

O PONTO DE VISTA EM CINEMA

João Batista de BRITO¹

RESUMO

O conceito de ponto de vista parece mais complexo no cinema que na literatura. Aqui se adiantam algumas questões (paralepse, câmera subjetiva) e exemplos que podem facilitar o seu entendimento e conceituação.

Palavras-chave: Ponto de vista; literatura e cinema.

ABSTRACT

The concept of point of view in cinema seems more complex than in literature. Together with examples, some notions are here advanced (like paralepsis and subjective camera) that might facilitate its comprehension and definition

Keywords: Point of the view; literature and cinema.

1. INTRODUÇÃO

Aqui me proponho tratar brevemente da questão do ponto de vista na arte cinematográfica em três instâncias diferentes. Primeiramente, encaro o ponto de vista como problema geral, atinente a todas as modalidades narrativas, embora com funcionamento particular no filme, o que será demonstrado com o exemplo de *A malvada* (Joseph Mankiewicz, 1950). Em segundo lugar, como marcador de diferença semiótica entre os discursos literário e fílmico, no que tem papel decisivo o emprego da paralepse, para o que tomaremos a ilustração de *Desencanto* (David Lean, 1945). E finalmente, como recurso narrativo que, no cinema deve ser distinguido do emprego técnico da chamada “câmera subjetiva”, e então nos servirão de exemplos *Janela indiscreta* (Hitchcock, 1954) e *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder, 1950).

2. DIEGESE, LIMITAÇÃO E ONISCIÊNCIA

Lenda, anedota, quadrinho, romance, ou filme, uma estória é sempre narrada, tecnicamente falando, a partir de um ponto de vista. A narrativa não poderia existir sem um narrador, aquela figura que conta a estória, embora nem sempre esse narrador seja explícito ou sequer identificável. Além disso, sua situação estrutural é vária: ele pode saber tudo sobre a estória que conta ou dela só conhecer certos fatos; pode fazer parte dela ele próprio ou, ao contrário, lhe ser alheio, etc. As possibilidades da situação do narrador são muitas e já foram fartamente catalogadas pela teoria da narrativa, um apanhado interessante estando, por exemplo, na obra de Gérard Genette. Infelizmente a nomenclatura sobre o assunto é às vezes confusa, pois muitas são as discordâncias entre os teorizadores. Por exemplo, hoje em dia se prefere usar o termo “focalização” ao invés de “ponto de vista” e fica difícil tratar das modalidades de focos narrativos sem o domínio do conceito de “diegese”, termo que designa o universo ficcional criado.

Para simplificar, aqui escolhemos, do geral, o que nos parece mais simples e principalmente mais aplicável. Assim, aquele narrador que conhece a estória de cabo a rabo

¹ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Crítico de cinema.

será chamado de “onisciente” e o que dela só tem um conhecimento parcial, será denominado “limitado”, em ambos os casos sem importar se esse narrador faz, ou não, parte da diegese. Se faz parte do universo ficcional, será dito “homodiegético”, e se não, “heterodiegético”. Normalmente, um narrador que está dentro da diegese, ou seja, que é um dos personagens da estória, tende a ter dela um conhecimento limitado, ficando o privilégio da onisciência para o heterodiegético, em muitos casos erroneamente confundido com o autor da obra. Tais regras, contudo, tiveram validade, ao menos no âmbito da literatura, até o período do alto Naturalismo, nos fins do século passado, depois do que a narrativa entrou em crise e o romance moderno, a partir de James Joyce, começou a subverter todas as ordens.

Uma das grandes influências sobre o romance moderno veio do cinema, onde a focalização tem características semióticas particularíssimas. Tudo bem, como o romance, o filme pode ter uma focalização onisciente ou limitada : quem é o narrador maior por trás das muitas narrações limitadas em *Cidadão Kane*? Como no romance, o narrador filmico pode ser hetero ou homodiegético : ninguém sabe quem narra a estória em, por exemplo, *Casablanca*, mas a estória de *Desencanto* é seguramente narrada pela protagonista que a vive.

Acontece, porém, que desde o seu surgimento o cinema desenvolveu uma tendência natural a não respeitar as regras do jogo e ser, entre outras coisas, onisciente quando não podia e limitado quando não devia. Com o passar das décadas, esses desrespeitos se tornaram tão normais que foram consagrados pela recepção e definitivamente incorporados ao essencial da linguagem filmica. Os exemplos podem ser encontrados em praticamente qualquer filme de qualquer época, mas por questão de economia, aqui vamos ficar com um caso único.

Em *A malvada* (*All about Eve*, 1950) vocês lembram, a estória começa no amplo salão de uma Academia de Artes Dramáticas onde a consagrada atriz Eve Harrington está para receber o prêmio pela sua atuação nos palcos da Broadway. Uma voz em *off*, que logo identificamos como sendo a do crítico de teatro Addison De Witt, nos introduz às pessoas presentes: a própria Eve e seus colegas de *métier*, a atriz Margo Channing, o diretor Bill Sampson, o dramaturgo Lloyd Richards e sua esposa Karen. Ora, como o filme começa na voz de De Witt o espectador espera que assim prossiga, e, no entanto isso não ocorre: depois dessa introdução geral, a imagem se congela na entrega do troféu para voltarmos ao passado, quando Eve era apenas uma mocinha anônima, só que agora tudo isso narrado pela voz de Karen. Pois, na medida em que a projeção avança, os fragmentos da estória de Eve vão nos sendo narrados em diferentes focalizações: ora é Margo, ora de novo é Karen, ora de novo é De Witt quem relata os fatos, como se o diretor não quisesse se decidir sobre quem “sabia tudo sobre Eve (Cf. título original).

Mas, não é para essa “focalização múltipla” (o conceito está formulado pela teoria) que chamo a atenção: enquanto estamos numa seqüência narrada por, digamos, Karen, fatos íntimos há na vida de Eve que nos são mostrados e a que Karen não poderia, por nenhuma hipótese “realista”, ter tido acesso. Esse lance de fazer um personagem (narrador limitado) contar mais do que conhece também está formulado e Genette lhe dá o nome de “paralepse”. Essas paralepses acontecem nas narrações dos outros personagens, De Witt e Margo, com a maior naturalidade do mundo. Além disso, cabe notar que o filme nunca respeita os limites entre os fragmentos narrativos, e passa de um a outro sem aviso prévio.

Contudo, para quem exige obediência às regras tradicionais de uma narrativa em primeira(s) pessoa(s), talvez o mais estranho em *A malvada* esteja na cena final. Depois de receber o troféu, Eve se dirige ao seu apartamento de luxo onde recebe a visita de Phoebe, aquela fã que a gente sente ser uma espécie de clone da própria. Ora, toda essa cena final no apartamento, sobretudo naqueles momentos em que Phoebe está a sós diante dos espelhos, não pode ser narração de nenhum dos narradores anteriores, o que equivale a dizer que o filme, não apenas soma focalizações, como mistura tipos diferentes, no caso, múltiplas narrações limitadas com focalização onisciente.

Vale lembrar que o cineasta Joseph Mankiewicz não fez, nesse particular, nada de extraordinário em *A malvada*, quando no início da década de cinquenta a mistura de modalidades de focalização já era lugar comum e a paralepse, um trunfo semiótico que a linguagem do cinema expunha como um dos seus procedimentos narrativos mais anti-literários.

3. PONTO DE VISTA E PARALEPSE

Um aspecto pouco desenvolvido nos estudos da focalização cinematográfica diz respeito ao modo como aí funciona o recurso da paralepse. Passo a discutir o assunto com base numa experiência pessoal que pode ser instrutiva.

Costumo ver e discutir filmes com amigos e dessas discussões normalmente surgem problemas de ordem teórica interessantes. Foi o caso quando vimos *Desencanto* (David Lean, 1945) que, vocês lembram, conta a estória de uma dona de casa que, em viagens semanais a uma cidade vizinha, se apaixona por um homem, também casado, vive cheia de culpas o *love-affair* por algum tempo, e depois é obrigada, em nome dos filhos e do cônjuge, a renunciar ao seu sonho romântico. Quem narra a estória é a própria protagonista e a narração se justifica por um devaneio rememorativo seu: sentada numa poltrona na sala de estar, diante do marido que faz palavras cruzadas onde uma das pedras que faltam é, justamente, o termo “romance”, a mulher relembra todos os detalhes do seu caso proibido, que a câmera se encarrega de ir visualizando para nós.

Depois da sessão, discutimos vários aspectos do filme, mas houve um comentário que anotei para reflexão posterior. Num filme de lembranças em primeira pessoa, alguém estranhou a presença de uma cena em que o casal adúltero se dirige a um apartamento, supostamente vazio naquele horário: mal se acomodam, chega o proprietário, que de nada sabia, e a mulher tem que escapular pela porta dos fundos, e depois disso, ficar rondando pelas ruas da cidade até o horário do próximo trem. O que a pessoa estranhou e, aliás, deu como “errado”, é que enquanto a protagonista faz sua ronda desiludida, a câmera nos mostra o que acontece dentro do apartamento: todo o diálogo entre o inesperado proprietário do apartamento, e o outro, que quis usá-lo para a consumação do amor e foi frustrado pelo acaso.

Como pôde a câmera nos mostrar essa cena, se a protagonista não a testemunhou? - perguntava o nosso espectador, no caso um professor de literatura que exigia do filme de Lean um pouco mais de lógica. Forneço a informação da profissão do espectador porque, acho, ela é sintomática das relações equivocadas entre literatura e cinema. O nosso professor não disse, mas implicou, que num romance construído em primeira pessoa, tal cena não apareceria, ou se aparecesse, seria justificada por uma digressão da protagonista, deixando claro que mais tarde fora informada pelo amante sobre o que houve no interior do apartamento enquanto ela vagava pela cidade. No filme não há nenhuma justificativa, nem verbal nem icônica, para a cena e o nosso professor não podia entendê-la, salvo como erro.

Claro, o que aconteceu com o nosso professor é que ele confundiu duas semióticas completamente diferentes, a do romance e a do filme. Por ter o discurso verbal como matéria, o romance fica muito mais preso à lógica desse discurso que, certamente, tem suas raízes epistemológicas na filosofia. Não é gratuito que qualquer romance, por mais descritivo e superficial que seja, possua uma carga de abstração muito maior que qualquer filme. Ao contrário, a matéria prima de um filme é o olho da câmera, a imagem visual, que torna o verbal em qualquer circunstância, secundário. Esse privilégio semiótico do olho da câmera deu à linguagem do cinema, uma formação particular que nunca se confundiu de todo com as outras linguagens. Vejam que um romance de primeira pessoa diz sempre “eu”, ao passo que um filme de primeira pessoa, necessariamente não.

Para começo de conversa, em *Desencanto*, essa intromissão de uma instância narradora onisciente, ao meio de uma narração de primeira pessoa, limitada, não devia ser estranhada porque ela já ocorrera na abertura do filme, que se inicia, oniscientemente, na

estação de trem com o casal se despedindo. Mas mesmo que assim não fosse, não faria sentido estranhar essa intromissão por uma razão muito mais simples e genérica: é que, desde a sua criação, a linguagem cinematográfica nunca respeitou a lógica formal do discurso verbal, oral ou escrito, e desde o início, insisto, destruiu a distinção entre onisciência e ponto de vista limitado, investindo exatamente nessa indistinção.

Não que nada disso aconteça na literatura: na verdade, influenciado pelo cinema, o romance moderno, depois de Joyce, há muito já não respeita as regras de focalização, porém, o curioso nisso tudo é que, enquanto na literatura a dissolução das convenções da focalização constitui um avanço historiográfico e um traço vanguardista do romance moderno, no cinema, de tão banal, essa dissolução é um recurso manjado, o próprio espírito semiótico do filme mais clássico. Os exemplos podem ser dados com qualquer filmezinho besta de qualquer década, mas talvez aqui seja o caso de referir *Cidadão Kane*, a obra prima de Orson Welles, que tão bem mistura focalizações limitadas (os depoimentos dos personagens sobre Kane), com onisciência (dentro desses depoimentos, e fora deles).

De estranhar no “estranhamento” do nosso professor de literatura é que ele tenha cobrado do cinema uma obediência a leis que nem o romance, seu objeto de estudo, respeita mais, e também, que desconhecesse o fato de que, como já frisei acima, essa propriedade de um personagem, – filmico ou literário, pouco importa! – fornecer mais informação ficcional do que detém, já recebeu a devida atenção da teoria narrativa e, enquanto procedimento semiótico, está cunhada como “paralepse”.

Com relação ao uso da paralepse no romance moderno uma pesquisa ainda precisa ser feita para definir o seu estatuto, mas no geral creio que seria possível afirmar que enquanto o romance, arte verbal, necessita de justificativas estruturais ou estilísticas para o seu emprego, o filme, arte icônica, dispensa quaisquer justificativas e faz da dissolução das regras lógicas da focalização um recurso dos mais essenciais e efetivos.

4. PONTO DE VISTA *VERSUS* CÂMERA SUBJETIVA

O privilégio do icônico no cinema pode, contudo, conduzir à idéia de que ponto de vista nessa arte seja a mesma coisa de plano em “câmera subjetiva” e aqui se faz necessária uma explicação a respeito desses dois conceitos tão aproximados, eventualmente confundíveis, embora, a rigor, distintos, conforme demonstrarei.

Primeiramente, vamos ver o que se entende por “câmera subjetiva”. Na linguagem do cinema fala-se em câmera subjetiva toda vez que aquilo que se vê na tela coincide com a visão de um (ou de mais de um) dos personagens. Como ilustração vamos tomar uma cena em *A testemunha* de Peter Weir, formada de três planos. Num plano A um garoto dentro de uma privada de Estação Rodoviária dirige seu olhar para o que acontece no salão contíguo; num plano B um homem é assassinado nesse salão; num plano C o garoto continua espiando. Ora, em A e C somos nós, espectadores que vemos o garoto e podemos dizer que aí a câmera está em posição objetiva, mas em B o que aparece na tela é o que o garoto está vendo no momento, e embora, claro, nós também tenhamos acesso a isso, dizemos que o plano é subjetivo.

Na verdade, esse recurso expressivo é tão velho quanto a história do cinema e de tão codificado ninguém presta mais atenção a ele, mas a questão que se põe aqui é a seguinte: se o que acontece no banheiro da Estação é o que o menino vê com seus próprios olhos, não seria o caso de se afirmar que esse plano B constitui um ponto de vista? A resposta poderia ser afirmativa se se estivesse pensando em termos de Física, porém, aqui pensa-se em termos de linguagem narrativa e seria bom lembrar que o filme de Weir é narrado onscientemente por uma instância objetiva e não por algum personagem, muito menos pelo menino.

A primeira diferença a marcar entre câmera subjetiva (ou por extensão, plano subjetivo) e ponto de vista diz respeito à dimensão, pois enquanto o plano em “câmera

subjetiva” é micro-estrutural, setorizado, fragmentário, o ponto de vista narrativo, ao contrário, é macro-estrutural, ou seja, se refere ao filme por inteiro.

Soaria estranho para o espectador se o recurso da câmera subjetiva tivesse, num filme, emprego muito demorado ou ininterrupto. Às vezes na configuração de um diálogo entre duas pessoas que estão espacialmente frente a frente, o cineasta abusa desse recurso com uma série prolongada de planos que intercalam o rosto de X, visto por Y, e o rosto de Y, visto por X. É o que os técnicos denominam de “campo-contra-campo”, de fato um exemplo de “câmera subjetiva” relativamente demorada que o espectador aprendeu a aceitar, mas geralmente depois disso, a câmera reassume a sua posição normal de olho objetivo.

Para dizer a verdade, existe, sim, na história do cinema um filme inteiramente rodado em “câmera subjetiva”, porém, trata-se de um caso esporádico e por muitos considerado extravagante e bizarro. Em *A dama do lago*, (*Lady in the lake*, 1946) Robert Montgomery faz a narração de primeira pessoa coincidir com o recurso da câmera subjetiva, e o resultado é que o espectador do filme, durante toda a projeção, nunca vê o personagem principal que narra, a não ser naqueles raros momentos em que ele se posiciona diante de um espelho.

O estatuto excepcional do filme de Montgomery só faz reforçar a tese de que câmera subjetiva e ponto de vista narrativo não nasceram para ser a mesma coisa e efetivamente não o são. A maior evidência está naturalmente no cinema que universalmente se consagrou, onde qualquer pesquisa de campo pode constatar o seguinte fato estatístico: a) a existência de planos subjetivos, num dado filme, não implica uma narração em primeira pessoa, e b) um filme narrado em primeira pessoa não é, necessária nem predominantemente, constituído de planos em câmera subjetiva, podendo eventualmente até prescindir desse recurso.

Um excelente exemplo do caso a) pode ser dado com *Janela indiscreta*, filme em que a narração quase limita a exposição do exterior ao ângulo de visão do jornalista acidentado, Jeff, que espia pela janela de fundos de seu apartamento o que acontece lá fora entre seus vizinhos. Essa predominância de planos subjetivos pode fazer pensar em narração de primeira pessoa, mas tal não é o caso absolutamente: como o espectador deve lembrar, a narração desse filme é objetiva, onisciente, de terceira pessoa, o que fica patente, entre outras coisas, naqueles planos, intermediários entre os subjetivos, em que vemos o rosto de Jeff de frente olhando como quê na nossa direção. Ora, em momentos assim (sem contar com todos os outros, dentro do apartamento quando Jeff conversa com Lisa ou com a enfermeira, ou com seu amigo detetive!) quem seria o autor da visão, senão a instância abstrata de um narrador de terceira pessoa? Por sinal, até existe no filme uma traição proposital e maldosa à regra do exterior só ser visto por Jeff: numa noite de chuva em que avistara várias vezes o vizinho suspeito saindo de casa, Jeff termina por adormecer e enquanto dorme somos nós, espectadores, quem, oniscientemente, vislumbra esse vizinho sair e retornar mais uma vez.

Já o caso b), para ficar no contexto dos anos 50, pode muito bem ser ilustrado com o *Crepúsculo dos deuses* de Billy Wilder, filme cuja estória nos é narrada, em admitido – desde o início – ponto de vista de primeira pessoa do protagonista. Aqui não importa que, como o Braz Cubas de Machado de Assis, o narrador seja um morto já que, claro a ficção assume essa possibilidade como indiscutível. Pois prestem bem atenção e respondam quantas tomadas de câmera subjetiva aparecem nesse filme? Tão poucas que o número delas é completamente irrelevante. Só me lembro daquela no início, logo que o escritor endividado aceita pernoitar na mansão da atriz aposentada: à noite, do terraço de seu quarto, ele assiste, sem ser visto, ao estranho ritual com o macaco morto, que é enterrado no jardim pela atriz e seu fiel mordomo. E ainda que se pudessem citar mais dez exemplos, isso não faria da “câmera subjetiva” um ponto de vista narrativo em *Crepúsculo dos deuses*.

E, insisto, não são estes dois filmes que fundamentam nosso argumento, mas o cinema consumado e consumido no mundo inteiro.

5. CONCLUSÃO

Já é tempo de cortar o cordão umbilical que, teoricamente, sempre ligou a narrativa fílmica à literária. Ainda são incipientes e precários os estudos sobre o ponto de vista no cinema, mas já é possível perceber que o seu funcionamento tem particularidades que reforçam a noção de uma especificidade semiótica. A consideração do emprego da *paralepse*, em comparação com a literatura, e da distinção interna entre ponto de vista e câmera subjetiva, pode ser um contributo interessante para esses estudos, na medida em que ajuda a entender aspectos menos óbvios do discurso fílmico.

Uma concepção que ainda pode vir a ser extremamente útil para a definição de ponto de vista em cinema é a de “tempo de tela” concedido a determinado personagem, já que, neste caso, se somam idealmente subjetividade (da narração) e objetividade (da câmera). Mas o desenvolvimento desse tópico fica para outra ocasião.

REFERÊNCIAS

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Veja, s/d.