quanto alguém que está sofrendo de perda de memória lembra?

A Mulher Sem Cabeça é um exemplo tão rico e complexo justamente por evitar dar respostas fáceis a essa pergunta. Parece haver aqui uma busca consciente pela fluidez da focalização, fugindo da narrativa de certezas, da fácil compreensão. Talvez em uma narrativa clássica, a estratégia mais óbvia para

essa fábula, que geraria menos dúvida ao espectador, seria a opção por uma focalização espectral, em que sabemos mais do que a personagem. Nesse caso, seria conveniente apresentar melhor a vida de Vero pré-acidente: sua profissão, sua família, seu *status quo*. Assim poderíamos traçar uma linha clara de saberes anteriores e posteriores a perda de memória gerada pelo atropelamento (que num manual de roteiro poderia ser chamado de incidente incitante). Ao compreender claramente a alteração dos hábitos da personagem, o espectador poderia antecipar as situações embaraçosas pelas quais ela estaria prestes a passar. Ao imaginarmos a mesma situação do consultório narrada em focalização espectral, onde o narrador sabe mais que a personagem, possivelmente brotaria o lado cômico da situação, que poderia transformar-se em um esquete da dentista que perde a memória e chega no consultório achando que é paciente. Eis um indício de confirmação de uma das nossas hipóteses, de que as escolhas de focalização (e, mais amplamente, de partilha subjetiva) podem ter grande influência no gênero do filme.

Nessa segunda etapa mental de Vero, quando ela já tem consciência da própria perda de memória e tenta disfarçá-la, o seu rosto vai gradativamente ganhando mais espaço nas cenas. É nessa fase que o contato com os familiares intensifica-se. Ironicamente, enquanto os desconhecidos, em sua maioria pessoas mais humildes, percebiam que Vero estava desorientada, sua família a conduz de um lado para o outro como se ela estivesse normal. Na casa do irmão, Vero é cumprimentada pela família, tentando disfarçar não reconhecê-los. Todos agem com naturalidade ao redor dela, movimentando-se e falando muito, ignorando a perturbação de Vero. Em um instante quase irreal, todos saem e Vero fica sozinha na sala escura, isolada no centro de um amplo plano geral (Fig. 15) — mais uma imagem simbólica. Vero está presa ao seu próprio vazio, sem poder compartilhá-lo com ninguém.

Figura 15



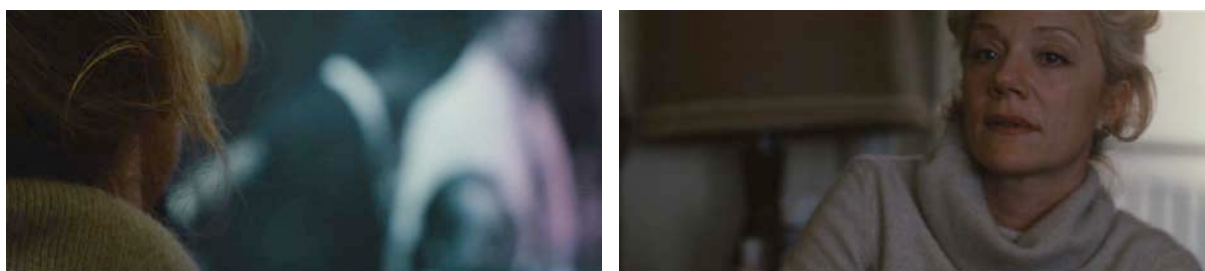
Fonte: *A Mulher Sem Cabeça (La Mujer Sin Cabeza, 2008)*.

O irmão percebe o amassado no carro de Vero (fora de quadro). Juanita vai ver curiosa e pergunta a Vero o que aconteceu. Vero diz que um cachorro cruzou o seu caminho. Não temos como saber se ela lembra disso ou se não lembra e está mais uma vez mentindo para manter as aparências. Se está mentindo, é bem sucedida, pois os outros personagens não percebem a hesitação de Vero, nem imaginam sua angústia e desnorteamento.

Na cena seguinte, um vídeo do casamento de Vero passa na televisão. Sentada em sua cama, a velha mãe comenta as imagens com as filhas, Juanita e Vero, que assistem ao seu lado. Essa é uma das poucas cenas em que temos montagem em ponto de vista de forma mais tradicional (PDV/PDR) e, no entanto, as imagens na tela surgem sem nitidez, fora de foco, sem importância (Fig. 16). O passado registrado em vídeo está borrado, assim como a memória de Vero. Mais uma vez precisamos dos comentários verbais da mãe e de Juanita para saber o que se passa na tela. Em determinado ponto do diálogo, a velha mãe aponta que Vero teve sorte de não ter filhos. Juanita cobra Vero que esclareça a situação para a mãe, mas Vero não sabe o que dizer. Juanita explica a mãe que as filhas de Vero estão em outra cidade estudando. A mãe pergunta o que elas estudam, mas Vero também não sabe responder. Juanita responde por ela de novo, sem dar atenção ao lapso de Vero. Mãe e filha, ambas sofrem de perda de memória e desorientação. Curiosamente, é justamente a mãe que percebe algo de errado em Vero. Quando a sós com ela, a mãe diz a Vero que sua voz está diferente, "não parece a sua voz". A mãe,

apesar de senil, ou justamente por isso, é a mais sensível. Como se na loucura encontrássemos uma forma de lucidez. O que já levanta mais uma questão para explorarmos: estaria a Vero "sem cabeça" percebendo algo que a Vero normal deixava de notar?

Figura 16



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

O ápice de sua retomada de consciência vem nessa mesma noite, quando Vero conta pela primeira vez a Carlos, seu marido, que possivelmente atropelou alguém (e não um cachorro). Em meio a um temporal, Carlos chama Juan (o primo-amante) para conversar com ele e Vero na casa da família. Como é advogado, Juan deve saber o que fazer. Ele entra nervoso. Imaginando que foi descoberto, Juan vai logo dizendo a Carlos que sempre amou Vero como sua prima, que sempre foram muito unidos, como se quisesse confessar a traição. Carlos, sem entender do que ele fala, conta a história do atropelamento. Os três conversam em um dos raros diálogos em plano e contraplano do filme. Dessa vez Vero expressa-se verbalmente, de forma clara, parecendo estar em perfeito juízo. Ela conta que atropelou alguém e não parou para ajudar. Carlos e Juan tentam convencê-la de que foi só um cachorro, que foi só um susto. Juan faz uma série de ligações para averiguar se houve algum acidente na zona do canal. Ele é seguido atentamente por Carlos, enquanto Vero permanece de frente para a câmera, alheia a eles, mas não mais alheia a nós. Durante toda essa cena o narrador não nos oculta as expressões de Vero como anteriormente, pelo contrário, às destaca (Fig. 17). Aqui se consolida a relação entre a retomada de consciência de Vero e o nosso acesso ao seu rosto. Logo após o acidente, sua face estava sempre ocluída, virada para o

outro lado, algo que vai sendo substituído pelos closes cada vez contundentes. Ao reassumir o controle sobre si mesma, Vero assume também o seu papel enquanto sujeito interpretante no interior da narrativa. Como vimos em nossa análise de *A Dama do Lago*, mais do que o acesso ao PDV de um personagem, é o seu PDR, suas reações ao mundo, que melhor expõe sua subjetividade.

Figura 17



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

A partir dessa cena até o final do filme, o rosto de Vero passa a ser de suma importância para a compreensão narrativa, não mais pela sua ausência, mas enfim pela sua presença. No último ato do filme, após Vero tingir seu cabelo de preto (uma marca simbólica de alteração da sua personalidade e de sua nova etapa de consciência), podemos pinçar mais alguns momentos em que o rosto de Vero ganha maior destaque. Um deles é no retorno do marido à casa, após uma viagem para buscar a filha na faculdade. Desde que descobre o acidente, Carlos inicia uma série de ações paralelas para acobertar o fato. Essa é a primeira vez em que Vero e Carlos se encaram desde que esse acobertamento é deflagrado. Há uma leve tremida no olhar de Vero, mas nada muito aparente. Os dois se beijam nos lábios, burocraticamente. Carlos a leva até a garagem, para mostrar-lhe o presente que compraram para a amiga da filha. Com a câmera fechada em seu rosto (Fig. 18), Vero vê algo fora de quadro e demonstra-se incomodada; não é o presente que ela vê, mas sim o carro do acidente, agora consertado. Vero pergunta ao marido sobre o conserto do carro. Os dois se encaram mais uma vez (Fig. 19) e, apesar das expressões faciais ainda serem bastante sutis, já temos pistas e indícios suficientes para

entender o que se passa nesse olhar, e imaginar o que não está sendo dito. O conhecimento sobre a trama "oculta" potencializa a expressividade de um olhar que beira a neutralidade. Fora do contexto, consideraríamos essa cena como sendo narrada em focalização externa, dada a sutileza dos rostos e a ausência de verbalização do conflito. No contexto maior da narrativa, no entanto, podemos entender esse como um momento de focalização interna, em que sabemos tanto quanto Vero, acompanhamos sua inquietação, ao contrário da filha, que nem chega a percebê-la.

Figura 18

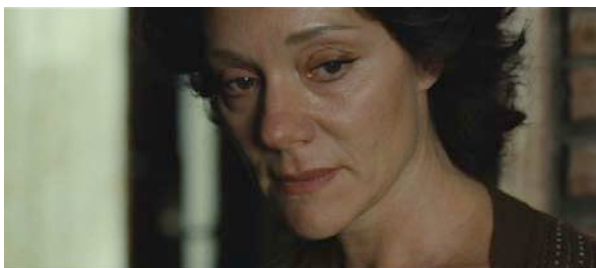
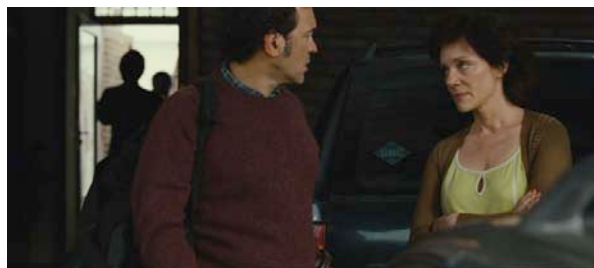


Figura 19



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Em uma das últimas cenas do filme, no entanto, acontece o oposto. No banheiro do hotel, Josefina e Vero se encontram. Conversam sobre o tingimento do cabelo de Vero. Algo perturba Josefina, que tenta manter o sorriso falso, mas não consegue e se retira do banheiro (Fig. 20). Não sabemos o que gerou essa pequena indisposição entre as duas. Sabemos que Vero tinha (ou ainda tem?) um caso com o marido da amiga. Será que Josefina descobriu isso? Ou será que ela percebeu a tristeza no olhar de Vero? Após a saída da amiga, os olhos de Vero enchem-se de lágrimas (Fig. 21). Aqui a focalização externa, o saber menos, nos impede de compreender com clareza o que se passa. É, ao contrário, a expressividade dos rostos que desperta a dúvida sobre a trama.

Figura 20



Figura 21



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Logo após esse "confronto", Vero segue para um evento no restaurante do hotel, a cena final do filme. A câmera fica do lado de fora da porta de vidro, observando-a e seguindo-a de longe. Vero age com naturalidade; cumprimenta as pessoas e sorri. Se a focalização oscilou entre interna e externa ao longo da narrativa, ela termina externa, numa opção do meganarrador em seguir pelo caminho da dúvida, da incerteza, do final aberto. Externos aos seus pensamentos, não sabemos se ela está aliviada, pronta para seguir em frente, ou se está apenas fingindo, como tantas vezes antes, não deixando transparecer para os outros e para nós a culpa que seguirá carregando. O seu rosto, sua máscara neutra, mantém-se um enigma sem solução.

3.2 Olhar fantasmagórico

Lucrecia já expôs em inúmeras entrevistas seu gosto por filmes de horror, apontando inclusive como seus próprios filmes podem ser obras de horror se apenas ouvidos e não assistidos. Nesse sentido, provavelmente *A Mulher Sem Cabeça* seja o mais intenso deles. Não apenas pela sua sonoridade, impregnada de mistério, mas principalmente pelos vários índices fantasmagóricos que pontuam a narrativa, assombrando a protagonista após o acidente. Com muita delicadeza, vão sendo pincelados elementos que remetam simbolicamente ao atropelamento e a culpa de Vero pelo ocorrido, com cuidado para não repetir os índices, que surgem das formas mais distintas. Em uma trama que dilui ou camufla seu desenho dramático, fugindo a

todo custo da obviedade unilateral e buscando sempre o sensorial sobre o racional, é importante prestarmos atenção especial nesses fantasmas que surgem pelo caminho, pois são eles que disparam os processos de questionamento interior da personagem. Para além disso, temos interesse especial em analisar esses índices fantasmagóricos, pois eles demandam, necessariamente, alguma forma de ocularização ou auricularização interna (para que Vero seja assombrada por esses fantasmas ela precisa vê-los ou ouvi-los).

O primeiro "fantasma" é trazido pelo marido Carlos em sua chegada à casa da família. Voltando de uma caçada, Marcos deixa um veado morto sobre o balcão da cozinha. Ainda bastante desorientada pelo acidente, Vero depara-se com o cadáver do animal e fica a observá-lo. A cena em questão é composta de dois planos: um fechado do animal sangrando no balcão (Fig. 22); e um segundo mais aberto (Fig. 23), em corte de afastamento, que enquadra Vero parada, olhando para o veado. É uma forma atípica de PDV/PDR, pois, no plano do olhar, a personagem está de costas e não vemos sua reação ao que vê. De qualquer forma, compreendemos que ela olha para o cadáver do animal e que isso lhe causa alguma impressão, visto que ela interrompe seu deslocamento para olhá-lo. Talvez aqui a opção por "render-se" ao esquema de PDV/PDR, que até então havia sido evitado⁴¹, represente uma tentativa de marcar esse primeiro índice fantasmagórico.

Figura 22



Figura 23



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

⁴¹ A única cena anterior a essa a apresentar alguma forma de montagem em ponto de vista é a do atropelamento. A cena em que Vero assiste televisão com a mãe, analisada no capítulo 3.1, acontece cronologicamente depois desta.

Ao ouvir o marido descendo as escadas, Vero desvia sua atenção, como se quisesse esconder seu interesse pelo cadáver (culpa latente). Carlos pega o veado morto pelas patas e leva-o até o quintal, escorrendo sangue pelo caminho. A empregada oferece-se para tirar a pele do animal. Vero espreita a cena através da janela, mas não vemos seu rosto, ou exatamente o que ela vê — temos um estranho plano traseiro (Fig. 14), que corta a cabeça e as pernas de Vero (em primeiro plano), e revela o quintal e o animal morto apenas na porção inferior do quadro, lá fora (em segundo plano), desfocado e superexposto, dificultando a visão. Essa é mais uma forma criativa de representar o olhar, fugindo aos padrões do esquema clássico. Com a personagem presente em quadro, sabemos que ela está vendo algo através da frestas e, graças a abertura inferior da janela, sabemos o que ela vê, mas não vemos sua reação e não temos acesso ao seu ângulo de visão: em um único plano estão unidos PDV e PDR, configurando a ocularização interna secundária.

Figura 24



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça (La Mujer Sin Cabeza, 2008)*.

O segundo fantasma manifesta-se também nesse cenário da casa, um pouco mais adiante no filme. Distraída, Vero é surpreendida pela porta da rua abrindo. Uma empregada informa Vero que os garotos que costumam lavar o carro estão lá fora. Em um plano por trás da cabeça de Vero, vemos a silhueta desfocada de um garoto apoiado na porta (Fig. 25). Dessa vez o cadáver imaginário se materializa não só simbolicamente, como também iconicamente. Novamente não vemos o rosto de Vero, mas, ao contrário do veado morto,

podemos perceber que o garoto a encara, mesmo em completo contraluz. Depois de ficar olhando para a figura desfocada por um bom tempo, Vero é "despertada" pelo marido, que manda o garoto lavar um dos carros. Vero vira o rosto, evitando o fantasma, como se tentando fugir da dúvida que a atemoriza (Fig.26).

Figura 25



Figura 26



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Esse é apenas o primeiro de uma série de garotos a assombrar Vero. Essa antropomorfização dos fantasmas começa a incutir a ideia de que não foi apenas um cachorro atropelado, mas sim uma criança. Ainda que nesse ponto não tenhamos informações suficientes para tecer essa relação, isso vai ficando cada vez mais claro com os próximos fantasmas. Vai também se criando um desenho social em que a classe menos abastada vive na periferia dos mais ricos, rondando a vida da família⁴² como os fantasmas rondam Vero. Logo após essa aparição temos um novo e mais intenso encontro.

Pela mesma estrada de terra onde ocorreu o acidente, Vero anda de carona no carro com Josefina e seus filhos adolescentes. Os dois garotos, vestindo uniformes de uma escola particular, implicam um com o outro. Um dos garotos joga o tênis do colega pela janela. Josefina para o carro e Vero, em ato reflexo, sai porta afora, mas logo trava, como se impactada por deparar-se novamente com o cenário do atropelamento. Um dos jovens ultrapassa Vero e corre para recuperar o tênis. É o filho dos ricos reproduzindo o gesto do filho

⁴² Voltaremos a esse tema das classes sociais ainda nesse capítulo, em 3.3.1.

dos pobres, que corria pela mesma estrada na primeira cena do filme. Um carro vem na direção do garoto, mas não lhe ameaça; ao passar pela câmera, o ruído dos pneus transformam-se num silvo agudo, que se prolonga sobre a cena seguinte, contribuindo para a construção de uma atmosfera irreal, preparando o terreno para o encontro fantasmagórico que está por vir.

Em um longo plano geral, os garotos uniformizados treinam futebol com os colegas, enquanto Vero caminha com Josefina ao redor do campo exercitando-se. A imagem é nublada por uma claridade anormal, como se um raio de luz incidisse sobre a lente, e o som é tomado por esse agudo etéreo que perdura desde a cena anterior, gerando um certo descolamento da realidade. Cria-se uma certa suspensão sonora acusmática⁴³ (cuja fonte produtora do som é incerta) que expressa a reticência mental de Vero, caracterizando uma auricularização interna primária. Essa bolha sonora só é interrompida pelo estrondo de algo chocando-se com a grade de proteção do campo; um ruído alto que chama a atenção de Vero e de ninguém mais — confirmando que, mesmo cercada de outras pessoas, estávamos ouvindo o que ela ouve (auricularização interna). Vero para e olha para o lado, na direção de onde veio o som (Fig. 27). Após alguns segundos de não-movimento, um corte revela o que ela vê: na quadra oposta, onde jogam rapazes mais pobres, um garoto está caído no chão (Fig. 28). Os outros jogadores tentam acudi-lo, mas o garoto não se mexe, fica no chão como se estivesse desacordado. Mais um índice fantasmagórico, dessa vez ainda mais claro do que os anteriores.

⁴³ Para ler mais sobre o som acusmático em Lucrecia Martel ver AGUILAR, 2010; VIEIRA ERLY JR., 2011; e VIEIRA ERLY JR., 2014.

Figura 27



Figura 28



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Nessa cena temos o esquema clássico PDR/PDV, que nos permite saber que algo perturbou Vero (PDR) e ver em seguida o que a perturbou (PDV). No entanto, não há a volta ao rosto de Vero após o PDV, que comentaria o que ela viu, fechando o ciclo de compreensão subjetiva. Além disso, o plano que deflagra o olhar é um plano aberto, em que Vero, de óculos escuros, ocupa uma pequena porção do quadro, dando pouco acesso às suas expressões faciais, que já são mínimas. Como se não bastasse, os dois planos ainda se estendem além do seu tempo de leitura padrão (excedendo o suficiente para registrarmos as informações enquadradas), o que dilui a relação dialética entre olhar e ponto de vista. A reação de Vero ao ver o garoto caído, que nos é omitida aqui, vem na cena seguinte: após entrar no vestiário, saindo do campo, Vero desata a chorar sozinha.

Nesse ponto da narrativa a montagem em ponto de vista e os índices fantasmagóricos começam a ocorrer em frequência crescente, dando a entender que, a medida em que Vero vai retomando sua consciência e superando o estado inicial de desorientação, a culpa e a incerteza sobre o atropelamento começam a fechar o cerco. Na cena seguinte, mais um fantasma: uma garotinha dorme sossegada no ombro da mãe, que a segura no colo enquanto aguarda na fila de um supermercado. Pelos elementos em primeiro plano fora de foco, entendemos tratar-se de um PDV (Fig. 29). Logo atribuímos esse ponto de vista à Vero, que surge no próximo plano (Fig. 30), olhando para direita de quadro — PDV/PDR com manutenção do eixo de olhar, ocularização interna secundária.

Figura 29



Figura 30



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Carlos se junta à fila e desperta Vero do transe, reclamando que o supermercado está lotado. Vero então surpreende, a ele e a nós, com uma revelação: "matei alguém na estrada." Carlos não sabe como reagir, pergunta o que ela disse. Vero repete as mesmas palavras e ainda acrescenta: "Me parece que atropeli alguém." Por mais que o meganarrador viesse destacando, com seus índices fantasmagóricos, a dúvida de Vero para com a natureza do acidente, não tínhamos elementos palpáveis para acreditar que ela atropelou uma pessoa. Se Vero não olhou no espelhinho após o acidente e não viu o cadáver do cachorro caído na estrada, nós vimos, mesmo que brevemente. Ainda assim, a construção restrita do espaço na cena do atropelamento e agora essa manifestação verbal de Vero nos faz duvidar do que realmente vimos e do que realmente aconteceu.

Mesmo após a confissão de Vero, os fantasmas seguem assombrando-a, chegando a ser inclusive assunto de uma conversa com sua mãe senil. Quando sozinha no quarto com a mãe, Vero observa-a dormir. A mãe acorda e pergunta quem está ali. Vero fala com ela, lhe oferece água. A mãe novamente estranha a sua voz. Um ruído chama a atenção das duas e a mãe adverte Vero a não olhar para "eles" - "a casa está cheia deles" - "são fantasmas". Nesse momento, o narrador enquadra o rosto de Vero, que parece afetada pelo que a mãe diz. Subitamente, um garoto surge do inferior do quadro (Fig. 31), o que sugere ser ele a fonte do estranho som (brincando com um peão, talvez). Desfocado, o garoto olha para Vero e sai do quarto. Dessa vez o índice fantasmagórico inicia-se sonoro (auricularização interna) para tornar-se visual

(ocularização interna). Pela primeira vez também um fantasma é nominado enquanto tal, explicitando o que até então era sutilmente sublinhado pela narração. Por ironia, novamente é a mãe delirante quem enxerga o que só Vero vê; sua senilidade a permite ver para além do real, aproximando-se mais da esfera do sensível, onde moram as aflições da filha. Daí a surpresa quando o menino levanta-se, surgindo do nada, pois o que parecia delírio da mãe materializa-se diante dos olhos de Vero. Seria essa "aparição" real, ou seria uma deformação da realidade operada pelo olhar/imaginação de Vero (focalização/ocularização/auricularização interna)? A resposta só vem na cena seguinte, quando Vero vê o mesmo garoto interagindo com a empregada da casa, o que indica que ele era real e não uma alucinação.

Figura 31



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Não por acaso, são nesses índices fantasmagóricos que encontramos os breves momentos em que o meganarrador permite-se entrar na percepção da personagem (nesse caso sonora e visualmente, auricularização e ocularização internas) — pequenos quistos narrativos que maculam sutilmente essa aparente desimportância e "naturalidade" com que tudo é narrado no filme. A enunciação em *A Mulher Sem Cabeça* cria um padrão, evitando partiturar a realidade através do olhar da protagonista. Quando temos acesso ao que ela vê/ouve configura-se uma quebra no padrão, formando os tais quistos discursivos. Apesar desses quistos serem numerosos, ou talvez justamente por isso, parece haver uma grande preocupação do narrador em articulá-los da forma mais sutil possível.

3.3 Juntando as pistas - narrativa e compreensão

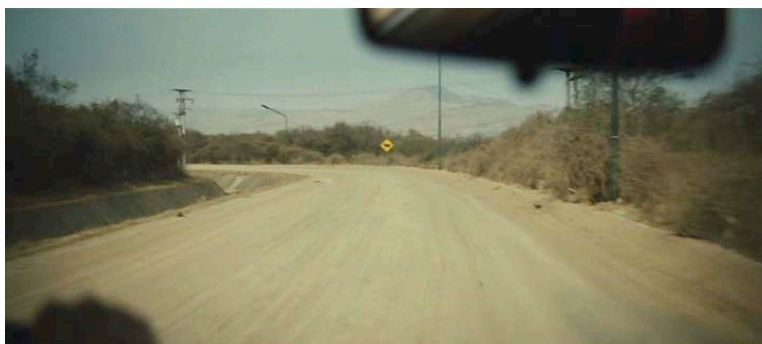
À primeira vista, a narração dos três filmes de Lucrecia Martel caracterizam-se por sua sutileza, pela aparente ausência de um sujeito enunciativo, que recusa as formas mais explícitas de exposição do discurso e manifesta-se diluído na escolhas de enquadramento, desenho de som e restrição de informação. Seria talvez o que Casetti chama de *enunciado enuncivo* (1998), aquele que opera mais no nível da história do que no nível do discurso, mantendo-se implícito e não explícito. No entanto, Lucrecia não segue os cânones da invisibilidade clássica, que, através de uma calculada síntese do olhar, privilegia a compreensão narrativa e a imersão do espectador no mundo da história. A enunciação dos filme de Lucrecia privilegia a sensação sobre a compreensão: a principal camada de significação do discurso não está no que é verbalizado e no que é enquadrado, mas muito mais no não-dito, no fora de quadro, no subtexto, na ausência. Assim sendo, as sutis marcas enunciativas, que se manifestam de formas não-convencionais, ganham em importância, pois elas são fundamentais para a compreensão mais profunda dos temas e ideias abordados no filme. Voltemos, portanto, nossa atenção aos tais quistos enunciativos em *A Mulher Sem Cabeça*: como eles são construídos e qual a sua contribuição para o processo de criação de sentido do filme.

Nas primeiras duas cenas do filme, um padrão enunciativo é estabelecido. A câmera é dispersiva. A construção do espaço é errática e fragmentada. A primeira cena revela garotos humildes brincando na beira da estrada. Eles correm e perseguem uns aos outros. A câmera enquadra em close dois dos garotos, mas não vemos o que eles vêem. Tanto a ocularização quanto a focalização mantém-se externas. Na cena seguinte, a família de Vero, classe média alta, despede-se antes de entrar no carro. Falam sobre a inauguração de uma piscina e a agressividade das tartarugas aquáticas, assuntos que não interessam à trama, expressivos pela musicalidade, mas não pela conotação verbal. As imagens, no entanto, contam outra história: um

garoto se fecha dentro do carro e não quer abrir a porta para os adultos. O garoto encosta-se no vidro, provocativo, deixando marcas de suas pequenas mãos. Não acessamos a visão de nenhum dos personagens. A multiplicidade de estímulos e a ênfase oscilante, que evita uma enunciação unívoca e de fácil deciframento, torna a realidade porosa, difusa; produzindo, *mutatis mutandis*, um certo efeito de real cinematográfico (em que o supérfluo contribui para o realismo do todo) (BARTHES, 1972). Essa complexa combinação de escolhas de estilo estabelece as bases do acesso à realidade diegética. Funda-se, por assim dizer, um pacto enunciativo com o espectador, que logo aceita esses padrões como convencionais ao filme. Na terceira cena, no entanto, o padrão e suas convenções são visivelmente rompidas.

A cena começa com um plano da estrada de chão batido, vista de dentro do carro, num ponto de vista do para-brisa (Fig. 32). Vemos a mão da personagem bem a esquerda, então não se trata de uma câmera subjetiva *per se*, embora esteja muito perto da perspectiva real da motorista (Vero). O rádio toca uma animada música cantada em inglês, *Soley Soley* (Middle of the Road, 1971), que fala sobre o sol e o relaxar na areia. O sol e a areia estão presentes em cena, mas sem o tom idílico cantado na música. O som dos pneus em contato com a areia da estrada é amplificado. O telefone celular toca fora de quadro.

Figura 32



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Em um plano fechado lateral, Vero abaixa a cabeça para procurar o celular que toca (Fig. 33). De súbito: um baque. O carro passa por cima de algo, gerando um ruído pavoroso e um solavanco na imagem (Fig. 34). O carro para. O telefone segue tocando; o rádio também — a música agradável agora contrasta com o choque horrível do atropelamento. Vero hesita, olha de leve para o espelho retrovisor lateral, mas não tem coragem de olhar mais. Aos poucos se recompõe. Recupera os óculos escuros caídos. Liga o motor e arranca o carro olhando para frente.

Figura 33



Figura 34



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Visto do para-brisa traseiro, vemos ao longe um cachorro caído na estrada, deixado para trás pelo carro — esse plano é curto, gerando certa dúvida quanto ao corpo caído (Fig. 35). Ao voltarmos para o plano lateral de Vero - o mesmo enquadramento de antes - ela não está olhando no espelho retrovisor - o que nos indica que o plano da visão traseira não se tratava de sua perspectiva. É o meganarrador que nos mostrar o cachorro, mas não necessariamente a personagem o viu. Nesse momento ainda não sabemos qual o grau de conhecimento que a personagem tem do fato, algo que será relevante mais pra frente no filme. Considerando que ela perde a memória e fica desorientada após o acidente, podemos dizer que aqui sabemos mais do que ela, tratando-se, portanto, de um breve momento de focalização espectral em meio a uma narração majoritariamente em focalização externa e interna.

Figura 35



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Vero segue adiante, avançando na estrada enquadrada ainda em um plano lateral igual ao do atropelamento. É perceptível que está perturbada, mas ela tenta manter-se firme, não deixando transparecer o que sente ou pensa. O plano é longo, mantendo-nos aprisionados ao seu rosto, sem direito a sua perspectiva. Vero vai diminuindo a velocidade, até parar o carro no acostamento. Ainda nesse plano, Vero abre a porta e sai caminhando, afastando-se do carro e abandonando o quadro. Ficamos apenas com um recorte do volante e da porta aberta, tentando imaginar o que se passa fora de quadro. Vero cruza o quadro ao fundo, desfocada, andando na direção oposta, e some novamente. Começa a chover no para-brisa. Vero enfim volta e para, estática, no canto do quadro, ainda desfocada. Seu corpo é decepado pelo enquadramento (Fig. 36), materializando iconicamente o título do filme que vem na cartela a seguir: "A Mulher Sem Cabeça".

Figura 36



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Nessa seqüência, a narração mantém os múltiplos estímulos sonoros extremamente aguçados, mas é extremamente rigorosa na contenção das imagens (*mise en cadre* e *mise en chaîne*). Toda a cena tem apenas quatro planos, sendo que dois são o mesmo enquadramento (plano fechado lateral de Vero). A dilatação dos tempos e o momento em que a personagem abandona o carro fogem à enunciação dispersiva que até então vínhamos experienciando. Aqui podemos identificar um quisto discursivo; apesar de sutil, há uma marca da presença do meganarrador, comentando a diegese. Deixar a personagem abandonar o quadro e não acompanhá-la com a câmera ou a montagem, dando ênfase ao vácuo que ela deixa para trás, é uma deformação da convenção até então estabelecida com o espectador implícito. Diferente de uma marca enunciativa convencional, como normalmente são concebidas⁴⁴, que se faz notar por sua atividade, por agir sobre a diegese (movimento de câmera, voz *over*, ângulos exóticos, etc.), aqui a deformação torna-se aparente pelo oposto, pela passividade anormal da mostração (*mise en cadre*) e da narração (*mise en chaîne*) filmográficas. Podemos falar em anormalidade/deformação nos dois níveis semióticos (LOTMAN, 1978), o interno ao filme (por quebrar a convenção estilística que foi estabelecida até então) e o externo ao filme, em sua relação com a cultura e o contexto, por romper com a decupagem/montagem clássicas, que tem como um dos princípios seguir o personagem dentro da cena (*follow the lead character*). Deixar o personagem sair de quadro e permanecer focando elementos que são triviais e supérfluos narrativamente (um fragmento do volante e para-brisa do carro) não é o mesmo que descrever o barômetro sobre a lareira (como o faz Flaubert em *Madame Bovary*). Não se trata de descrição que produz realismo, como nas cenas anteriores. Os elementos visuais enquadrados são relativamente simples, podemos absorvê-los em poucos segundos; a duração prolongada do plano, portanto, satura a nossa apreensão da imagem, criando

⁴⁴ A maioria dos estudos de cinema que se ocupa das marcas da enunciação fílmica (ver CASSETTI, 1998) o faz apropriando-se e adaptando para o cinema a base teórica estabelecida por Benveniste na linguística (BENVENISTE, 1971), que procura identificar marcas de subjetivação da linguagem, as marcas dêiticas, que remetem a um "eu", um "aqui" e um "agora" do enunciador.

um estímulo de outra natureza, gerando um vazio saturado. E é justamente esse estímulo que é tão interessante aqui. Por não avançar a trama (clássico), nem contribuir com a descrição realista do ambiente (efeito de real), ele demanda uma leitura sensível, aproximando-se daquilo que Tynianov acreditava ser a real vocação da trama (STAM; BURGOYNE; LEWIS, 1992) — plasmar subjetividade através do estilo. O quisto discursivo que aqui identificamos não é, portanto, dramático, mas sim poético — sua forma é uma expressão em si, que desrealiza a diegese a serviço da sensação.

Aqui temos um fenômeno bastante interessante, pois, apesar de não ter função explicativa, podemos argumentar que esse quisto discursivo influencia na compreensão do filme. A ocularização e a auricularização são externas, assim como, a primeira vista, o é a focalização. De fato, não sabemos o que Vero pensa ou sente após o acidente, nos colocando numa posição de desvantagem quanto ao conhecimento da personagem (focalização externa). Quando ela sai do carro, não podemos nem mais ver seu rosto e tentar ler suas expressões para decifrar o que passa dentro de sua cabeça. No entanto, a expressividade das escolhas de estilo, como comentamos acima, traduzem um sentimento de desolação/desorientação análogo ao estado emocional/mental da personagem. Isso é extremamente significativo, pois é um indício de que a tal *partilha subjetiva* da qual tanto falamos não é determinada apenas pela internalização da ocularização, auricularização e focalização. Nesse plano, a opção por manter o narrador externo em todos os sentidos desse trinômio, acabou servindo de via alternativa para expressar a subjetividade da personagem.

Essas "deformações" do padrão enunciativo estabelecido, que estamos aqui chamando de marcas discursivas, mostram-se fundamentais para a narratividade do filme, visto que são elas que sublinham e chamam a atenção para os detalhes que vão desenhando a trama principal. Enquanto aparentemente Vero segue sua vida sem maiores contratemplos, suas

angústias quanto ao atropelamento manifestam-se de forma subjacente, no subtexto, nas entrelinhas da mostração e da narração. A medida que Vero recobra a consciência, ela inicia uma espécie de investigação velada, tentando entender o que realmente aconteceu no acidente e quais foram as repercussões das suas ações. Nesse segundo movimento do filme, enquanto Vero colhe pistas ao seu redor, cabe ao espectador colher as pistas deixadas pelo meganarrador, em especial as que envolvem a subjetivação da narrativa por Vero; visto que ela é o centro do filme (suas dúvidas, suas inquietações, sua culpa), os momentos em que a narração expressa de forma mais contundente os estados emocionais da personagem são de suma importância para a compreensão da trama.

O ponto que divide o filme entre o processo de retomada de consciência de Vero e o início da sua "investigação" do atropelamento é a noite chuvosa em que ela relata pela primeira vez o que aconteceu para Carlos e Juan. Até então Vero lidava com a desorientação, o não reconhecimento dos familiares, e era assombrada por fantasmas que foram ganhando corpo e brotando ao seu redor, gerados pelo seu olhar particular sobre as coisas (daí a importância dos momentos de ocularização interna analisados anteriormente). Não temos acesso ao pensamento de Vero e ela não verbaliza suas inquietações com os outros (inclusive mente para manter as aparências), mas, graças aos índices fantasmagóricos, podemos pressupor sua angústia com o acidente. O que antes parecia o atropelamento de um cachorro, passa a ser cogitado como o atropelamento de uma criança. Ao relatar o acidente para Juan e Carlos, Vero parece convencida disso. Teria Vero, inebriada pela culpa, imaginado o atropelamento de alguém? Ou seríamos nós que não tivemos acesso ao que realmente aconteceu? Essa dúvida é reforçada pela forma como o acidente é narrado, quase todo naquele longo plano fechado lateral de Vero ao volante. Ela olhava para baixo no momento do atropelamento, mas não temos como ter certeza que ela não viu um garoto morto ao olhar de leve para o espelho retrovisor. Vimos um cachorro caído na estrada, mas não sabemos se, fora de

quadro, não havia também um cadáver humano. É essa dúvida, esse mistério, que conduz a segunda metade do filme.

Por meio de telefonemas, Juan faz uma verificação junto à polícia, acompanhado de um preocupado Carlos. Apesar da primeira resposta ser de que não houve nenhum acidente na área do canal, Carlos e Juan iniciam aqui um processo de acobertamento do caso. Suas ações acontecem em paralelo à narrativa principal, longe dos olhos e ouvidos de Vero. A medida que Vero vai tomando conhecimento das ações do marido e do amante, a hipótese do assassinato vai ganhando força. No entanto, diferentemente de uma investigação convencional, em focalização interna do detetive, aqui não sabemos exatamente o que Vero pensa, sabe ou desconfia, a focalização é, na maior parte do tempo, externa; nos resta prestar muita atenção às minúcias da enunciação, atentos às sublinhas do meganarrador — elas são as pistas da investigação proposta ao espectador implícito, a chave do real mistério da narrativa: o que se passa na cabeça da mulher sem cabeça?

A primeira pista vem logo após a noite da revelação, na manhã seguinte. Através de uma nesga na janela, vemos um jardineiro planta novas flores no jardim. O ângulo inusitado e a porção de persiana e parapeito emoldurando a imagem sugerem tratar-se de um PDV em ocularização interna (Fig. 37), algo até então raro no filme. No plano seguinte, Vero, de costas, olha através da janela (Fig. 38). Confirma-se portanto tratar-se de uma representação da sua visão. Enquanto Carlos atende uma ligação ainda deitado na cama. Vero segue à janela. Não entendemos ainda o que chamou sua atenção no jardineiro, mas a montagem em ponto de vista, que é reservada pelo meganarrador para momentos especiais, nos indica que há aqui um significado oculto.

Figura 37



Figura 38



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

A essa altura ainda não temos informação suficiente para decifrar essa pista, que mais tarde ganhará sentido. O jardineiro e sua escavação voltam a chamar a atenção de Vero mais adiante, reforçando a metáfora do "acobertamento" do crime e da "escavação" de Vero em busca da verdade. Além disso, descobriremos mais tarde que o garoto atropelado trabalhava com vasos de plantas. Vero e Juanita vão à casa de um senhor para encomendar grande vasos de cerâmica para o seu jardim, mas o senhor diz não ter acesso a eles no momento: o garoto que trabalhava ali sumiu e os vasos estão guardados em um lugar que ele não alcança.

Na volta desse passeio em busca de vasos, no carro de Josefina, Candita dorme no ombro de Vero, que também cochila ao som de uma suave música no rádio. O carro se aproxima de uma movimentação policial na estrada. Vero desperta e olha fixamente para a movimentação. Com o fundo desfocado, vemos apenas a nuca de Vero e um pouco da lateral do seu rosto (Fig. 39) — esse plano fechado dura até o final da cena. Josefina para o carro e pergunta o que está acontecendo. Um senhor explica que há algo bloqueando o canal, pode ser uma pessoa ou um terneiro. O carro segue, mas Vero não consegue parar de olhar para o local do acidente. Seu rosto vira-se, olhando para trás, ficando mais aparente para nós. Mesmo já passado em muito o canal, Vero segue olhando para trás e o corte para a cena seguinte demora em acontecer, permanecendo no rosto imóvel de Vero (Fig. 40). Mais uma vez a dilatação do tempo e a restrição espacial reforçam a ênfase, denotando a preocupação que a personagem carrega dentro de si. Mesmo que

sua expressão fácil tenha se mantido neutra ao longo da cena, a enunciação nos faz perceber que um questionamento sombrio arrebatou Vero, algo a incomoda e dessa vez sabemos perfeitamente o que é. Suas suspeitas de ter atropelado alguém enfim ganham algum respaldo na realidade⁴⁵.

Figura 39

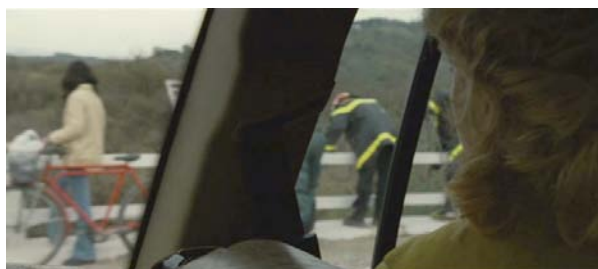


Figura 40



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

O meganarrador evita a verbalização das suspeitas de Vero, mas manifesta-se na literariedade fílmica, privilegiando algumas estratégias recorrentes para suas sublinhas discursivas: 1) a dilatação pontual da *mise en chaîne* (narração profílmica), retardando o corte em planos-chave; 2) a restrição e contenção da *mise en cadre* (mostração profílmica), privilegiando a protagonista em primeiro plano (normalmente de costas) e relegando o que ela vê ao fora de quadro ou ao fora de foco; 3) a montagem em ponto de vista, o mais comum dentre esses recursos, mas que sempre apresenta-se de formas atípicas no filme.

Um outro momento onde podemos ver essas estratégias em funcionamento é na cena da piscina. Vero e Carlos chegam na inauguração da piscina do clube — algo comentado na segunda cena do filme. Josefina já está dentro d'água e Vero abaixa-se para conversar com ela. Em um plano que privilegia Josefina, com apenas uma nesga do corpo de Vero em primeiro plano, as duas conversam banalidades (Fig. 41): o fato de ninguém ter trazido

⁴⁵ É preciso deixar claro que em nenhum momento fica completamente provado que Vero realmente atropelou uma pessoa e não um cachorro. No final das contas, o importante é o que ela acredita/teme e não necessariamente o que de fato aconteceu.

roupa de banho, a aparência da veterinária, etc. Ao fundo, distantes e desfocados, Carlos e Juan falam entre si; nesse mesmo enquadramento a tal veterinária trás o telefone sem fio para Juan que atende e comenta algo com Carlos. Não ouvimos o que eles falam, mas a atenção é dirigida para suas ações, mesmo desfocados, graças, mais uma vez, ao olhar de outro personagem. Josefina, o foco do plano, vira-se para espiar a veterinária que leva o telefone ao marido. Sua atenção nos dois homens a transforma em um espectador explícito, que emula a nossa tarefa de assistir (espectadores reais), conduzindo o centro de atenção do quadro para os vultos desfocados: é lá que a trama realmente acontece.

Figura 41



Figura 42



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Aqui não é apenas a *mise en cadre* e a *mise en chaîne* que ressaltam a trama paralela do acobertamento, mas também a *mise en scène*, a meticulosa orquestração dos corpos em cena. Num primeiro momento, é difícil discernir Carlos e Juan ao fundo, pois, além de desfocados e distantes, eles estão misturados aos figurantes da inauguração e ocluídos pelos corpos em primeiro plano (Fig. 41). Usando o assunto supérfluo da veterinária como gancho, Josefina joga o olhar para o fundo. Alguns figurantes saem discretamente, Vero levanta, o filho de Josefina entra na piscina, e logo temos uma nova disposição cênica que canaliza a atenção para Carlos e Juan (Fig. 42), justamente no momento mais contundente de suas ações: quando Juan baixa o telefone e comenta algo com Carlos, que levanta preocupado.

O plano seguinte é fechado em Vero, no já costumeiro enquadramento da nuca (Fig. 43). Ela em primeiro plano, ocupando grande parte do quadro, observa Carlos e Juan, agora ainda mais desfocados. Quando eles saem de quadro, Vero vai virando o rosto, como se acompanhasse o marido e Juan, terminando seu movimento em uma posição que destaca sua orelha para a câmera (Fig. 44). Aqui também não ouvimos o que eles falam, mas o enquadramento, que indica auricularização interna, revela que Vero também não escuta — mais uma vez, um leve zumbido perturba a faixa sonora (algo que já ocorreu em outros momentos de auricularização interna). Assim como ela, estamos à margem do acobertamento do acidente. A visão é nublada e a audição é negada, mas as pistas colhidas até então nos permitem formar uma opinião abalizada quanto ao conteúdo do diálogo omitido: Carlos e Juan parecem ter recém recebido a notícia do corpo encontrado no canal.

Figura 43



Figura 44



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Nas cenas seguintes, munida da desconfiança plantada na cena da piscina, Vero passa a ler os sutis sinais ao seu redor, montando as peças do quebra-cabeças que a levará a confirmar (ao menos para si) o acobertamento do seu "crime". Em sua casa, Vero desperta e pergunta à empregada pelo marido. A empregada avisa que ele saiu mais cedo. Vero surpreende-se com essa informação. Parece desconfiar de algo — não sabemos exatamente o que. Já de pé, Vero vai até o quintal acompanhar o trabalho do jardineiro, que cava um buraco. Ela examina as flores e detém-se ao perceber um jornal. O jardineiro encontra algo na terra, diz que encobriram algo ali, uma piscina ou uma fonte. É sutil, mas aqui encontra-se a primeira referência verbal, ainda que

metafórica, ao acobertamento. Vero volta sua atenção para o jornal; folheia-o procurando algo. Não vemos o que ela vê, mas podemos perceber certa preocupação em seu rosto. A resposta vem na cena seguinte: Josefina entra no quarto de Candita e pede à sua amiga que ajude Vero a buscar uns vasos pesados. Entediada, Candita quer que Vero a leve com ela, gostaria de ver onde encontraram o garoto assassinado. Vero logo contrapõe: "ele se afogou; o jornal disse que ele se afogou". Aqui descobrimos o que Vero lia no jornal e por que estava preocupada. Em frente à Candita, no entanto, Vero disfarça bem seu incômodo, mas nós sabemos que ele está lá, pois estamos acompanhando as ações e descobertas de Vero. Apesar de uma série de informações e fatos serem sonegados ao espectador (focalização externa), as pistas e marcas discursivas tornam possível supor o que se passa na cabeça de Vero. Não seria errado, portanto, enxergar nesse segundo momento do filme uma guinada à focalização interna.

O ápice da investigação se dá numa segunda visita de Vero ao senhor dos vasos, dessa vez acompanhada por um amigo de Candita, que vai para lhe indicar o caminho. Vero segue o senhor até um galpão que serve de depósito, com prateleiras que se estendem até em cima. O senhor mostra os vasos lá no alto, onde seu antigo funcionário os colocou, fora de seu alcance. Comenta a desgraça da família do garoto, que ficou quase uma semana buscando pelo filho — entendemos aqui que o corpo encontrado no canal é do garoto que trabalhava ali. O senhor diz que na semana seguinte ele conseguirá um novo ajudante, "Changuila", para baixar os vasos. Diante da confirmação da identidade da sua suposta vítima, Vero não se deixa abalar. Coloca os óculos escuros e retruca o senhor, assumindo uma postura defensiva e agressiva: não pode ficar indo e voltando tantas vezes pelos vasos. Antes de partirem, uma senhora entrega flores à garota que acompanha Vero e pede que ela entregue isso à mãe de Changuila.

Ao entrar no carro, Vero, demonstra-se ansiosa para sair dali. O marido liga no meio do caminho. Ela repreende o marido por não lhe ter avisado que ia viajar, e ainda mais por ter levando o carro dela. Conectando o desaparecimento súbito do marido ao carro batido e à ligação perturbadora que o advogado recebeu na piscina, podemos supor a viagem de Carlos faz parte da empreitada de acobertando das provas do atropelamento (como já indicava a inocente metáfora do jardineiro que remexia a terra). Vero desliga o telefone, e a amiga de Candita pede que a deixe ao lado de uma casa humilde. Vero encosta o carro para que a garota desça e pode indicações de como sair dali. Enquanto isso, fora de foco, a garota conversa com uma senhora ao longe, entregando-lhe as flores e consolando-a. Seria a família do garoto morto? Tudo é extremamente sutil, como se Vero, assim como o meganarrador, passasse ao largo da história. O drama da família pobre é mais uma vez marginal, não atinge o mundo de Vero, o mundo da classe mais abastada.

Mantendo certa coerência com os códigos até então estabelecidos, o narrador articula esse momento da cena em PDV/PDR/PDV (Fig. 45, 46 e 47), em mais um pequeno quisto de subjetividade do olhar — o primeiro com a alternância completa (ida/volta/ida), mas nem por isso menos sutil que os outros (o rosto de Vero está escuro e o seu ponto de vista desfocado). Não há nada no rosto de Vero que indique que ela entende que esta é a família do garoto que ela supostamente atropelou. Ouve-se ao fundo, abafado, o nome "Changuila" sendo chamado por uma senhora (o mesmo nome referido pelo senhor dos vasos). Um garoto sai do portão — supomos ser Changuila, o irmão do falecido. Ao arrancar o carro, Vero passa pelo tal garoto. A voz da senhora chama por Changuila mais uma vez e, pela primeira vez no filme, a câmera corrige em panorâmica, saindo de Vero para enquadrar o garoto, que olha para o carro enquanto ele passa (Fig. 48, 49 e 50).

Figura 45



Figura 46



Figura 47

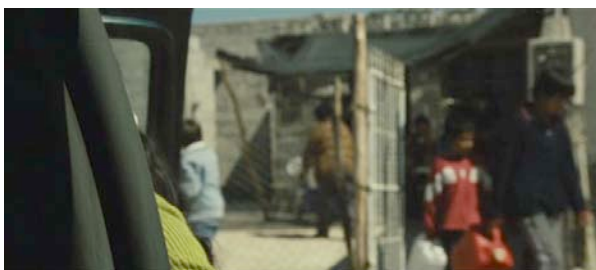


Figura 48



Figura 49



Figura 50



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Ora, em um filme que a câmera manteve-se sempre tão estática, invisível, passiva, essa panorâmica, por mais suave que seja, denota uma marca discursiva, um comentário do meganarrador, que destaca na *mise en cadre* a importância do garoto, contribuindo para o processo de conexão das pistas apresentadas. Mais uma vez, é tudo muito sutil. As informações são ocluídas, nubladas, enterradas, mas estão lá, delineadas pela enunciação. Cada detalhe da encenação, do enquadramento e da montagem fazem parte desse quisto discursivo. A imagem que fecha a cena, do garoto borrado pelo movimento do carro, o coloca como mais um dos fantasmas, mas, ao contrário dos outros, ele encara Vero, mesmo que de relance. Changuila é o maior dos fantasmas: sua figura não é tão etérea como os anteriores. Nele, conseguimos até perceber alguma emoção, mesmo que em parte projetada por nós, estimulados pelas circunstâncias. Cabisbaixo e resignado, Changuila

materializa a perda, o luto da família e, por que não, a culpa de Vero. A panorâmica une em contigüidade Changuila à Vero, a suposta assassina do seu irmão. Esse breve momento é de uma importância narrativa tremenda, e ainda assim, ou talvez justamente por isso, sua encenação é líquida, os índices visuais e sonoros difusos, exigindo a completa atenção do espectador para extrair sentido e sensação desses estímulos.

As últimas confirmações do acobertamento vem logo a seguir. Vero vai ao hospital, o mesmo em que esteve após o acidente, e tenta recuperar as placas do seu raio-x, mas se surpreende por não haver nenhum registro de sua passagem por ali. Em seu carro, saindo do estacionamento, Vero é interrompida pelo irmão. O irmão explica que já retirou as radiografias pessoalmente, retirou tudo, e que ela não precisa se preocupar. Vero não contesta.

Outro cenário a ser revisitado é o hotel. Na seqüência final, Vero, já de cabelos negros, chega ao hotel para uma celebração no restaurante. Após encontrar Juan e Josefina, pela primeira vez juntos como casal, Vero fica sozinha na recepção. Um vácuo sonoro toma a cena e a imagem desacelera numa leve (quase imperceptível) câmera lenta (Fig. 51) — é o meganarrador chamando atenção para o fechamento de um ciclo: Vero está de volta ao mesmo ambiente do início do filme, onde esteve tão desorientada, onde traiu o marido e a amiga, onde foi se esconder após ter "matado" alguém. O recepcionista ao fundo, é, de certa forma, cúmplice do que aconteceu. Ao perguntar pelo registro do quarto onde passou a noite com Juan, no entanto, Vero não encontra nada. O último vestígio foi acobertado, o último rastro foi apagado. Vero não sofre nenhuma consequência externa pela morte que acredita ter causado; não é acossada pela polícia, muito menos pela família do garoto morto. A única pena a cumprir está em sua consciência. O acidente ecoa distante, como um pesadelo. Só sobraram os fantasmas que assombram

Vero e as sutis marcas deixadas pelo meganarrador, como uma trilha de migalhas de pão que passa despercebida para o passante menos atento.

Figura 51



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

3.3.1 Discurso social implícito

Após esse percurso através das marcas discursivas deixadas pelo meganarrador e sua influência na compreensão narrativa, se faz premente uma tentativa de decodificação do discurso implícito, uma das possíveis chaves de leitura imanentes ao texto, a nossa solução para esse "sudoku narrativo" que o filme propõe. Para além da temática "crime e castigo", que salta aos olhos na camada discursiva mais superficial do filme, nossa análise dos enquadramentos e das encenações nos remete a outro tema, mais subjacente, mas igualmente impregnado na obra: a marginalidade. Existe uma divisão muito forte no filme entre ricos e pobres, homens e mulheres, que é acentuada e sublinhada pela enunciação.

Os garotos humildes, que moram na zona do canal, entre eles o garoto "atropelado", só ganham destaque na primeira cena do filme. É o único momento em que eles tem direito a planos fechados e protagonismo. Após o atropelamento, tornam-se vultos desfocados, personagens marginais, que habitam outro mundo que não o de Vero e seus familiares. Sua pele é mais escura e os traços mais brutos, de origem indígena. Vez que outra algum deles

vai à casa da família oferecer seus serviços ou pedir algo para comer e vestir, mas, além de terem seus pedidos negados, estão sempre fora de quadro, silhuetados ou fora de foco. São uma gente sem rosto, sem importância para Vero — condenados a serem inferiores imagetivamente. Em determinado momento, durante uma conversa entre Vero e Candita, Josefina interrompe a filha e pede-lhe que receba os entregadores de flores (que mais tarde revelam-se da família do garoto morto). Josefina reclama dessa "gente", verbalizando essa divisão de classes entre eles, uma família de posses na cidade, e os floristas, os mais pobres que vivem na periferia.

Curiosamente, antes de retomar a consciência e ser blindada por sua família, Vero é cuidada e amparada por pessoas humildes. Logo após o acidente, no posto policial, uma senhora toca os cabelos de Vero, preocupada que molhem na chuva. No hospital, os outros pacientes que aguardam atendimento, todos de aparência simples, reparam nela, tentando ajudá-la a não dormir para não agravar a concussão. Sua família e amigos, em contraste, não reparam (ou fingem não reparar) no desnorreamento de Vero. No final das contas, o momento em que Vero mais externa suas emoções é em um desses contatos com "essa gente" humilde. Logo após ter visto um dos fantasmas do garoto morto, no campo de futebol, Vero busca refúgio no vestiário e desata a chorar sozinha. Um clarão de solda e o seu som metálico interrompem seu breve desabafo. Talvez para não demonstrar sua fragilidade, Vero reclama com o funcionário soldador que não há água no banheiro. Prontamente o funcionário para o que está fazendo e vai examinar a torneira. Vero não se contém e comprime o rosto, voltando a chorar. Preocupado, o funcionário pergunta se ela está bem, mas Vero não responde. Em vez disso, ela o abraça e chora em seu ombro (Fig. 52). Contando as moedas que tem, o funcionário compra uma garrafa de água e usa-a para molhar a nuca de Vero. Ela se recompõe, coloca os óculos escuros e sai sem agradecer, com um seco: "boa tarde".

Figura 52



Fonte: A Mulher Sem Cabeça (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

Quando Vero reúne evidências suficientes para crer ter atropelado e matado um garoto, e, mais do que isso, descobre que sua família acobertou as provas que a uniam ao acidente, podemos notar uma mudança na atitude de Vero em relação à classe desfavorecida. Sua mudança é marcada visualmente pela tintura dos cabelos de preto — como se, ao deixar o cabelo loiro para trás, Vero pudesse também deixar para trás as perturbações que sofreu ao longo desse período e assumir um novo estado de espírito, mais consciente e caridoso. Justo na primeira cena em que Vero aparece de cabelos negros, o garoto que lava os carros volta a bater à porta da casa da família. Vero que outras vezes recusou-se a dar atenção ao garoto, agora convida-o a entrar e lhe oferece um café com leite, algo para comer. Olha o garoto com interesse. Oferece-lhe também roupas usadas. É flagrante a mudança no comportamento de Vero, que agora atende com tamanha solicitude o mesmo garoto que havia rejeitado outras vezes. Na cena seguinte, Vero participa de um exame odontológico coletivo no pátio de uma escola. Voluntariosa, ela examina a boca de uma a uma das crianças humildes. Por mais que, ao longo do filme todo, a montagem ordene as cenas sem um encadeamento lógico-causal forte, essas duas cenas seguidas de Vero tratando bem os mais pobres evidenciam ainda mais a mudança na personagem e reforçam a nossa leitura. Culpada por acreditar ter lesado uma família pobre, Vero parece acometida por um desejo de reparação, uma forma de expiar o mal que causou. Trata-se de mais um índice dramático que vinha sendo plantado ao longo do filme para ser colhido agora.

Do início ao fim, Vero é conduzida, cuidada; seus problemas são resolvidos por ela; lhe dizem o que deve fazer ou simplesmente tomam as atitudes no seu lugar. A primeira vista *A Mulher Sem Cabeça* do título remete ao seu estado de desorientação, mas podemos também ler essa metáfora em outro sentido, como referência a uma mulher impotente, passiva, alheia aos que a cercam, em especial aos que estão abaixo dela. Se no final ela esboça uma maior humanidade para com os mais pobres, os marginalizados, na última cena a vemos seguindo em frente com sua vida frívola em um evento social onde só estão presente os mais ricos, os privilegiados, os impunes. Ao final, ela não é atingida por nenhuma consequência concreta dos seus atos, segue protegida dentro de uma redoma que, como a porta de vidro no último plano do filme (Fig. 53), traça uma barreira intransponível entre as classes sociais, entre os que estão no centro e os que estão à margem.

Figura 53



Fonte: *A Mulher Sem Cabeça* (*La Mujer Sin Cabeza*, 2008).

3.3.2 Da enunciação à significação

É preciso que nos questionemos a essa altura se propor uma leitura do significado do discurso fílmico, como acabamos de fazer, não seria uma traição à ambigüidade latente no filme. Recuando um pouco, emergindo do texto para o contexto, para o mundo dos agentes reais, veremos que Lucrecia posiciona-se contra à verbalização de uma "mensagem" através do cinema (ao menos

em sua forma sintética e simplificada), pois defende a ampliação das possibilidades de interpretação de um filme.

"eu penso que um filme é um processo que alguém realiza com o único objetivo de comunicar-se. Não importa o que comunicar, o importante é comunicar-se. Por isso, quando algumas pessoas querem no cinema como uma mensagem, ou uma informação precisa que está escondida no filme, ou quando perguntam: "me diga em duas linhas do que se trata o seu filme", penso que tudo isso é impossível. Porque é aí que o cinema fracassa, porque, para mim, o cinema é um processo. Pensar o cinema como um processo significa pensar em uma maneira mais dinâmica de ver o filme; não com a intenção de dar algo ao outro, mas de ver o que se forma a partir desse compartilhamento." (MARTEL in MUNHOZ e URBAN, 2013, p.149)

Lucrecia não é contra ver o filme como instrumento de comunicação. Pelo contrário, considera essa a vocação do cinema. No entanto, ela protesta contra a univocidade de sentidos e a teleologia na comunicação do filme com o seu receptor real. Talvez isso explique o esforço presente em seus filmes de mascarar as intenções dos personagens, nublar as certezas e fugir das mensagens verbais. Isso não invalida que façamos leituras como a crítica social implícita que enxergamos em *A Mulher Sem Cabeça*, desde que ela seja produto de um processo de diálogo com a obra, de um esforço de interpretação que envolve subjetividade de ambas as partes. No final das contas, não se trata de recusar a possibilidade de uma mensagem contida no texto, mas sim de evitar que essa mensagem seja unívoca. Daí a primazia da narratividade fílmica sobre a narratividade textual em seus filmes, pois, ao falar cinema, ampliam-se as possibilidades de interpretação. Para fugir da ditadura da palavra, Lucrecia ataca frontalmente a simplificação da diegese em prol de outra estratégia, que descreve como a simultaneidade/sobreposição de estímulos e camadas narrativas.

Se alguém, para fazer um filme, pensa em armar um sucessão de coisas em simultaneidade, pensando na potência que há em ter muitas camadas narrativas possíveis juntas, esta pessoa consegue ter em uma cena muito mais complexidade e, conceitualmente, aproveitar mais o espaço e condensar mais a situação de filmagem. Para mim, no cinema que menos gosto, porque é moralmente torpe e

simplificador, todas estas coisas não estão juntas. Se, por exemplo, em um diálogo o diretor coloca a cena com um personagem que fala, depois o outro, volta para o outro, e depois o outro, aí já sabemos que o diretor acredita no sentido das palavras, que está seguindo as palavras e que não está vendo o que acontece ao outro enquanto escuta. Palavra, palavra, palavra. A montagem, as decisões de quadro, tudo isso define conceitos mais profundos sobre a narrativa. (LUCRECIA in MUNHOS e URBAN, 2013, p. 172-173)

Neste conselho dado aos participantes de uma oficina em Curitiba — oficina está em que eu estava presente — Lucrecia exemplifica, a grosso modo, algo que vimos desenhando ao longo desse trabalho: a relação direta entre estilo e narratividade. Se no interior do texto pudemos perceber como a modulação da narrativa e sua focalização/ocularização/auricularização são influenciadas pela *mise en scène*, *mise en cadre* e *mise en chaîne*, temos aqui a mesma ideia vinda de fora para dentro, da autora real para o texto. Ao expor seu processo criativo, Lucrecia confirma o que suspeitávamos ao analisar a enunciação dos seus filmes, que ela tem uma consciência muito grande dos mecanismos de linguagem que levam à síntese da diegese (como a alternância PDR/PDV/PDR), e teme os efeitos nocivos que a incorporação desses mecanismos pode ter sobre a narração e, de forma mais ampla, sobre o processo comunicacional dos filmes que dirige.

Nesse sentido, poderíamos muito bem enxergá-la como parte do desdobramento de uma certa tradição realista revelatória que ganhou força lá atrás com as ideias de Bazin⁴⁶ — até hoje uma das principais referências na defesa de um cinema que preserve a ambigüidade do real (BAZIN, 1991). No entanto, a simultaneidade de estímulos a qual Lucrecia se refere não é a mesma simultaneidade de ações enquadradas num mesmo plano, como

⁴⁶ Bazin sempre afirmou e defendeu que a vocação do cinema é essencialmente realista. Como em um ato de fé, acreditava que a imagem cinematográfica, quando tomados os devidos cuidados, tinha a capacidade de embalsamar o real, mantendo uma forte relação de contigüidade com o mesmo. Assim como a múmia não é exatamente o homem, mas preserva algo de seu corpo, o cinema poderia preservar e, em última instância, revelar o real. Se o espectador for colocado diante do plano tempo o suficiente, com o mínimo de interferência subjetiva do autor-cineasta a conduzir seu olhar, são grandes as chances de que um depósito da realidade representada seja decantado e a conexão com esse real seja estabelecida, ressignificando-o (BAZIN, 1991).

defende Bazin e sua montagem mínima⁴⁷. Em vez de trabalhar com planos longos e abertos (os enquadramentos democráticos de Bazin), ela prefere uma *mise en cadre* que restringe o olhar. Seus enquadramentos fatiam os corpos e os cenários, impedindo-nos de ver a totalidade da cena, que desenrola-se muito mais no plano sonoro do que no imagético. Essa restrição do olhar, no entanto, tão pouco tem a ver com o didatismo do modo de narração clássico, muito pelo contrário — seus enquadramentos não são informativos, mas sim poéticos; a restrição proposta na *mise en cadre* de seus filmes não simplifica e sintetiza o real, mas sim o complexifica.

Em uma entrevista para o programa *O tempo e o modo*⁴⁸ (2012), Lucrecia diz gostar de pensar a câmera como uma criança de 10 anos, pois nessa idade "a curiosidade era maior que as minhas ideias acerca do mundo. Tinha mais curiosidade do que preconceitos". Talvez daí venha sua preferência pela focalização e ocularização externas. Conferir ao meganarrador menos conhecimento sobre os personagens e a diegese é, de certa forma, rebaixá-lo a um nível inferior de informação. Faz sentido, portanto, que ela compare o olhar de seus filmes a um olhar infantil, ainda mais se o opusermos ao meganarrador onisciente e seu olhar "divino". Ao ocultar informações, sentimentos e mesmo grandes porções do espaço cênico, Lucrecia não parece estar interessada apenas em criar mistério, mas principalmente em devolver a ingenuidade ao olhar, despi-lo de informações anteriores que possam poluir e

⁴⁷ Em seu seminal artigo *A montagem proibida* (1991), Bazin critica os "efeitos de montagem" — como a criação de sentido através da justaposição de PDO/PDV (efeito Kuleshov) ou a união espaços descontínuos na realidade (geografia criativa). Para ele a montagem seria anti-cinematográfica, pois rompe com o que seria a verdadeira função do cinema: revelar o real. Daí sua valorização da profundidade de campo amplificada, que possibilitou elaborados planos conjuntos — planos democráticos — onde o espectador fica livre para percorrer o plano com o olhar, escolhendo onde focar sua atenção; ao contrário do que acontece na cena fatiada em planos (padrão da decupagem clássica), onde nosso olhar é conduzido a todo momento, separando detalhes do que devemos perceber, traçando o que devemos entender, operando uma descontextualização dos fragmentos. Bazin defende justamente a contextualização — o objeto, o personagem inserido em seu entorno, e não destacado, arrancado dele.

⁴⁸ Série de televisão idealizada por Graça Castanheira; o programa com a entrevista de Lucrecia Martel foi ao ar em 24 de maio de 2012, às 23h30, no canal RTP2 (Portugal).

facilitar o nosso julgamento sobre os personagens. Essa recusa em digerir a realidade diegética é, em última instância, um ato político.

"Então, contar uma história é organizar um processo e construir um artefato para o que necessitamos, que é ver nossa percepção desarmada. Isso pode parecer uma coisa hedonista, mas tem um sentido político. Pois há quem reconheça a realidade como uma construção que tem apenas um autor. Então estamos falando de ver e perceber. O processo narrativo é isto: esta desconstrução para voltar a ver e a perceber. E com esses elementos construir esse artefato. E qual o objetivo desta vontade de construir algo? Compartilhar. E o que é que uma pessoa compartilha com a outra? Acho que não é uma mensagem ou uma ideia, mas um ponto de vista." (LUCRECIA in MUNHOZ e URBAN, 2013, p. 153)

No final das contas, Lucrecia, com seus conceitos intuitivos, retorna a já debatida questão entre *discurso* e *história*, entre *narração* e *mostração*. Ao pensar o cinema como disseminador de um "ponto de vista" em detrimento de uma "mensagem" ou "ideia", Lucrecia está valorizando a *mostração* (profílmica e filmográfica) sobre a *narração*. Ela parece acreditar, e com razão, que a *narração* tende a ser mais discursiva, menos ingênua e, portanto, mais limitadora do que a *mostração* — em consonância com as tendências apontadas por Gaudreault.

O agente narrador exerce um "controle sobre o grau de envolvimento ou distância do leitor para com os eventos da história". De fato, uma espécie de empatia é criada, impulsionando o leitor a adotar a mesma atitude de "descolamento ou simpatia sentida pelo autor implícito". O mostrador, ao contrário, é por sua vez "condenado" a ver a sua "criação" assumir um maior grau de autonomia. O controle que é capaz de exercer sobre o narrado (ou melhor, sobre o "mostrado") e, como resultado, sobre o "mostratório", é de fato menos visível (mas não necessariamente menos eficaz). Porque se um narrador controla a nossa visão de uma forma mais decisiva do que o mostrador, podemos concluir que pode controlar mais facilmente a nossa interpretação também. Como regra geral, o mundo mostrado pelo mostrador será, portanto, normalmente mais ambíguo do que o mundo narrado pela voz do narrador. (2009: p.79)

Enquanto a fala de Gaudreault deixa transparecer uma certa valorização da *narração* e seu poder de empatia, Lucrecia valoriza justamente o contrário, a maior ambigüidade e autonomia da *mostração*. Sua visão de cinema constitui

uma certa *ética do olhar*: a imagem pode (e deve) restringir a realidade, determinando uma ênfase à cena ("um olhar"), mas a articulação narrativa entre imagens (*mise en chaîne*) não deve restringir as potenciais significações desse "olhar". Em síntese, o filme deve trazer uma visão única do real, mas nunca unívoca.

3.4 Entre a falta e o excesso

Olhando ao redor, no multifacetado cenário do cinema contemporâneo, Lucrecia não está sozinha nessa "ética do olhar" que identificamos. Em seu esforço classificatório, alguns autores a incluem a uma ou outra tendência cinematográfica, como o *cinema de fluxo* (OLIVEIRA JUNIOR, 2013; CUNHA, 2014), que, apesar do corpus fílmico bastante heterogêneo, reuniria filmes com uma vocação em comum.

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus Van Sant, Tsui Hark) [...] não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por suas modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em "intensificar zonas do real", resguardar do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente. (OLIVEIRA JUNIOR, 2013: p.144)

Parece haver um entendimento mudo entre uma casta de cineastas de que os esquemas clássicos de montagem (como o PDV/PDR/PDV e o plano/contraplano em diálogos) são corrosivos e até radioativos se incorporados aos filmes, pois eles reduziriam a realidade diegética a esquemas de fácil compreensão, o que, sob essa ótica, representa um empobrecimento. Nesse "novo modelo", cada filme buscaria suas próprias formas de modulação narrativa, seus próprios dispositivos. Por outro lado, paradoxalmente, é possível enxergar um padrão narrativo e dramático nas desestruturas apresentadas: o episódico em vez dos atos encadeados; a angústia em vez do

desejo; os tempos "mortos" em vez dos tempos "plenos"; o acidental em vez da causalidade.

O que resta da "modernidade necessária", em todo um conjunto bem disparate de filmes que, de uns quinze anos para cá, manifestam um vivo tropismo pelo acidente, a exploração da "assignificância do mundo", a improvisação ou sua aparência, o desfile mais ou menos ostensivo do autor-mestre, e sob diversas formas um certo respeito do real? O que resta disso em Gerry, onde um duplo personagem anônimo experimenta o mais fisicamente possível o perder-se no mundo (o labirinto sem muros)? Em Elefante, onde as causas são dadas mas como absolutamente opacas? Em Last Days, onde nada tem sentido? Em Mal dos Trópicos? Em Kaurismaki? Na obra, sintomática, e assim hipostasiada como o cúmulo do choque com o real, de Kiarostami? [...] Em 1990, um cinema moderno fundado sobre o respeito ao real não quer dizer a mesma coisa que em 1945 ou 1955. (AUMONT, 2008: pp.73-74)

Há de fato, como bem aponta Aumont, uma diferença grande entre o respeito ao real em Rossellini, e uma certa desertificação do real por vezes experimentada por esses filmes do dito cinema de fluxo. Os não-espacos, os tempos mortos, a ausência de sentido tão presente nesse novo cinema apontam todos numa mesma direção: a falta. A subtração se tornou o novo grande catalisador do realismo. Passou a ser comum vermos aplicada a seguinte equação: quanto menos informação, quanto menos encenação, quanto menos drama, maior o realismo. O uso dessas estratégias narrativas para construção de universos opacos chegou a tal ponto que podemos até falar em um certo *fetichismo do vazio*. *Five dedicated to Ozu*, de Kiarostami (Fig. 54), representa bem esse extremo. O filme é de um vazio tão intenso que recusa quase que por completo qualquer narratividade — poderíamos inclusive questionar se trata-se de uma narrativa (para muitos narratólogos a resposta seria negativa)⁴⁹.

⁴⁹ Outro filme que segue na mesma linha é *Jornada ao Oeste (Xi you)*, Tsai Ming-Liang, 2015), que retrata os lentos movimentos de um monge que medita enquanto caminha.

Figura 54

*Five dedicated to Ozu* (Abbas Kiarostami, 2003)

Os filmes de Lucrecia, diferentemente, não recusam por completo a narratividade, mas sim buscam formas mais sutis de narrar, "trocando o domínio da articulação por uma espécie de *infra-linguagem*" (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013: p.152). Como vimos em nossa análise de *A Mulher Sem Cabeça*, existe sim uma elaborada e extremamente controlada construção do discurso, que, através do filmográfico (e não do textual), posiciona uma série de índices dramáticos ao longo do filme, para ir colhendo-os aos poucos. Há uma estrutura narrativa, mas ela está camuflada pelas opções de estilo, que buscam dificultar o acesso à informação — o que não deixa de ser uma forma de desdramatização, mas uma desdramatização estruturada.

Lucrecia também trabalha com a *falta*, mas a contrapõe ao outro lado da moeda: o excesso. Como alternativa aos espaços vazios, aos enquadramentos rarefeitos, Lucrecia nos dá a saturação. No lugar do homem solitário em um amplo e vazio não-lugar, ela propõe planos povoados por vários personagens espremidos, em conflito pela ocupação do espaço, cabeças e membros cortados. A opacidade surge aí não da dispersão *per se*, mas, ao contrário, pelo excesso de concentração, que é por si só dispersivo. Diferentemente da *mise en cadre* de Welles, em que cada personagem é posicionado, de forma a criar uma composição harmônica e dialética entre as partes — os filmes de Lucrecia trabalham com outra forma de harmonia plástica, uma harmonia do caos (Fig. 55).

Figura 55



O pântano (*La Ciénega*, 2001) e *A menina santa* (*La Niña Santa*, 2004)

Esse caos organizado também está presente no rico desenho de som de seus filmes, que tanto chama atenção de críticos e teóricos. A própria Lucrecia admite que pensa seus filmes a partir do som (BARRENHA, 2011). A sonoridade do mundo serve como diapasão para Lucrecia afinar seu realismo. Sua busca é por materializar algo que está impregnado em seu imaginário, a oralidade particular da sua cidade natal (Salta, Argentina), e, indo além, a oralidade particular de sua própria família. Ao escrever diálogos, lembra conversas telefônicas que tem com sua mãe, sua irmã, suas tias, e tenta atingir esse fluxo de fala desencontrado e caótico tão característico. Dessa forma, em vez de personagens mudos ou de poucas palavras, o clichê da incomunicabilidade, Lucrecia busca a falta de comunicação na verbosidade (em especial em seus dois primeiros longas-metragens). Os seus personagens falam muito, mas contam pouco, ou melhor, informam pouco. O diálogo dispersivo, que foge do diálogo-dialético, do diálogo-ação, consegue ser verbosivo e lacunar ao mesmo tempo. A falta de ação dramática convencional, de uma linha de causa e efeito, é também uma forma de traduzir essa instabilidade da oralidade, que é dispersiva em sua essência. Os personagens não falam só uns com os outros, falam consigo mesmo também. Em *A Menina Santa*, por exemplo, Lucrecia dirigiu os atores para às vezes dialogarem com interlocutores que não estão presentes em cena. Isso porque percebeu que o excesso de palavras, assim com o excesso de descrição, traz uma opacidade própria, a opacidade do excesso. Como na hipnose, o ritmo e a cadência da fala tornam-se mais importantes que o sentido. A energia da

entonação, a materialidade sonora das palavras, excede a racionalidade e apela à nossa intuição.

No final, os extremos se tocam. Lucrecia parece ter percebido que há no excesso uma espécie particular de ausência — uma ausência plena — assim como há uma presença que emana do vazio. Em seus filmes, a falta (focalização externa, restrição do olhar, desdramatização) entra em conflito com a abundância (som imersivo, diálogos verborrágicos, excesso de descrição, enquadramentos saturados) em um processo pendular de síntese e distensão⁵⁰. Essa mesma modulação oscilante podemos observar na análise da partilha subjetiva em *A Mulher Sem Cabeça*. Mesmo através de procedimentos que tendem à perspectiva externa, como a contensão da informação e a restrição do olhar, a enunciação encontra formas próprias de plasmar a subjetividade da personagem, acessando, mesmo que de forma indireta e pouco definida, suas angústias e suspeitas.

Na hipotrofia do discurso, da *narração filmográfica*, é a *mise en cadre*, a *mostração filmográfica* que acaba assumindo um papel de maior narratividade. O fora de quadro, o que nos é recusado, acaba chamando atenção para a essa restrição do enquadramento e produzindo sensação a partir disso (literariedade fílmica). Em outros momentos, a narratividade se constrói na combinação de *narração* e *mostração*, na duração levemente prolongada de um plano que enquadra o vazio ou a inação, reforçando ainda mais a presença de uma força discursiva por trás da enunciação. Examinando com cuidado, podemos perceber esse meganarrador que, como um pianista cuidadoso, toca levemente as notas do piano da narratividade. Sua melodia é dissonante, mas está lá. Só precisamos treinar os ouvidos para conseguir escutá-la.

⁵⁰ Dicotomia esta que lembra um pouco o duplo jogo de dissolução (beleza de fusão) e tensão (beleza energética) presente no impulso lúdico de Schiller (2002). No entanto, Lucrecia não parece preocupar-se com um ideal de beleza, como Schiller e Goethe, mas sim em, através do cinema, expor a multiplicidade humana e a complexidade do meio em que vivemos, voltando a tão prezada ambigüidade do real de Bazin.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro percurso que fizemos, pela sinuosa estrada do conceito de ponto de vista, passando pela focalização e a sua configuração tripartida (focalização, ocularização e auricularização), pudemos chegar a algumas conclusões:

1 - o ponto de vista, por ser uma das principais marcas discursiva do enunciado, é uma peça fundamental para um estudo de estilo.

2 - a problemática do ponto de vista no cinema não envolve apenas o bom uso do termo, mas sim a discussão mais ampla acerca da subjetividade da imagem e da narrativa.

3 - mesmo partindo de uma lógica estruturalista, que busca destrinchar o conceito e entender as peças que o põe em funcionamento, ao nos aprofundarmos nas análises começamos a tocar em outros campos que excedem a esgrima terminológica, podendo evoluir para questionamentos maiores e de outra natureza. Isso não tira o valor da nossa tentativa de definição do ponto de vista e do conceito de focalização, que serviu de base fundamental para o resto desse trabalho, mas deixa claro que a reflexão narratológica profunda é justamente aquela que, partindo de uma base estruturada, consegue alçar vôos mais altos, aproveitando os conceitos como ferramentas para melhor entender como as nossas escolhas narrativas influenciam o cinema e as realidades construídas por ele.

Dentro dessa atualização pós-estruturalista da narratologia fílmica, vemos com bons olhos as combinações transdisciplinares que podem decorrer desse processo. Já existem pesquisas que aproximam a narratologia da ciência cognitivista, tentando romper a barreira que separa as análises textuais

dos estudos de recepção⁵¹, mas acreditamos que a narratologia poderia também se desenvolver na direção oposta, aproximando-se também da filosofia continental e sua visão menos analítica do mundo.

Ao analisar *A Mulher Sem Cabeça*, encontramos um terreno fértil para aplicação dos conceitos narratológicos que trabalhamos ao longo da pesquisa. No entanto, sentimos falta de abarcar um referencial teórico mais amplo para atingir uma maior problematização das questões propostas no objeto que tangem ao campo do indizível. Talvez a linha deleuziana de pensamento, com seu estudo da afecção, esteja mais próxima da sensibilidade do filme. No entanto, desde o princípio, insistimos que seria interessante observar justamente essa fricção entre o olhar analítico e um filme que tenta fugir às categorias de análise. Nesse atrito, aprendemos algumas coisas:

1 - O destrinchar analítico da modulação narrativa do filme nos fez perceber a estrutura camuflada que se esconde embaixo da aparente "assignificância" da diegese. Nesse sentido, a restrição do olhar (*mise en cadre*) se provou por vezes mais discursiva do que a própria *mise en chaîne*, que seria essencialmente discursiva.

2 - A extrema dificuldade em diferenciar a focalização interna da focalização externa em alguns momentos do filme deixou evidente que medir a partilha da cognição depende de uma série de fatores que vão além da informação verbal, da visão e da audição. No fundo, o próprio estilo pode denotar um estado de consciência, contribuindo com a partilha subjetiva entre meganarrador e personagem.

3 - Por mais que tentemos separar os agentes representativos da enunciação dos agentes reais da comunicação, eles insistem em se aproximar.

⁵¹ Um interessante cruzamento entre narratologia e recepção pode ser encontrado em ANDRINGA et ali in CHATMAN e PEER (2001: p. 133) — o artigo pesquisa as relações entre ponto de vista e empatia do espectador.

Tanto do lado da geração do discurso, onde a nossa compreensão do meganarrador acabaram influenciadas por algumas ideias da Lucrecia autora; quanto do lado da recepção/deciframento do discurso, onde percebemos que o grau de atenção do espectador real, bem como sua capacidade sensível e cognitiva, pode ter influência direta na partilha subjetiva da narrativa. Uma vez que há uma série de procedimentos narrativos camuflados que denotam estados de consciência da personagem, se eles não são percebidos, a focalização seria sempre externa, e nunca interna, como o é em alguns momentos.

Como futuros desdobramentos da perspectiva teórica aqui desenvolvida, acreditamos que temos muito a aprender ao analisar as relações entre as estratégias de partilha subjetiva e os gêneros cinematográficos. Assim como identificamos brevemente a opção por uma focalização majoritariamente interna em filmes de mistério e espectral no suspense, o mesmo pode ser feito com outros gêneros e temáticas. Da mesma forma, o estudo da partilha subjetiva pode nos ajudar a entender as relações entre estilo e narratividade, servindo como potente ferramenta de análise de macro-tendências estilísticas e/ou do estilo de cineastas específicos. Poderíamos, por exemplo, analisar a influência da focalização externa na potencialização do realismo revelatório, ou do cinema de fluxo, só para citar uma conexão que surgiu nessa pesquisa.

Ao reunir os diferentes níveis de compartilhamento subjetivo entre meganarrador e personagem em um único conceito, que convencionamos chamar de *partilha subjetiva*, vamos além da proposição inicial do conceito tradicional de focalização. É nosso desejo que esse novo enfoque ajude, ao menos um pouco, a reciclar o debate da focalização, contribuindo com essa necessária atualização pelo qual passa a narratologia fílmica e sua aplicação a outros campos da teoria do cinema. São muitas as estradas que a *partilha subjetiva* ainda tem a percorrer. Exploramos aqui apenas um dos caminhos possíveis e tentamos abrir a cancela para outros que estão por vir.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDRINGA et ali. *Point of View and Viewer Empathy in Film*. In PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York, 2001, p.133.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- _____ *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papirus, 2004.
- _____ *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.
- BARRENHA, Natalia Christofolletti. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. Campinas: [s.n.], 2011.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAZIN, André. *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENVENISTE, Émile. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami, 1971.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press: 1985.
- _____ *The way Hollywood tells it*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlim: Mouton Publishers, 1984.

- _____ Narrative comprehension and film. Londres: Routledge, 1992.
- BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BROWNE, Nick. *O Espectador-no-texto: a retórica de No Tempo das Diligências*. In RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema – Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Senac, 2005.
- CARROLL, Noël. *Theorizing the moving image*. Cambridge: Cambridge University, 1996.
- CASSETTI, Francesco. *Inside the Gaze: The Film and Its Spectator*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University, 1998.
- _____ DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidòs, 1991.
- CHATMAN, Seymour. *Story and discourse - narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University, 1978.
- _____ *Coming to terms - the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University, 1990.
- CUNHA, Damyler Ferreira. *O som e as suas dimensões concretas e subjetivas nos filmes de Lucrecia Martel*. São Paulo: [s.n.], 2013.
- DICKENS, Charles. *Dombey and Son*. Londres: Wordsworth, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- _____ *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FAIRSERVICE, Don. *Film Editing: history, theory and practice*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- FOUNDAS, Scott. Controversy at Cannes: The Headless Woman. La Weekly. 28 de maio de 2008. Disponível em:

<http://www.laweekly.com/film/controversy-at-cannes-the-headless-woman-2153729> Acesso em: 30 de jul. de 2015.

GAUDREAU, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto, 2009.

_____; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

_____. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *Fronteiras da narrativa*. In: *Análise estrutural da narrativa*. BARTHES, Roland et al. Petrópolis: Vozes, 1973.

GREENE, Liz. *Swamped in Sound: The Sound Image in Lucrecia Martel's La ciénaga/The Swamp in Printed Project, Physical Stuff Made Strange, Visual Artists of Ireland*. v.15. Visual Artists Ireland, maio de 2012, pp.52-60.

GUNNING, Tom. *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: the early years at biograph*. Urbana: University of Illinois, 1994.

JOST, François. *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'enonciation*. 4.ed. Paris: Armand Colin, 1999.

LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa: 1978.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

_____ *A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico*. Novos Olhares (USP), São Paulo, v. 8, pp.13-28, 2001.

MARSHALL, Lee. *The Headless Woman (La Mujer Sin Cabeza)*. Screen Daily, 21 de maio de 2008. Disponível em: <http://www.screendaily.com/reviews/europe/features/the-headless-woman-la-mujer-sin-cabeza/4038785.article> Acesso em: 30 de jul. de 2015.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

_____ *A grande sintagmática do filme narrativo*. in *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York, 2001.

PHELAN, James. *Why narrators can be focalizers*. in PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York, 2001.

PRINCE, Gerald. *A point of view on point of view or refocusing*. in PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. Albany: State University of New York, 2001.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Naturshchik vmesto aktera*, in *Sobranie sochinenii*, v.I, Moscow: 1974.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RYAN, Marie-Laurie. *Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue*. Style v.18(2): pp.121-139. 1984 apud STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics*. Londres: Routledge, 1992.

SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*, trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2002.

SMITH, Murray. *Imagining from the Inside* in ALLEN, Richard ; SMITH, Murray (eds.). *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University, 1987.

STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics*. Londres: Routledge, 1992.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*, Princeton: Princeton University, 1988 apud STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *New vocabularies in film semiotics*. Londres: Routledge, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*. Communications 8, 1966: p.126. apud GAUDREAULT, André. *From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto, 2009.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock - Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VIEIRA JR., Ery. *Uma outra escuta: os usos da acusmática nos filmes de Lucrecia Martel* in *Cinémas d'Amérique latine*, v.22, 2014, pp.104-113.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FILMOGRAFIA DA PESQUISA

A DAMA DO LAGO (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1946)

A GRANDE TESTEMUNHA (*Au hasard Balthazar*, Robert Bresson, 1966)

A GREVE (*Strachka*, Sergei Eisenstein, 1929)

A MÃE (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926)

A MARGEM (Ozualdo Candeias, 1967)

A MENINA SANTA (*La Niña Santa*, Lucrecia Martel, 2004)

A MULHER SEM CABEÇA (*La Mujer Sin Cabeza*, Lucrecia Martel, 2008)

A NOITE (*La Notte*, Michelangelo Antonioni, 1961)

AMNÉSIA (*Memento*, Christopher Nolan, 2000)

APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, 1979)

BABEL (Alejandro González Iñárritu, 2006)

BOCA DE OURO (Nelson Pereira dos Santos, 1963)

BUSCA IMPLACÁVEL (*Taken*, Pierre Morel, 2008)

CIDADÃO KANE (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)

CHINATOWN (Roman Polanski, 1974)

CONTRATEMPO (*Bad Timing*, Nicholas Roeg, 1980)

DISQUE M PARA MATAR (*Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954)

DRIVE (Nicolas Winding Refn, 2011)

ENCONTROS E DESENCONTROS (*Lost in translation*, Sofia Copolla, 2003)

FESTIM DIABÓLICO (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948)

FIRE! (James Williamson, 1901)

FIVE DEDICATED TO OZU (Abbas Kiarostami, 2003)

JANELA INDISCRETA (*Rear window*, Alfred Hitchcock, 1954)

JORNADA AO OESTE (*Xi you*, Tsai Ming-Liang, 2015)

LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (Edwin Porter, 1903)

M, O VAMPIRO DE DUSSELDORF (*M*, Fritz Lang, 1931)

MEDO E DELÍRIO (*Fear and Loathing in Las Vegas*, Terry Gilliam, 1998)

MOUCHETTE, A VIRGEM POSSUÍDA (*Mouchette*, Robert Bresson, 1967)

MORTE EM VENEZA (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971)

NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS (*Stagecoach*, John Ford, 1939)

O BATEDOR DE CARTEIRAS (*Pickpocket*, Robert Bresson, 1959)

O ESCAFANDRO E A BORBOLETA (*Le Scaphandre et le Papillon*, Julian Schnabel, 2007)

O PRISIONEIRO DO PASSADO (*Dark Passage*, Delmer Daves, 1947)

O PÂNTANO (*La Ciénega*, Lucrecia Martel, 2001)

OS SUSPEITOS (*The Usual Suspects*, Bryan Synger, 1995)

PÂNICO (*Scream*, Wes Craven, 1996)

PASSAGEM PARA A ÍNDIA (*A Passage to India*, David Lean, 1984)

PAVOR NOS BASTIDORES (*Stage fright*, Alfred Hitchcock, 1950)

RASHOMON (Akira Kurosawa, 1950)

SEXTA-FEIRA 13 (*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1980)

SILÊNCIO DOS INOCENTES (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991)

SPIDER - DESAFIE SUA MENTE (*Spider*, David Cronenberg, 2002)

THE CURTAIN POLE (D.W. Griffith, 1908)

THE FATAL HOUR (D.W. Griffith, 1908)

THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edwin Porter, 1903)

THE MEDICINE BOTTLE (D.W. Griffith, 1909)

UMA MULHER DELICADA (*Une femme douce*, Robert Bresson, 1969)

UM CORPO QUE CAI (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)

UM LUGAR QUALQUER (*Somewhere*, Sofia Coppola, 2010)

VERDADES E MENTIRAS (*F for Fake*, Orson Welles, 1973)

VIAGEM ALUCINANTE (*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2009)