

Resenha

A narrativa cinematográfica

(GAUDREULT, André; JOST, François. Brasília: Editora da UnB, 2009.)

Rodrigo Aragão QUIRINO¹

O livro *A narrativa cinematográfica*, de André Gaudreault e François Jost, trabalha com a ideia de uma análise narrativa pensada diretamente para o cinema. Faz isso para que possamos compreender em que área da Narratologia o livro pretende se firmar. Há uma separação entre a narrativa modal e narrativa temática. Onde a primeira ocupa-se de tudo com relação as formas de expressão, formas de manifestação do narrador. E a segunda está pensada para a história contada, as ações e os papéis dos personagens.

A narrativa é um conceito fechado, ou seja, toda narrativa tem um começo e um fim. Mesmo histórias que buscam deixar algum espaço aberto para uma continuação, ou mesmo, para um filme ou livro derivado. A narrativa em sua totalidade forma um discurso, pois é ordenada por um “mostrador de imagens” um “grande imagista.

Também é um sequencia temporal, que em si contém sempre duas temporalidades, aquela da coisa narrada; e outra da temporalidade da narração propriamente dita. A narrativa não só é um discurso, mas também “desrealiza” a coisa contada.

Desta forma, a imagem cinematográfica é mais semelhante a um enunciado de quê a uma palavra, já que contém dentro de si uma série de informações e acontecimentos. a forma como essa imagem é construída, cena após cena, plano após plano, é o que define seu conceito narrativo.

Todos os filmes realizados antes de 1903 são feitos com a câmera parada. Não há montagem, movimentos de câmeras ou uma planificação pensada. Os filmes não duravam mais do que um ou dois minutos. O argumento narrativo era muito simples, os filmes eram unipontuais. Toda a ação acontecia em frente a câmera, transitando assim dentro da regra das três unidades; um lugar, um tempo, uma ação. O som junto com a

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGC/UFPB.
E-mail: digao.roteirista@gmail.com

imagem, conseguem veicular uma dupla narrativa fortemente intrincada. Tudo é orquestrado de forma a construir um entendimento narrativo; Imagens, ruídos, diálogos, menções escritas e músicas.

Algumas narrativas trazem consigo um elemento mais forte de real e outras de ficcional. Desta forma, toda narrativa é em síntese um documentário e uma ficção. E o trabalho de leitura do espectador quem permite a um regime tomar procedência sobre o outro. Há uma dicotomia entre realidade afílmica e diegese. A primeira remete a tudo aquilo que existe no mundo real, independente da relação com a arte fílmica. Este é um mundo que pode ser verificado, aqui a realidade existe. Enquanto a diegese faz parte de um mundo ficcional. Um mundo mental que tem suas próprias leis.

Sendo um discurso, como toda narrativa, algumas marcas de quem profere o discurso ficam perceptíveis para quem vê. Essas marcas são chamadas de *dêiticos*. Esses dêiticos servem para definir uma forma pessoal de enunciação fílmica.

Quando o espectador consegue quebrar com o esse efeito-ficção perceber a construção que está montada a sua frente, passa a ter a percepção da linguagem cinematográfica, como tal: “eu sou o cinema”. Porém, essa quebra com o efeito-ficção varia de espectador para espectador. De acordo com a idade, conhecimentos da linguagem cinematográfica, classe social e principalmente seu período histórico.

O narrador explícito é uma forma de chamar o espectador de volta a enunciação, compreendendo se tratar de uma linguagem cinematográfica. Pois, acima deste narrador (explícito, intradieético e visualizado) em quem o espectador depositou sua confiança, há um outro narrador (implícito, extradieético e invisível) que manipula todo o conjunto da trama, chamado de narrador implícito, quando é um filme ficcional. No caso de ser um documentário ou reportagem ele será tratado como “documentarista” ou “jornalista”.

Quando um narrador implícito assume a narração, esse processo não pode ser considerado a narração em si, logo, essa narração vista por um narrador visualizado é um processo de “subnarrar”. Todos os outros narradores presentes em um filme não são mais que, narradores delegados, narradores segundos. Em alguns momentos porém a subnarrativa toma o espaço da narrativa principal. Deste modo o grande imagista se oculta, como acontece na literatura. Porém, sua ocultação é sempre temporária, ele sempre se mantém com uma dose de presença.

O processo fílmico implica diversas formas de significado; a encenação, o enquadramento e o encadeamento. A sobreposição dessas camadas é o que constrói a narrativa fílmica. Em um primeiro momento, a junção da encenação e do enquadramento deu forma ao que fora chamado de mostração. Com o acréscimo de mais uma camada dentro desse recheio narrativo, elevou-se a mostração a um sentido superior, chegando assim a narração, seria esse o “meganarrador fílmico”, responsável pela “meganarrativa” – o filme

Bordwell contesta a necessidade de a teoria do cinema reconhecer a existência de um narrador. Para ele não há pressuposto de um grande narrador, e se há, os filmes buscam ocultá-los. Apesar do contraditório, Bordwell não liquida totalmente a figura do narrador. Em sua concepção existem ao menos dois tipos de texto, os que pressupõem um narrador efetivamente e aqueles aos quais é inútil tentar adequar esse princípio.

Ruídos e música ao vivo eram comumente usados nas projeções do começo do século 20. Muitas vezes até mesmo a figura de um comentador, que ficava dentro da sala para fazer seus comentários sobre os filmes. Apenas na segunda década do século que os intertítulos passaram a existir com mais frequência, tirando a vaga dos comentadores. Em, 1928 com o advento do som sincronizado, a voz tira totalmente o espaço do comentador.

Esse cinema começa então a passar por sua maior transformação quando a singularidade dos planos começa a virar uma pluralidade, criando uma cadeia de eventos que vão construindo uma decodificação no espectador. Este passa a necessitar compreender esses novos códigos que estão emergindo na tela durante esse período. Compreender que determinados cortes são uma elipse temporal, em outro determinado momento houve um flashback. Isso fez com que a figura do comentador continuasse em voga por um tempo. Construir esses apontamentos, como essa relação não dita dos diálogos indiretos, ou mesmo a apresentações de personagens, além de algumas subjetividades dos personagens, que hoje são subentendidas nos silêncios, eram incompreensíveis há época. Isso dava um status ao comentador de “sócio” do grande imagista.

Com o progressivo desaparecimento do comentador há uma maior participação ativa por parte do público, que agora lê as cartelas. A cartela possibilita influenciar o

espectador de um modo controlado e unívoco. Porém, essa função meramente ideológica nunca foi a principal, pois servia também a eficácia narrativa.

A utilização de cartas, diários, artigos de imprensa, dentro da imagem permitem dar informações dentro da diegese. Ao passo que as cartelas ainda iam adiante, dando a sucessão de imagens o valor que não seria somente da sucessão cronológica. Mas, projeta para o futuro introduzindo uma nova temporalidade e estabelecendo a onisciência da instância narrativa.

Essa ideia de construção fílmica implica sempre dois espaços. Sendo o primeiro o profílmico, onde o espaço é delimitado pelo enquadramento da câmera juntamente com o espaço enquadrado. Do outro lado há o espaço da consumação, ambiente onde o cinema consuma sua realização com a exibição ao espectador

A narrativa cinematográfica é composta pela articulação de planos, montados de forma a construir um sentido. Dessa forma, tudo aquilo que é excluído em um enquadramento pode ser aparecer em outro. Sendo que o “aqui-e-agora” do plano em vigor, pode ser o ali do plano anterior e será o “ali” do plano seguinte. É exatamente essa construção que vai reestruturando locais, personagens, situações, que dão o potencial que o cinema tem.

Outro elemento importante da linguagem cinematográfica é a pluripontualidade do cinema. Essa por si só pode ser vista como um tipo de linguagem, pois abrange tanto o tempo espacial quanto temporal. Essas construções servem não apenas para situar o espectador como também para a construção de relações espaciais.

As formas de alteridade espacial podem ser de contiguidade, onde as informações contidas nos dois planos obedecem a uma continuidade direta, fazendo uma comunicação visual direta entre os personagens presentes nos dois segmentos. Já na disjunção há construção cria uma separação entre dois segmentos por um obstáculo físico.

A disjunção espacial pode acontecer de três formas. Na primeira ocorre toda vez que o espectador é capaz de supor através de comunicação visual ou sonora, que não tenha sido amplificada para demonstrar essa mudança. Na segunda ocorre sempre que a câmera nos faz transpor dois espaços distintos separados através de algum obstáculo, como uma parede, sem que um personagem seja essa ligação que leve de um ambiente a outro. Uma vez que haja esse personagem estamos na terceira forma de disjunção

proximal. Que se configura entre a passagem de um ambiente a outro por intermédio de um personagem que faça essa ligação. Da mesma forma que os ruídos que são imprescindíveis na construção desses espaços, criando um *raccord* sonoro.

O filme enquanto objeto estaria no passado, uma vez que registra algo acontecido. Por sua vez, a imagem fílmica estaria no presente porque provoca a sensação de acompanhar algo “ao vivo”. O processo só pode acontecer numa duração que supõe um termo inicial, um período de realização, e um termo final. De acordo com Wagner e Pinchon (1962)

X.....A_____B.....y

x.....y = eixo de duração de realização do processo

A_____B = intervalo de realização do processo

A = intervalo inicial

B = intervalo final

Esse esquema nos mostra que a ação pode ser descrita de duas formas. Ou situo o espectador no interior do segmento A-B e desvendo ou relatando o processo que está no interior da duração, que irá do início ao fim dessa duração. Ou situar o espectador em um ponto posterior ao segmento A-B, assim, mostrar o processo como já ocorrido.

Dessa forma, podemos dizer que a imagem cinematográfica pode ser definida muito mais por suas características aspectual, imperfeita, de mostrar o decurso das coisas, de quê por uma qualidade temporal, presente, ou modal, indicativo. A narrativa cinematográfica cria, assim, um paradoxo. Pois, mesmo que palavras apresente os eventos, o rolo do filme só irá mostra-los no decorrer de sua realização.

Assim, a narrativa acaba por estabelecer duas temporalidades, a dos acontecimentos narrados e a que depende dos atos que serão contados. Podemos dividi-las de três formas; Da ordem – confrontando a sucessão de eventos da diegese à ordem da aparição narrativa; A duração – comparação o tempo que esses eventos devem ter na diegese e o tempo que leva para conta-los; A frequência – Relação entre o número de vezes em que o evento é evocado na narrativa e o número de vezes em que ele deveria interferir na diegese.

A narrativa cinematográfica por vezes quebra com a linha contígua do tempo, relatando acontecimentos passados ou futuros de acordo com a necessidade narrativa. Quando essa linha é quebrada evocando um momento anterior a que está, trata-se de

uma Analepse. Assim, quando se evoca momentos que estão antes do seu lugar normal na narrativa, indo para o futuro da narrativa, cria-se uma Prolepse.

Esses avanços e retornos no tempo, dentro da narrativa, são anunciados de forma que fique evidente para o espectador isso. Geralmente o uso da palavra auxilia nesse sentido. No cinema mudo era comumente utilizado as cartelas para essa compreensão. Já no cinema falado, pode-se utilizar tanto uma linha de diálogo como a própria construção do ambiente remete a representação visual da mudança. Muitas vezes o uso da voz off coloca uma data e mede com precisão o uso da Analepse.

Os retrocessos no tempo costumam ter várias funções dentro da narrativa. Podem complementar uma lacuna, ou omissão, quando o caráter de um personagem se volta a uma cena do seu passado. Ou criar uma suspensão, atrasando a realização de algum acontecimento. Menos frequentes que as Analepse, as Prolepse buscam desvelar acontecimentos, prendendo o espectador a história contada, deixando no ar uma pergunta a ser respondida.

A simultaneidade das ações diegéticas está ligado à sucessividade. A diacronia, sucessão, e a sincronia, alternância, estão ligadas diretamente ao cinema. A simultaneidade pode ser representada de quatro formas no cinema. Através da copresença de ações simultâneas no enquadramento. A copresença de ações simultâneas no mesmo quadro, mesmo que em ambientes profílmicos distintos, mas reunidos num mesmo quadro de maneira artificial. A presença, em sucessão, de ações simultâneas, quando ações acontecem simultaneamente com diferentes pontos de vista, de forma a deixar o espectador ciente dessa alteração. A montagem alternada de ações simultâneas onde as ações são exibidas simultaneamente, mas segmentos por segmentos. E outro que mesmo sucedendo o plano anterior é separado do mesmo por um intervalo de tempo, a elipse.

Na literatura há quatro princípios rítmicos narrativos. Na pausa uma determinada duração da narrativa não corresponde a nenhuma duração diegética. Na cena, a duração diegética é considerada idêntica a duração narrativa. No sumário, há o resumo de um tempo diegético tido como muito longo. E na elipse, que é uma supressão temporária que intervém entre duas ações diferentes. Na elipse o tempo da narrativa é menos importante que o tempo da história. Além dessas, podemos ainda acrescentar a dilatação. Quando há o acréscimo de elementos descritivos ou cominativos com o intuito de

alongar a narrativa. Aqui o tempo da narrativa é mais importante que o tempo da história.

Assim, podemos definir um padrão. $TH = 0$, quando o tempo na história é parado. $TN = TH$, quando o tempo da narrativa e o tempo da história são iguais. $TN < TH$, dá-se quando o tempo da narrativa é menor que o tempo da projeção. $TN = 0$ e $TH = n$, aqui a elipse, na escala de um filme inteiro é contraditória. Se a ação fosse nula, não haveria filme. $TN > TH$, caso mais raro de acontecer quando o tempo da narrativa é maior que o tempo da história.

A narrativa cria caminhos para construir seus pontos de vista. Entre eles a relação entre surpresa e suspense. No primeiro as informações passadas são conhecidas pelos personagens que acompanhamos. No suspense a narrativa fornece informações que os personagens desconhecem. Essas relações de saber entre o narrador e os personagens podem ser resumidas em três modelos principais. Narrador $>$ Personagem, onde o narrador sabe mais que o personagem, ou melhor, diz mais do que sabe qualquer dos personagens. Narrador = Personagem, aqui o narrador e personagem tem a mesma quantidade de informações, pois o narrador só diz aquilo que o personagem sabe. Narrador $<$ Personagem, nesse modelo o narrador diz menos do que o personagem de fato sabe.

Na narrativa com focalização zero o narrador é onisciente e diz mais do que sabe o personagem. A narrativa com focalização interna, divide-se em dois meios, na fixa o narrador mostra os acontecimentos filtrados por um único personagem. Na variável, o personagem focal muda no decorrer da história, e na múltiplas o mesmo acontecimento é focado diversas vezes por diversos personagens. Por fim, temos a narrativa com focalização externa, onde os acontecimentos são narrados não facultam ao espectador saber dos pensamentos ou sentimentos dos personagens.

A ocularização caracteriza a relação entre o que a câmera mostra e o que o personagem deve ver. Dessa forma a imagem cinematográfica pode mostrar o ponto de vista de um personagem. Pode ser vista de forma terceirizada, como uma instância externa ao mundo representado, assumindo o grande imagista. Ou ainda de forma a tentar ser totalmente apagada criando a ilusão de transparência. Essas três formas resumem-se a uma alternativa: se o plano está ancorado no olhar e uma instância interna

á diegese, logo é ocularização interna. Mas, caso não remeta a tal olhar, nesse caso passa ser uma ocularização zero.

A ocularização interna pode ser primária, quando sugere o olhar direto de um personagem, vemos o personagem olhar para algo em seguida esse algo. Ou o olhar é sugerido por uma máscara, como um buraco de fechadura. A representação de uma parte do corpo pode remeter ao olhar por contiguidade. Além, da câmera subjetiva que remete a um corpo, tremendo, brusquidão ou se posicionando em relação ao objeto observado. No caso da secundária, a subjetividade das imagens está construída através dos raccords da imagem. Na ocularização zero a imagem não remete a nenhum personagem específico, mas sim ao grande imagista. Nela a câmera simplesmente mostra a cena, sem fixar em nenhum personagem. Desta forma o posicionamento da câmera pode sublinhar a autonomia do narrador com relação aos personagens da diegese. Por fim, a posição da câmera pode remeter a uma escolha estilística que identifica o autor.

Além de ocularização, existe também a auricularização, que remete a um ponto de vista sonoro auricular. Porém, essa construção auditiva é mais complexa de que a visual. Uma vez que a localização do som é desprovida de dimensão espacial. Não há individualização da escuta, precisa ser pontuada. A auricularização pode ser interna secundária, quando há restrição entre o que é ouvido e escutado, constrói-se através da montagem. A interna primária ocorre quando não é sabido a distância de origem do som e não há referências que signifiquem uma escuta ativa. Por fim, a auricularização zero, onde a intensidade da sonorização está subordinada às variações de distância aparente dos personagens.

A ideia central do livro *A narrativa cinematográfica* de André Gaudreault e François Jost, ambos teóricos do cinema, é definir de maneira mais específica um campo da narratologia voltado a narrativa cinematográfica. Já que tudo que havia até então eram estudos que construíam análises com base em analogias com as narratologias da literatura. Assim, eles constroem esse livro, trazendo como base a narratologia clássica, mas atualizando-a para a narratologia cinematográfica. Através de comparações e novas definições de construções da narrativa fílmica, pensando a partir dessa linguagem específica.

Assim, o livro consegue segmentar bem o campo da narratologia cinematográfica, definindo conceitos que antes eram apenas propostas de analogias literárias. A análise a partir da linguagem possibilita compreender bem como a narrativa consegue se moldar a linguagem cinematográfica e vice-versa.