UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDUC
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE – MLI

CARLOS ROBERTO DA SILVA SANTOS

O PAPEL DO NARRADOR NA LITERATURA E NO CINEMA: *ESTORVO*, DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

Campina Grande - Paraíba
2011

CARLOS ROBERTO DA SILVA SANTOS

O NARRADOR NA LITERATURA E NO CINEMA: *ESTORVO,* DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Sudha Swarnakar

Campina Grande - Paraíba

2011

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

S237p Santos, Carlos Roberto da Silva.

O papel do narrador na literatura e no cinema [manuscrito] : Estorvo de Chico Buarque e Ruy Guerra / Carlos Roberto da Silva Santos. – 2012.

119 f. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

"Orientação: Profa. Dra. Sudha Swarnakar, Departamento de Letras e Artes"

1. Análise literária. 2. Literatura brasileira. 3. Cinema. 4. Narrativa. I. Título.

21. ed. CDD 801.95

CARLOS ROBERTO DA SILVA SANTOS

O NARRADOR NA LITERATURA E NO CINEMA: ESTORVO DE CHICO BUARQUE E RUY GUERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.
Orientadora: PROFª. Ph. DRª.Sudha Swarnakar

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Sudha Swar

Profª. DRª.Sudha Swarnakar

Universidade Estadual da Paraíba _ UEPB

Orientadora

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino

Universidade Estadual da Paraíba _ UEPB

Examinador

Sandra S.F. Erickson

Profª. Drª Sandra S.F. Erickson

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Examinadora

Campina Grande – Paraíba - 2011

DEDICATÓRIA

Ao meu amado e saudoso pai e a Elaine Cristina. Ele, que mesmo com as dificuldades da vida, nos proporcionou estudar e sempre nos orientou que “o conhecimento é uma herança que jamais se furta de um homem”. Ela, que me fez ir a busca desse conhecimento para ser um homem melhor a cada dia.

AGRADECIMENTOS

A todos os professores, desde a graduação até agora.

A Elaine Cristina, minha esposa, pela paciência nestes anos em que convivemos e estudamos juntos.

À professora Sudha, pela compreensão e perseverança para comigo.

Sobretudo ao Criador, por me dar a capacidade de lutar, e mesmo diante de minhas fraquezas e mediocridade, sempre me leva nos braços nos momentos mais difíceis.

JOSÉ

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio - e agora?

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

A presente pesquisa objetivou analisar comparativamente o papel do narrador no romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, e o filme de Ruy Guerra (2000), com o mesmo título. Foi feita à luz de teorias que envolvem a estrutura da narrativa literária e cinematográfica, e do narrador literário e cinematográfico pelos quais se percebe como o papel do narrador é exercido na literatura e no cinema, e que, mediante a passagem para a linguagem cinematográfica, o referido papel sofre alterações de acordo com o comportamento do agente da narrativa. O narrador e seu papel são assuntos de destaque desde o início do século XX. O seu comportamento ao contar história é revelado pelas características dos personagens que são descortinados através do agente da narrativa. Wayne Booth (1983), em R*etórica da ficção*, leva em conta também alguns elementos não-formais, em sua interdependência com os formais. Analisaram-se as noções originais, como o autor implícito e o não confiável, e a distância de ficção, sendo que Booth examinou a forma como as estruturas argumentativas do texto foram significativas para o leitor. As diversas funções e papéis do narrador são em Booth de importância primária, pois é na consciência que o narrador tem que há adaptação na uperspectiva e no significado do narrado. Para tal fim, fundamentamo-nos em Genette (1976), no já citado Booth (1983), Chatman (1990), Stam (2008), Bulhões (2009) e Friedman (1985), além de muitos outros críticos e teóricos da narrativa literária e cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: *Estorvo*. Literatura. Cinema. Narrativa. Narrador.

ABSTRACT

This study aimed at comparing the role of the narrator in the novel *Estorvo* (1991) by Chico Buarque and Ruy Guerra is movie (2000) with of the same title. It is makes use of theories involving the structure of the literary and cinematic narrative. The narrator's literary and film is perceived as the role of the narrator is exercised in literature and film and how its passage to the language of film is altered according to the behavior of the agent of the narrative. The narrator and his role are outstanding issues from the beginning of the twentieth century. Its theirs behavior in the telling of the tale is revealed by the characteristics of the characters that are unfolded through the agent of the narrative. Wayne Booth (1983) in *Rhetoric of fiction* also takes into account non-formal elements in their interdependence with the formal. We analyzed original notions serch as the implied author, and unreliablity and the distance of fiction. Booth also examined how the argumentative structures of the text were significant to the reader. The various functions and roles of the narrator are in Booth of primary importance because it is the consciousness that the narrator has, there is adaptation in perspective and the meaning of the narrated. To this end the fundamentals of Genette (1976), the aforementioned Booth (1983), Chatman (1990), Stam (2008), Bouillon (2009) and Friedman (1985), among many other critics and theorists of literary narrative and cinematic are relevant to this work.

KEY WORDS: Estorvo. Literature. Cinema. Narrative. Narrator.

SUMÁRIO DE FIGURAS

Figura (01): Imagem ilustrativa do filme *L'assassinat du duc de Guise*, de1908. Dirigido por: André Calmettes e Charles Le Bargy 26

Figura (02): Imagem ilustrativa do filme *O Encouraçado Potemkin* de 1925. Dirigido por: *Sergei Eisenstein.* 28

Figura (03): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo 2000* Dirigido por: Ruy Guerra 29

Figura (04: Imagem ilustrativa (fotografia) de 1910. 31

Figura (05): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 55

Imagem (6): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra.....60

Figura(7): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 60

Figura (08): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 61

Figura (09): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 61

Figura (10) : Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 62

Figura (11): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 63

Figura (12): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 79

Figura (13): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 80

Figura (14): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 81

Figura (15): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 82

Figura (16): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 84

Figura (17): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 85

Figura (18): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 86

Figura (19): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 88

Figura (20): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 92

Figura (21): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 94

Figura (22): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 95

Figura (23): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 95

Figura (24): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 96

Figura (25): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 97

Figura (26): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 98

Figura (27): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 98

Figura (28): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 100

Figura (29): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 102

Figura (30): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 107

Figura (31): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 108

Figura (32): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra 109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13
1. NARRATIVA 18
1.1. NARRATIVA LITERÁRIA 18
1.2. NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA 25
2. O NARRADOR 36
2.1. O NARRADOR LITERÁRIO 36
2.1.1 TIPOS DE NARRADORES LITERÁRIOS 38
2.2. QUEM NARRA NO CINEMA? 50
2. 3. NARRADOR CINEMATOGRÁFICO. 52
2.4. HÁ DIFERENÇA ENTRE CONTAR E MOSTRAR? 59
3. *ESTORVO* 65
3.1. *ESTORVO,* A OBRA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA 65
3.1.1. O Autor 65
3.1.2. A obra 66
3.1.3. Os personagens 68
3.1.4. O tempo em *Estorvo* 71
3.2. ESTORVO, O FILME, E SEU NARRADOR 76
3.2.1. O diretor do *Estorvo* 76
3.2.2. O Filme e seu narrador 77
4. O PAPEL DO NARRADOR NA OBRA E NO FILME 90
4.1. POSIÇÃO DO NARRADOR 90
4.1.1. NARRADOR OBSERVADOR ATIVO 91
4.1.2. NARRADOR OBSERVADOR PASSIVO OU HETERODIEGÉTICO 93
4.1.3. NARRADOR ONISCIENTE 97
4.1.4. NARRADOR DENUNCIADOR 99
4.1.5. NARRADOR ACOMPANHANTE 103
4.1.6. NARRADOR NEURÓTICO EM *ESTORVO*: O ROMANCE E O FILME 104
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 110

6. REFERÊNCIAS 113

7. REFERÊNCIAS SUGERIDAS 117

INTRODUÇÃO

Ao viver e conviver no interior de um universo cultural variadamente diferente, o da narrativa literária, com *Estorvo* (1991) percebe-se que há mudanças sensíveis que se realizam nos modos de produção e reprodução cultural. Isto ocorre desde a invenção da fotografia e posteriormente do cinema, que certamente alteraram a maneira de mostrar o mundo. Ao tratar-se do texto ficcional, a observação das transformações nas noções de tempo e espaço, sobretudo do narrador, ajuda-nos a entender melhor como se dão essas mudanças.

O motivo de escolhermos como objeto de análise o romance *Estorvo* foi variado: primeiro por ter sido adaptado para o cinema; esta é a razão que trabalhamos com a comparação. Depois, por se tratar de um escritor que se consagrou em várias linguagens: música, teatro, literatura, e também por se tratar de um romance de composição baseada no comportamento psicológico esquizofrênico e desajustado do agente da narrativa, o narrador. Tal comportamento nos motivou a investigar qual o papel desse narrador nas narrativas contemporâneas.

A estrutura do romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque de Hollanda, sugere-nos um mundo moderno caótico e fragmentado, ridiculariza a lógica do próprio conjunto, deixando, contudo, conexões dedutivas seguras entre a parte e o todo, travando relações entre seus elementos estruturais, mantendo a tensão interna da obra e, ainda assim, garantindo uma eficácia estética. Com o moderno, dá-se uma procura constante por novas formas de expressão, novos códigos e novas mensagens, numa espécie de ruptura dos gêneros clássicos. Tanto Chico Buarque quanto Ruy Guerra construíram narrativas abertas e propensas a novas expansões, mas ao mesmo tempo conexas em seu interior, mesmo que este se utilize do moderno de maneira mais "radical"[1] que aquele.

Ao tomar como ponto de partida o romance *Estorvo* cuja expressão de tempo e espaço é, em seus romances, dimensão essencial da escrita literária, o principal objetivo desta pesquisa é verificar como a experiência do narrador perdido em um tempo e espaço, tão característicos dos romances de Buarque, manifestou-se na transposição de *Estorvo* para o cinema, centrando especificamente no papel desse narrador nas duas linguagens. Investigamos e comparamos *o papel do narrador na literatura e no cinema* analisando o romance *Estorvo* e o filme de Ruy Guerra, *Estorvo* (2000). Sabe-se que, para contar uma história à maneira do cinema, precisa-se

[1] Acreditamos ser a produção cinematográfica mais radical, por tratar de imagem em que representa um momento e por isso pode o diretor criar meios para apresentar esse real, como fez Ruy Guerra, apresentando o movimento das pessoas e carros em cidades diversas, mas com a câmera na mão e em muitos momentos girando-a como uma representação do tempo efêmero.

entender como é feita esta passagem de um meio puramente imaginário para outro cujas imagens já chegam prontas.

Fomos guiados ao objetivo pelos códigos e figuras próprios do cinema e da literatura, cujas configurações e formatos ficcionais e não-ficcionais dos meios gráficos e audiovisual nos levaram a configurar tais meios. Observamos e analisamos como o narrador e a narrativa são apresentados em linguagens e suportes diferentes como a literatura e o cinema.

Utilizou-se o método de pesquisa empírica, dedutivo-bibliográfica, e como instrumentos para demonstração e análise utilizaram obras, estudos acadêmicos, dados documentais, como artigos, ensaios, críticas e material audiovisual específico. A metodologia adotada são anotações e produções de textos oriundos da revisão bibliográfica e os filme assistidos, além da análise de artigos sobre o tema, que nos levou a fundamentar toda a teoria nos estudos sobre a narrativa literária e cinematográfica, com críticos tais como Gerard Genette (1976), Christian Metz (1976), W. C. Booth (1983), Seymour Chatman (1990), Luiz Costa Lima (1990), Ismail Xavier (1977), Robert Stam (2008) e Marcelo Bulhões (2009), dentre outros.

No corpus desta dissertação está a análise dos textos retirados dos 11 capítulos do romance de Chico Buarque, assim como imagens congeladas em fotografia retiradas do filme de Ruy Guerra. Mesmo entendendo que a fotografia é outra linguagem, elas foram usadas nesta pesquisa como representação dos planos cinematográficos e assim podemos encontrar o narrador do cinema nestas representações.

Acreditamos que esta pesquisa deve auxiliar a ampliação do conhecimento teórico para os pesquisadores interessados na área, principalmente no que se refere à aplicabilidade das teorias do narrador e da narrativa nos meios diferentes. Este trabalho com seu caráter inter, multi e transdisciplinar, verificável no seu diálogo com outras linguagens e formas de expressão, pode contribuir para o entendimento sobre quem conta ou apresenta as imagens e a história, numa espécie de reformatarão da forma de narrar, doravante em ambiente digital interativo, que provavelmente vai requerer um agente ativo e plugado.

Esta dissertação aborda, em linhas gerais, a narrativa e a linguagem cinematográfica configurada pela literatura e pelo cinema, partindo da constatação de que as linguagens da literatura e do cinema diferem entre si. Estamos, num primeiro momento, nos situando no centro do híbrido de linguagens, no cruzamento entre códigos e figuras da narrativa e do relato, nas especificidades de códigos e do foco narrativo em outro suporte audiovisual, o cinema. Ao tratarmos da linguagem gráfica, literária e audiovisual, que configura o cinema,

destaca-se na narrativa o narrador, que é o "ente" utilizado para contar e/ou mostrar uma história. É no embasamento teórico que é apresentado tal enfoque, especificamente no item (2.4) do primeiro capítulo, no qual se aborda o narrador cinematográfico. É através da análise da mescla dos elementos literários e cinematográficos e nos contextos abrangidos pelo nosso corpus que se verifica o papel do narrador na literatura e no cinema.

São apresentados alguns pontos fundamentais para uma maior compreensão da narrativa e da figura do narrador. A observação das modificações das noções de tempo e de espaço e a análise das questões sobre o espectador e o narrador, bem como os elementos estruturantes básicos da forma narrativa, são analisados dentro do que se refere à produção contemporânea em que há uma multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diversos autores, que provavelmente se devem, entre outras coisas, ao novo modo de ver o mundo e de representá-lo.

As comparações entre as palavras da literatura e as imagens do cinema são apresentadas assim: na linguagem literária, há abstração, enquanto a linguagem cinematográfica é tátil, palpável. Esse raciocínio parte do princípio de que as palavras escritas têm maior poder de sugestão do que as imagens. Por estas serem concretas, mostram-se prontas em sua construção e apresentam-se como síntese do que foi escrito ou imaginado, não dando ao espectador o mesmo grau de imaginação que o texto escrito proporciona. Por outro lado, as imagens não se limitam apenas ao que está exposto na tela. Diante delas, o espectador pode apresentar uma visão particular e diferente daquilo que está modelado e estabilizado fisicamente no suporte.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram e recorre todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as que menos se distinguem das histórias orais são as contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente palpável se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente a vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Sérgio Buarque de Hollanda (1995), em *Raízes do Brasil*, trata como sendo o aventureiro e o trabalhador. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo as famílias de narradores.

Stam (2008) acrescenta que o narrador pode ser singular ou coletivo (um

grupo de narradores). Narradores *off-screen* (aquele que está escondido, intimo, oculto) podem ser anônimos ou conhecidos, vivos ou mortos. Nas palavras de Hollanda (1995, p. 13), "Nas formas de vida coletiva podem assinalar-se dois princípios que se combatem e regulam diversamente as atividades dos homens. Esses princípios encarnam nos tipos do aventureiro e do trabalhador".

Para Stam (2008), a utilização de categorias literárias como primeira e terceira pessoa criam mais confusão do que esclarecimento para se entender o narrador fílmico, pelas peculiaridades próprias do meio. Diferentemente da narração literária, no filme a narração poderia ser feita de forma oral (através do *voice-over* ou da fala dos personagens), escrita ou apenas na apresentação das imagens. Independentemente das diversas classificações, esta ainda é uma questão polêmica e em aberto nos estudos comparativos da narrativa cinematográfica com outras linguagens.

Ao descobrir a dinâmica capacidade de contar, mostrando histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas consagradas, ligadas aos mais diversos momentos e circunstâncias da trajetória humana, de maneira especial, romances cujos enredos têm sustentado o sucesso de muitas produções perante o grande público. Notadamente a partir de sua adesão à narratividade, o cinema estreitou de forma intensa seu diálogo com a literatura, e o que antes se poderia considerar como dois campos distintos, passam a ter muitos pontos em comum. Mas, deve-se sempre ter o cuidado de lembrar que o labirinto das palavras nos leva a lugares desconhecidos e que as palavras podem indicar pressuposições, exigindo do leitor a cooperação para entender e assim preencher espaços do não-dito que talvez as imagens nos mostrem e preencham. Assim, "o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura" (XAVIER, 2004, p. 62).

Nesta dissertação, analisa-se *o papel do narrador na literatura e no cinema* e como ele ocupa tal papel no romance de Chico Buarque de Hollanda e Ruy Guerra. O narrador é visto no filme da mesma forma que se apresenta no romance? Ou a forma como este é mostrado no filme o distorce com relação ao romance? É diante dessas indagações que esta dissertação trilha o caminho para entender o narrador já consagrado na literatura, mas que no cinema está em busca de uma identidade. Espera-se que tanto a narrativa como o narrador seja compreendida por se tratar de um processo comparativo de contar/mostrar histórias, sendo o narrador o responsável pela *focalização* dela; seu papel deve ser observado não só no mundo das palavras, mas também no das imagens, sobretudo no cinema.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, sendo o primeiro dedicado às narrativas

literárias e cinematográficas, em que afirmamos serem as narrativas literárias contemporâneas interligadas em metanarrativas, encontrando-se em seu interior traços de discurso, de descrição de forma implícita ou explícita, dramatizando os gêneros narrativos como o conto, a epopeia, o romance, a fábula etc. Neste capítulo, afirmamos ainda que a arte narrativa do cinema encontra-se na linguagem cinematográfica e sua estrutura atua como plano e contra-plano principalmente na montagem, constituindo os elementos fundamentais da narrativa cinematográfica. Também está se tratando no primeiro capítulo dos narradores literários e cinematográficos, havendo, para nós, uma simbiose na literatura entre o agente da narrativa e o autor e a personagem. No cinema, contudo, o narrador apresenta-se preso às imagens que se mostram prontas havendo, todavia, outro tipo de simbiose: som, imagem e voz *over/off*.

No segundo capítulo, analisamos o romance *Estorvo* e o filme homônimo, tendo apresentado o contar e o mostrar como diferença entre o romance literário e o filme. Em seguida, investigamos os narradores nas duas linguagens. No terceiro capítulo, é analisado o *papel do narrador* no romance de Buarque e Guerra, pois acreditamos ser através do narrador que a narrativa se desenvolve no romance. No caso de *Estorvo,* o filme, isto ocorre através do "olho mágico", num processo que os cineastas tentam reproduzir no meio cinematográfico, fazendo a personagem "Eu" estar em todo lugar e lugar nenhum, indo por caminhos desconhecidos, contudo sendo vista sempre de dentro para fora como num sonho. Subdividimos este capítulo em seis subitens, tratando da tipologia de narradores a partir do comportamento ou *focalização* de cada tipo apresentado, observando o papel que ele exerce na narrativa. Como todo texto dissertativo, esta pesquisa inicia-se com a introdução do trabalho e finaliza-se com as considerações finais.

Dessa forma, a comparação do papel do narrador na literatura e no cinema é feita para separar e/ou unir o narrador que conta daquele que mostra, mas aproximando ainda mais o cinema da literatura.

CAPÍTULO I

1. NARRATIVA

1.1. NARRATIVA LITERÁRIA

A instauração de uma literatura de linguagem, em que a representação externa se esvazia de sentido para construir sentido em si mesmo é uma constante. Longe da retórica do enredo, o que interessa no relato é sua construção sem concessão ao outro, pois se legitima enquanto linguagem e logo se atribui um estatuto da verdade. Mas onde identificar esta inovação, talvez uma ruptura, que Chico Buarque assume em suas narrativas? Para isto, é preciso entender a perspectiva de uma narrativa representacional que tem vigência e que é quebrada, destituída de seu status presencial.

O estudo da narrativa sempre foi alvo de diversas discussões, conceitos e opiniões. Em um meio tão contraditório e nebuloso, busca-se nas formas não-narrativas uma definição da narrativa.

O conceito mais básico nos diz que, para que se constitua uma narrativa, é necessário que existam os seguintes elementos: narrador, personagens, espaço, tempo e enredo. Partindo da perspectiva de Salvatore D'Onofrio (1995, p. 53-54), entende-se por narrativa "todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados". Na verdade, o conceito de D'Onofrio (1995) articula os elementos que antes haviam sido enumerados; porém, sua posição contempla a dimensão apenas ficcional da narrativa, negligenciando o discurso histórico. Uma visão mais ampla que contempla a diversidade de ocorrências da narrativa na vida humana pode ser observada em Roland Barthes (2008, p. 19-20), segundo o qual:

> inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no fato diverso, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os

> lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma, povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

A partir desta perspectiva antropológica, Barthes (2008) amplia o conceito de narrativa para as mais variadas linguagens, e afirma a presença da narrativa em todos os tempos e espaços culturais diferentes. Mas, como a sociedade, a história e a cultura não são instâncias isoladas ou dissociadas – são processuais e inter-relacionadas –, a narrativa também não se isentou das mudanças sociais, históricas e culturais que a deram outros enfoques. Ao contrário, a narrativa é parte indissociável do que molda o homem e fenômeno de grande relevância para compreender sua historicidade, pois, para entender a evolução de uma sociedade, parte-se de suas narrativas, porque são elas que acompanham a evolução do homem em sociedade e as transformações que se instauraram no decorrer da história.

Vivemos rodeados pelas narrativas, como as encontradas no mito, na fábula, no conto, no romance, na pintura, no cinema, nas histórias, em quadrinhos etc. Ela está sempre em todos os tempos e lugares, ou seja, está entre os homens, não importando classe, cultura ou linguagem.

A narrativa tradicional se dá nas narrativas contemporâneas na perspectiva de uma narrativa representacional que tem vigência sendo quebrada, ou destituída de seu status presencial pela narrativa tradicional que se assentava num sistema de valores comum ao escritor, como o que contava uma história, e ao público, que recebia tal história. Assim, o escritor era uma espécie de demiurgo[2], através do narrador, aquele que tinha o completo domínio de seus personagens. Em linhas gerais, este autor sabia os segredos mais íntimos de seus personagens e dividia-os com o receptor, isto feito de uma forma clara e objetiva, articulada. Em última instância, ao leitor caberia apenas seguir os sinais dados pelo autor na busca da melhor interpretação deste ou daquele personagem, por se tratar de uma estrutura linear com princípio, meio e fim, não havendo surpresas no todo do sentido narrativo, mas a trilha marcada sem surpresas para o leitor. O final é romântico, feliz.

Para D'Onofrio (1995), a narrativa é como todo discurso que apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujo episódio de vida se entrelaça num tempo e num espaço determinado. Para ele, narrar é basicamente

[2] O deus criador entre os platônicos. Dicionário web em http://www.dicionarioweb.com.br/demiurgo.html. Acesso em 10 de agosto de 2010.

contar uma história, e para tanto teremos personagens, cenários, conflitos, narrador. A diferença entre Barthes e D'Onofrio fica transparente, pois enquanto este contempla a produção ficcional, ignorando a narrativa histórica, aquele focaliza na variedade estilística das narrativas.

Já para Genette (2008), o conceito de narrativa é também generalista, que, por convenção, no domínio da expressão literária, pode-se definir como representação de um acontecimento, real ou fictício, por meio da linguagem, particularmente escrita. Contudo, o autor dá uma definição positiva à narrativa, afirmando acreditar na ideia ou no sentido de que ela não é nada mais natural do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopeia, um romance, além de reconhecer o caráter imitativo implícito dos diálogos homéricos e, portanto, o caráter misto da dicção épica, narrativa em seu fundo (verticalidade da narrativa), mas dramática em sua extensão (horizontalidade da narrativa).

Genette (2008, p. 265) assim define a narrativa: "[...] a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita".

Enquanto a linguagem, de modo geral, é a argamassa da sociedade e das relações jurídicas e sociais entre os cidadãos, a linguagem narrativa vai construindo o arcabouço moral, psicológico, ideológico e social de uma determinada comunidade.

De acordo com o dicionário de Linguística de Dubois (1999, p. 427),

> Chama-se narrativa ao discurso que se refere a uma temporalidade passada (ou imaginada como tal) com ralação ao momento da enunciação. A oposição entre discurso (enunciação direta) e narrativa (enunciado relato) manifesta no português, por diferenças no emprego dos tempos (pretérito perfeito simples no discurso, e pretérito mais-que-perfeito na narrativa).

Desse modo, a narrativa é um discurso que se refere a algo que se identifica por meio do tempo verbal, isto em relação ao momento da enunciação. Pelas definições apresentadas, pode-se entender que a narrativa é a representação de um acontecimento passado. Após passar pelos devidos processos para a representação, quais sejam, os índices, os ícones e os símbolos, o que ocorre é um processo de simbiose, implicando uma transformação ou mudança de estado de coisas. O importante é não confundir o acontecimento, que é a parte, com a representação, o todo. O acontecimento é representado pela linguagem e por isso será

considerado como narrativa. Assim, pode se dizer que uma representação sem acontecimento não constitui narrativa.

Na literatura ocidental, a tradição da representação realista se confunde mesmo com os primeiros escritos clássicos, ainda entre os gregos, e adquire, ao longo da história, mais ou menos impulso. No século XIX, com o advento do romance moderno, a representação mimética parece alcançar seu paroxismo[3] (os últimos momentos de vida da narrativa mimética) inclinada pela intencionalidade de retratar a sociedade burguesa nascente. É neste momento que a representação se vê alçada ao prestígio nunca dantes experimentado, sobretudo no romance realista, cuja narrativa apreende perfeitamente valores externos e mesmo intrínsecos ao ser humano daquela sociedade.

> Se a Arte é espelho da alma, é, ainda e também, espelho da vida. Conforme diz Stendhal, falando do romance, é "um espelho que se carrega ao longo do caminho". A mimesis continua, portanto, presente. Deslocou-se seu objeto, mas ela conserva sua intencionalidade. A noção da mimesis se alarga e se enriquece. A realidade interior passa a ter o mesmo valor de objeto que a noção de realidade exterior (FALABELLA, 1987, p. 26).

A narrativa, sendo a imitação dos sentimentos humanos, nas palavras de Benjamin (1986) viria a ser construída pela experiência e sem esta não haveria o deslocamento do sujeito e/ou do objeto em busca do valor reflexivo que o real proporciona para o ficcional em uma mistura entre realidade e ficção. A narrativa mista, para Platão, pode ser entendida como modo de relação mais corrente e mais universal, "imita", enquanto Genette (2008) acredita que, em uma narrativa histórica, fiel, o historiador-narrador deve ser muito sensível à mudança de regime, quando passa do esforço narrativo na relação dos atos realizados à transcrição mecânica das falas pronunciadas.

Mas, quando se trata de uma narrativa parcial ou completamente fictícia, o trabalho da ficção se exerce igualmente sobre os conteúdos verbais e não verbais, tendo por efeito mascarar a diferença que separa os dois tipos de imitação. Um está em frase direta, enquanto o outro faz intervir um sistema mais complexo. Todas as operações são evidentemente ausentes quando um poeta ou historiador se limita a transcrever o discurso.

---

[3] *s. m.* Extrema intensidade de uma doença, de uma paixão, de um sentimento. (Sin.: auge, apogeu, culminância.)*m.*A maior intensidade de um acesso, de uma dor, etc. *Pl.* Estertor do moribundo, agonia. *Dicionaárioweb* em: http://www.dicionarioweb.com.br/paroxismo.html. Acesso em 10 de agosto de 2010.

Pode-se contestar esta diferença entre o ato de representação mental com logos e o ato de representação verbal como lexis. Porém, Genette (2008) diz que estaremos contestando a própria teoria da imitação, que atribui à ficção poética a denominação de um simulacro da realidade, transcendente ao discurso que o institui.

O pressuposto de que a representação literária se confunde com a narrativa (sentido lato) levanta indagações que não foram abordadas por Platão e Aristóteles. Genette (2008) defende que toda a narrativa comporta de um lado representações de ações e, de outro, acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita; com efeito, porém, em proporções diferentes. Realizar uma descrição pura de qualquer elemento narrativo é mais fácil do que o inverso. Dizer que a descrição é mais indispensável do que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever, é supervalorizar a descrição, conferindo uma hierarquia à narrativa literária. Entretanto, o que se pode afirmar é que tanto a descrição quanto a narração são igualmente importantes para o processo da narrativa literária.

A narração, por sua vez, não pode existir sem a descrição, mas esta dependência não a impede de representar o primeiro papel, fazendo com que a descrição seja uma escrava sempre necessária, mas submissa, jamais sendo emancipada.

Em gêneros narrativos, como a epopeia, o conto, a novela, o romance, em que a descrição geralmente ocupa um lugar muito grande, e mesmo materialmente maior, é vista como um simples auxiliar da narrativa. O estudo das relações entre o narrativo e o descritivo reduz-se a considerar as funções *diegéticas* da descrição, isto é, o papel representado pelas paisagens, ou os aspectos descritivos na economia geral da narrativa.

Esta oposição perde muito de sua força na literatura escrita, na qual nada impede o leitor de voltar atrás e de considerar o texto, em sua simultaneidade espacial.

> [...] enquanto modo da representação literária, a descrição não se distingue bastante nitidamente da narração, nem pela autonomia de seus fins, nem pela originalidade de seus meios, para que seja necessário romper a unidade narrativo-descritiva (a dominante narrativa) que Platão e Aristóteles designaram narrativa (GENETTE, 2008, p. 276)

Genette verifica uma última fronteira da narrativa, que poderia ser a mais importante e a mais significativa, considerando tudo o que se encontrava excluído do poético. Trata-se da poesia lírica, satírica e didática, utilizando-se de alguns nomes que um grego do século V ou IV deveria conhecer. São eles: Píndaro, Alceu, Safo, Arquíloco e Hesíodo. O elemento comum nestes autores é que neles não há nenhuma representação, nem ficção, simplesmente

uma fala através do narrador, tornando a narrativa subjetiva e passando esta fala diretamente no discurso da obra.

Já a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador. O narrador omite-se, os acontecimentos são colocados e se produzem à medida que aparecem no horizonte da história. É como se os acontecimentos narrassem a si mesmos; porém, é preciso acrescentar que as essências da narrativa e do discurso quase nunca se encontram em estado puro em nenhum texto. Em muitos casos, há uma proporção de narrativa no discurso e certa dose de discurso na narrativa. Ao contrário de ser normal haver elementos da narrativa em um discurso, é vista como infração a intervenção de elementos discursivos no interior de uma narrativa. Para Genette (2008, p. 282),

> a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa, permanece discurso e forma uma espécie de quisto muito fácil de reconhecer e localizar. A pureza da narrativa, dir-se-ia, é mais fácil de preservar do que a do discurso.

As relações estreitas e delicadas que se encontram entre as exigências da narrativa e as necessidades do discurso admitem, aqui, que o romance nunca conseguiu solucionar o problema dessa relação.

Na época clássica, por exemplo, o autor-narrador assumia o seu próprio discurso, intervinha na narrativa com uma indiscrição marcada, interpelando o seu leitor no tom da conversação familiar. O autor transfere todas as suas responsabilidades do discurso a um personagem principal que falava, isto é, narrava e comentava ao mesmo tempo os acontecimentos quase sempre em primeira pessoa, cuja estratégia era repartir o discurso entre os diversos personagens, seja sob a forma de cartas, como fez frequentemente o romance por séculos, ou ainda na maneira mais ágil e sutil dos modernos James Joyce (1982) ou de um Willian Faulkner (2001), fazendo sucessivamente a narrativa ser assumida pelo discurso interior dos seus principais personagens.

Todas as características da escritura romanesca contemporânea ganhariam, sem dúvida, se analisadas sob este ponto de vista, a coerência da narrativa. Por fazer desaparecer a narrativa no discurso presente do escritor ao escrever, no processo que Foucault (2008, p. 284) chama “o discurso ligado ao ato de escrever, contemporâneo de seu desenvolvimento e encerrado nele”. Tudo se passa como se a literatura tivesse esgotado ou ultrapassado os recursos de seu modo representativo, e pretendesse refletir sobre o murmúrio indefinido de seu próprio discurso.

Genette (2008) acredita que talvez o romance, após a poesia, consiga sair da idade da representação. "Talvez a narrativa, na singularidade negativa que acabamos de reconhecer, seja, já para nós, como a arte para Hegel, uma coisa do passado, que é preciso considerar às pressas em sua retirada, antes que tenha desertado completamente nosso horizonte" (GENETTE, 2008, p. 284).

A narrativa está longe de ser um gênero puro, pois nela podemos encontrar diversos outros gêneros, porque a concepção apresentada por Bakhtin de que os gêneros estão vinculados às diferentes atividades da esfera humana, constituindo-se como mediadores de diversos discursos étnicos, culturais e sociais. Para o autor, sua riqueza e variedade são infinitas, pois a multiplicidade virtual da atividade humana é inesgotável (1997, p. 279). Seguidamente são encontrados traços do discurso, da descrição, nas suas entrelinhas, com o intuito de dar mais dramaticidade, seja para o conto, para a epopéia, para o romance, etc.

Um olhar sobre discussão teórica da narrativa levantada pelo Seymour Chatman (1978) leva nos perceber que ele está levando adiante a critica iniciada por Genette. Ele observa que a trama é o conteúdo da narrativa e o discurso é a forma da narrativa. De acordo com ele, a teoria estruturalista da narrativa considera possui duas partes. A primeira, a trama, consiste no conteúdo (seqüência de eventos) e a segunda parte, é o meio pelo qual ele (o conteúdo) é expresso (CHATMAN, 1990, p. 478).

A narrativa é entendida como uma forma de comunicação. Os autores reais comunicam uma história que, segundo Chatman (1990, p. 25), é a forma da narrativa "*rather than its substance*". O elemento de conteúdo formal da narrativa pelo discurso, ou seja, o elemento de expressão formal para o público real através de autores e audiências implícitas. Analisando o ponto de vista e crítica de Chatman (1990), Corti (1990, p. 866) observa:

> In *story and Discourse* Seymour Chatman examines the nature of narrative, after arguing most convincingly that any narrative has two major dimensions- a story (the what that is depicted) and discourse (the how) – he focuses on theirs constitutive elements […] Chatman is above all interested in narrative structure rather than content or surface style, he does not deal with many topics relevant to literary theory and criticism (invention, mimesis, genre, theme, but also textural properties and stylistic nuance) except if it enhances understanding of his arguments.

A ideia de estrutura que Chatman (1990) usa parece ter influência de Jean William Fritz Piaget[4] e nela contém a totalidade, transformação e auto-regulação tanto da trama como

[4] Sir Jean William Fritz Piaget (Neuchâtel, 9 de agosto de 1896 — Genebra, 16 de setembro de 1980) foi um epistemólogo suíço, considerado o maior expoente do estudo do desenvolvimento cognitivo. Para maiores informações, consultar <http://www.jeanpiagetsv.com.br/site/?link=jean_piaget>.

do conteúdo da narrativa. Nestes termos, a narrativa é uma estrutura diferente. O discurso é a expressão da narrativa, enquanto o conteúdo é a trama. Ambos os elementos de substância e forma. Um esforço que vale a pena imaginar o que isto constitui para o modelo do mundo. Aparentemente, esses dois estão contentes, mas o que identifica o mundo versus o modelo em termos de códigos culturais, personagens, parece claro. A experiência da leitura é uma parte do discurso, e é possível argumentar que um projeto de adaptação é visto como uma imitação ou analogia ao material de origem.

Em resumo, podemos dizer que as narrativas contemporâneas estão interligadas em metanarrativas, em cujo interior se verificam traços de discurso, de descrição de forma implícita ou explícita, com o objetivo de tornar dramático em qualquer dos gêneros narrativo o conto, a epopeia, o romance, a fábula etc. A literatura tem como principal objetivo contar com as palavras os acontecimentos de um passado real ou fictício, mas o contar é o que nos interessa, pois este nos leva a quem contou, e nas narrativas sempre existiu alguém que nos levou a esses mares agitados, não só através das palavras do mundo literário, mas também por outros meios ou linguagens, como as imagens estáticas vistas nas pinturas e as vistas em movimentos através do cinema. Desse modo, a narrativa literária é a expressão de um narrador, expondo sua impressão dos fatos, da história.

1.2. NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA

O conhecimento produzido pelas imagens e sons na narrativa cinematográfica é um reflexo de como se vive em uma sociedade audiovisual, em que o ser humano, na construção do seu currículo “cultural”, conta com a grande influência da narrativa imagem-som para, ao longo do tempo, agregar cotidianamente, de forma mais ou menos organizada, informações, valores e saberes, propiciados pela exposição frequente a esse tipo de narrativa imagética.

A análise da questão narrativa se deve ao tipo de relação entre a literatura e outras artes. É incomparável, em termos numéricos e de impacto sociocultural, e também naquilo que diz respeito à natureza dos meios de expressão. De fato, o conceito de narrativa não pode ser reduzido à linearidade da enunciação linguística, mas antes deve ser considerado como aquela estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade.

O primeiro gênero que o cinema tentou elevar foi o chamado *film d'art*[5], cujo modelo e rubrica foram dados pela França. O gênero nasceu em 1908, tendo o primeiro filme da companhia Films d'Art estreado em Paris, sob o título *L'assassinat du duc de Guise*, conforme se apresenta na Figura (01) a seguir[6].

Figura (01) – Imagem ilustrativa do filme *L'assassinat du duc de Guise,* de1908. Dirigido por: André Calmettes e Charles Le Bargy

.

Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/L'Assassinat_du_duc_de_Guise_(film,_1908) acesso em 10 de agosto de 2011

O gênero *film d'art* deixava claro que o cinema não tinha ainda conseguido se impor como forma dramática autônoma no sentido erudito do termo, e da eloquência de outras formas expressivas (sobretudo o teatro), as quais eram apenas transplantadas na sala escura.

Na narrativa cinematográfica, o discurso faz parte da experiência temporal de milhões de pessoas e influencia a forma de o ser humano aprender, sentir, julgar, pensar, conhecer, bem como a sua relação com o tempo: presente, passado e futuro. O desejo de compreender, de aprender, de escrever está presente no conhecimento. A obra cinematográfica projetada

[5] < http://www.britannica.com/EBchecked/topic/394161/history-of-the-motion-picture/52141/Pre-World-War-I-European-cinema?anchor=ref507970 http://www.britannica.com/EBchecked/topic/206966/film-dart>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

[6] L'Assassinat_du_Duc_de_Guise.jpg (500 × 366 pixels, file size: 86 KB, MIME type: image/jpeg. Disponível em:
<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=107612>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

sobre a tela integra um complexo muito maior e mais poderoso do que ela, diferente daquele do qual se originou enquanto obra pessoal. O complexo no qual a obra se integra, ao ser oferecido ao público, é o devir, que, por sua vez, não estático nem morto. A obra passa a integrar algo que é infinitamente vivo e em movimento: o mundo em sua marcha vista pelas imagens em movimento.

A especificidade cinematográfica se dá através de seus elementos básicos: (1) a planificação; (2) os movimentos de câmera; (3) a angulação; existe, ainda, um quarto elemento, a montagem, que também determina a sua especificidade e que será mais adiante tratada com clareza como sendo o mais importante elemento da narrativa cinematográfica.

Existem, a rigor, os elementos citados como determinantes e os elementos componentes da linguagem fílmica. Estes, apesar de imprescindíveis, não lhe determinam o seu específico. O roteiro, apesar de fundamental para a estruturação da obra, é um texto escrito, não cinematográfico, uma pré-visualização do filme; já a fotografia ajuda a compor e a melhor definir o estilo, algumas vezes com a função dramática especial (é o caso de Vittorio Storaro, iluminador de Bernardo Bertolucci, cuja fotografia assume, em filmes como *O céu que nos protege* e *O último Imperador* uma quase co-autoria); a cenografia, em raros exemplos (nas obras expressionistas e, em especial, em *O gabinete do Dr. Caligari*[7]), surge também como elemento componente, embora, nestes casos excepcionais, apresente-se como processo deflagrador da evolução temática; assim como a parte sonora, os ruídos, os diálogos, a partitura musical.

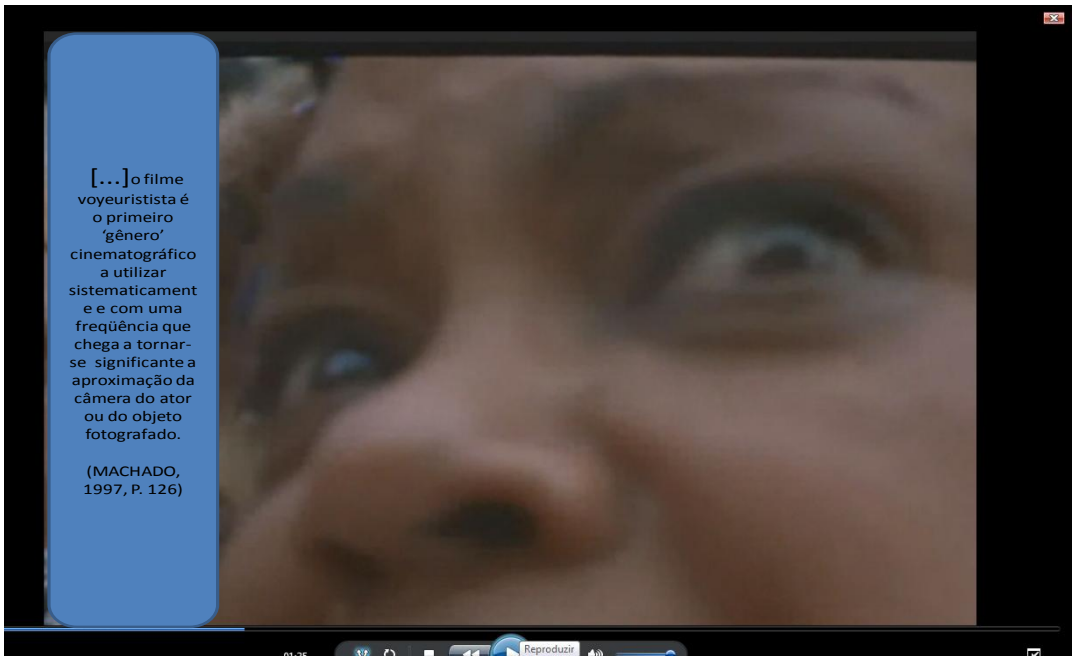
[7] Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=CNDaifCMAdI&feature=player_embedded#!>. Acesso em 10 de agosto de 2010.

Figura (02) – Imagem ilustrativa do filme *O Encouraçado Potemkin* de 1925. Dirigido por: *Sergei Eisenstein.*

Fonte: http://www.filmeshistoricos.com/2011/10/filme-o-encouracado-potemkin-1925.html. Acesso em 10 de ago. de 2011

Bela Balazs (1970), teórico húngaro, atribui importância fundamental a três elementos da linguagem cinematográfica: o primeiro plano (*close-up*), a montagem e a variedade de posições da câmera. O primeiro plano, além de ser, para ele, o fator que diferencia o cinema do teatro, cria um microcosmo desligado do espaço e da materialidade. O mundo da microfisionomia (rosto ampliado e isolado pelo *close-up*, como num microscópio) confunde-se mesmo com o "mundo da alma".

Figura (03): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo 2000* Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme *Estorvo* de 2000

Na figura 03, a expressão do rosto com a aproximação da câmera revela o sentimento da mãe, reclamando que seu filho está sendo acusado injustamente de um assassinato que não cometera, conforme mostrado em *Estorvo*, mas em seguida percebemos que não passa de pura interpretação ou encenação, como se retomássemos ao teatro. Nas palavras de Machado (1997, p. 126), "[...] o filme voyeuristista é o primeiro 'gênero' cinematográfico a utilizar sistematicamente e com uma frequência que chega a tornar-se significante a aproximação da câmera do ator ou do objeto fotografado".

É a dimensão de uma expressão humana isolada sobre a tela, e toda a referência ao espaço e ao tempo desaparece em vista de sua existência autônoma. Nossa consciência completa do espaço é abolida e nos encontramos em outra dimensão, a da fisionomia. O ponto de referência da Balazs é o filme *O martírio de Joana D'Arc* (1928), do dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Já o nosso é *Estorvo*, de Ruy Guerra.

Se a montagem fraciona a totalidade do tempo, o primeiro plano fraciona a totalidade do espaço. A montagem cria, assim, uma duração autônoma e torna-se responsável pela intensidade dramática do filme. É o senso de montagem que leva o realizador a introduzir o

primeiro plano, verdadeiro termômetro da sensibilidade do diretor. A montagem pode ainda sugerir associações de ideias. Por exemplo, no *flash-back* de uma pessoa a recobrar a memória, lembranças surgem e se desvanecem em segundos, numa sucessão vertiginosa de planos rápidos. Só a linguagem cinematográfica pode transmitir a correlação irracional dessas imagens mentais: a velocidade em que se sucedem reproduz a velocidade real do processo de associação de ideias.

Por isso, André Breton[8] em 1924 publicou o primeiro Manifesto Surrealista, e em 1929 publicou o segundo manifesto e a edição da revista *A Revolução Socialista*[9]. Nos anos 1930, o movimento internacionaliza-se e influencia várias outras tendências, conquistando adeptos em países da Europa e nas Américas. Em 1969, após sucessivas crises, o grupo dissolve-se. Eles (os surrealistas) acham que o cinema se revela como o instrumento real para a conquista da supra-realidade: a câmera é capaz de fundir vida e sonho; presente e passado se unificam e deixam de ser contraditórios; as trucagens podem abolir as leis físicas. Para o espectador contemporâneo, habituado à espantosa complexidade narrativa dos filmes modernos, torna-se difícil supor que a linguagem cinematográfica tivesse de ser conquistada lentamente. A necessidade da indústria cinematográfica de recorrer aos *remakes* revela que o "caldo cultural" atual somente pode ser sintonizado com ele próprio. Por que refilmar, por exemplo, *Psicose*, de Hitchcock, se é um filme "novo", de 1960, e ainda hoje atual e impactante? Porque, além de ele ser em preto-e-branco, a cultura de seus personagens, seus modos de agir, a gestualística, a maneira de ser e o tom - mais de sugestão e menos apelação - não satisfazem mais ao público contemporâneo, que consome o cinema como mercadoria.

Voltando à linguagem, nos primeiros filmes de Lumière, o que se vê não passa de um registro de acontecimentos. Quando vários registros sobre o mesmo assunto se reúnem, o filme passa à categoria de descrição. Em 1900, na chamada Escola de Brighton (Inglaterra), segundo o historiador francês George Sadoul, parecem estar os rudimentos da montagem cinematográfica. Os realizadores da escola têm a ideia de articular os vários registros de uma regata. Há uma imagem do público sobre uma ponte; faz-se surgir (ou seguir) uma imagem da competição; conforme se observa na Figura 04 a seguir.

---

[8] Médico, poeta, ensaísta, crítico e editor francês nascido em Tinchebray. Para maiores informações, consultar <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/AndreBre.html>.

[9] Entre os artistas ligados ao grupo, em épocas variadas, estão os escritores franceses Paul Éluard (1895-1952), Louis Aragon (1897-1982) e Jacques Prévert (1900-1977), o escultor italiano Alberto Giacometti (1901-1960), o dramaturgo francês Antonin Artaud, os pintores espanhóis Salvador Dalí, Joan Miró, o belga René Magritte, o alemão Max Ernst e o cineasta espanhol Luis Buñuel.

Figura (04: Imagem ilustrativa (fotografia) de 1910.

Fonte:*http://www.google.com.br/search?tbm=isch&hl=ptBR&source=hp&biw=1440&bih=775&q=foto+de+corrida+de+regata+antigo&gbv=2&oq=foto+de+corrida+de+regata+antigo&aq=* Acesso em 10 de agosto de 2011.

O resultado da observação da figura 04, cuja imagem nos dias de hoje pode parecer tão simplória, na verdade tem uma importância assustadora, assinalando o aparecimento da primeira frase cinematográfica: "As pessoas que estão na ponte olham os barcos que passam". A frase não pode ser atribuída a ninguém, mas o impacto dessa imagem atingiu todos. Está aberto o caminho para a narração no cinema. Os elementos que possibilitam a narração especificamente cinematográfica, no despertar do século XX, estão na ação paralela - cortes alternados desencadeadores do conflito em movimento, da corrida contra o tempo (a mocinha amarrada aos trilhos do trem, corte para o mocinho que toma conhecimento, o trem que vem chegando cada vez mais perto...), quebra da distância fixa entre a câmera e o ator (a saída do teatro filmado, da imobilidade da câmera), a variação do ângulo visual (o espectador vê sempre aquilo que a câmera viu durante a filmagem).

A maior parte dos espectadores, no entanto, somente se preocupa com a história, a intriga, os personagens, as situações, a fábula, em suma, desconhecendo ser o cinema uma linguagem. Muitas vezes o significado vem através de um *travelling* ou de uma *panorâmica* (movimentos de câmera), de determinadas angulações, do sentido especial de determinado plano. Assim, necessário se faz distinguir a narrativa da fábula (esta aqui compreendida como a história, a trama, a intriga...), porque o verdadeiro acontecimento narrado pelo filme não é o

que se reporta ao comportamento dos protagonistas, mas o que se relaciona com o comportamento da própria linguagem cinematográfica. Segundo Satoro (1990), existem, num filme, dois planos: um plano relativo à narrativa e um plano relativo à fábula. O primeiro refere-se ao *como* - ao conjunto das modalidades de língua e estilo que caracterizam o texto narrativo, a articulação feita pelo cineasta dos diversos elementos da linguagem fílmica. A forma como ele articula estes elementos é que determina o estilo de cada um. O segundo, o plano da fábula, refere-se à coisa da narração - à sua história.

Na análise de um determinado filme, o plano onde se torna necessário procurar a sua eventual poeticidade não é o da fábula, mas o da narrativa, ou do discurso cinematográfico. O lugar onde se individualiza a poética de um cineasta é na esfera da linguagem, por ser utilizada sempre na condição de o ser permanecer polívoco e não banal. Polivalência e semântica se constituem na *conditio sine qua non* da artisticidade, relativamente a qualquer sistema expressivo.

A distinção entre narrativa e fábula pode parecer artificial quando se encontram obras em que os dois planos caminham paralelamente e em perfeita harmonia. É o que acontece nos filmes que seguem os cânones do naturalismo - nos quais a conotação tende para o grau zero e a coisa impõe uma espécie de ditadura sobre o como. Mas a distinção se legitima plenamente nos filmes em que os dois planos se dissociam para refutar-se, ou, pelo menos, controlar-se alternadamente. Pode acontecer que, no decorrer do filme, a mensagem expressa pela fábula seja contrariada pela mensagem expressa pela narrativa, ou seja, que esta última provoque sutilmente a erosão da primeira, a ponto de produzir um significado real oposto ou divergente do que se extrairia de uma leitura limitada exclusivamente aos valores da história.

Em *Laranja Mecânica* (1971), de Stanley Kubrick, por exemplo, a ironia da narrativa encarrega-se de neutralizar a violência da fábula, principalmente na sequência do assalto, pelo bando de Alex, à casa do escritor. Enquanto este é brutalmente espancado, o delinquente canta a música de *Cantando na Chuva* como uma espécie de diluição do ato predador e desumano, instituindo o paroxismo. Aliás, uma das causas da incompreensão do penúltimo filme de Kubrick, *De olhos bem fechados*, uma produção americano-britânica de 1999, é o desconhecimento, por parte da *intelligentzia* paroquial, dessa importante distinção. Os críticos não compreenderam a poeticidade da narrativa kubrickiana, atendo-se, única e exclusivamente, aos valores da fábula.

A verdadeira crueldade em *Mouchette, a virgem possuída*, de Robert Bresson (1967), não reside tanto na matéria da história como no rigor formal que caracteriza o plano da narrativa. Assim também nos outros filmes do mesmo diretor como *Pickpocket* (1959), entre

outros. Em *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, na "biografia de um aventureiro", há contrariedade evidente entre o que expressa a narrativa e o que expressa a fábula (vide Paulo Autran no Parque Lage andando sem rumo, rindo às gargalhadas, enquanto, em *off*, se ouve a narração da trajetória de sua vida).

Catalisador das emoções, formador de sensibilidade, fonte de descobrimento, o cinema é a manifestação mais rica do século XX. O ponto de referência da Balazs, o filme *O martírio de Joana D'Arc* (1948) dirigido por Victor Fleming é o maior exemplo da força mágica do primeiro plano e do diferencial do cinema com este recurso.

Enfim, a montagem é um dos elementos fundamentais na linguagem do cinema, que, de fato, é a grande arte narrativa. Igualável talvez à literatura, que, aliás, enriqueceu muito nossas ideias através da assimilação da sétima arte. Alguns romances produzidos na contemporaneidade como Estorvo (1991), parecem ser escritos para que leiamos quase como assistimos a um filme, pois estes parecem ser a essência do processo narrativo. O verdadeiro acontecimento narrado pelo filme não é o que se reporta ao comportamento dos protagonistas, mas o que se relaciona com o comportamento da própria linguagem cinematográfica.

É na produção cinematográfica que a estrutura narrativa linear e naturalista demonstra respeito pela imagem captada pela câmera. Por isso, o cinema também se preocupou em desenvolver gêneros a partir dos quais pudesse expressar suas várias possibilidades de linguagem.

No princípio das pesquisas feitas no cinema, Georges Méliès (1861 a 1938) transformou seus filmes em verdadeiras experiências de linguagem, usando efeitos de imagem como substituição de objetos a partir de interrupções da câmera ou sobre-impressão feita com a própria câmera, os chamados *trick effects.* Méliès também fez adaptação de seu conhecimento de teatro ao cinema. Ele construiu cenários para seus filmes, de forma a dar a sensação de multicamadas e de profundidade de campo no mesmo plano, o corte evidenciando a continuidade temporal e a manutenção do mesmo espaço.

Seguindo as pesquisas no mundo cinematográfico, Bazin (1992) critica Méliés, afirmando que o cinema deveria exprimir a realidade do mundo, registrando a espacialidade dos objetos e o espaço que eles ocupam, sem uso de artifícios e respeitando sua unidade. Outros teóricos, por sua vez, têm uma visão diferente, como S. M. Eisenstein (1949), que sistematiza uma teoria com o objetivo de demonstrar a montagem como impositiva ao princípio da linguagem cinematográfica.

O cinema está baseado na montagem, que surge como necessidade ideológica, uma vez que organiza os códigos para transformá-los em um meio de expressão cinematográfica. É

quando o cinema clássico dá lugar a um cinema de ideias e a partir de então se começa a construir um cinema de narrativa complexa. Nessa perspectiva, é na montagem que encontramos a imagem do tempo, uma vez que o tempo cinematográfico, sendo uma representação indireta, depende da organização das imagens e sons para que ele se constitua e se transforme em uma narrativa cinematográfica.

Em Orson Welles (1940), temos a mistura de estilos diferentes, do jornalístico-documental ao expressionismo. O olhar desse diretor revela a noção de fragmento, quando o filme é constituído por blocos narrativos e sequências independentes; a preocupação em registrar o tempo interior da ação em sua integridade, chamado de plano-sequência; o desenrolar de duas ações diferentes no mesmo plano, denominado profundidade de campo; a narrativa em espiral fechando-se num círculo em oposição à linearidade teleológica de causa-efeito.

O plano cinematográfico se constitui como uma unidade espaço-temporal, elemento primordial da linguagem cinematográfica, e por isso tornam-se mais claros o cinema e a narração que ele nos apresenta. Assim, o cinema é narrativo e conta uma história, como faz a literatura através da escrita.

Definindo as características do sistema cinematográfico consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, Xavier (1977) aponta, além da aplicação dos "princípios da montagem invisível" (p.31), a produção do efeito *naturalista*, caracterizado por três elementos básicos:

a) A **decupagem**[10] clássica, apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação;

[10] Do francês, *découpage*, termo derivado do verbo *découper* (recortar), significando, originalmente, o ato de recortar, ou cortar, dando forma. Em cinema e audiovisual, a decupagem é o planejamento da filmagem, a divisão de uma cena em planos e a previsão de como estes planos vão se ligar uns aos outros através de cortes. O termo decupagem começou a ser usado em cinema na década de 1910, com a padronização da realização dos filmes, e designava a princípio um instrumento de trabalho, o "roteiro decupado" ou "roteiro técnico", último estágio do planejamento do filme, em que todas as indicações técnicas (posição e movimento de câmera, lente a ser utilizada, personagens e partes do cenário que estão em quadro, etc.) eram colocadas no papel para organizar e facilitar o trabalho da equipe. Esta seria a decupagem como "roteiro técnico".
A partir da década de1940,a palavra decupagem passa a designar a estrutura do filme como conjunto ordenado de planos. A partir daí, cria-se, então, na França, a noção de decupagem clássica, oposta à do cinema fundado na montagem.Tal definição de decupagem é retrabalhada pela corrente neoformalista, nos anos 1960. Considerando o filme como uma série de fatias de espaço (o enquadramento de cada plano, fixo ou em movimento) e de fatias de tempo (a duração de cada plano), constrói-se um significado cumulativo para sua noção de decupagem: - a planificação por escrito de cada cena do filme, com indicações técnicas detalhadas; - o conjunto de escolhas feitas pelo realizador quando da filmagem, envolvendo planos e possíveis cortes; - "a feitura mais íntima da obra acabada, resultante da convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo".
Vale salientar que nos anos 1950-1960, a noção de decupagem, com estes três sentidos sobrepostos, só existia em francês. Nos EUA, por exemplo,o cineasta era obrigado a pensar em marcação (*set-up*) e montagem (*cutting*) como dois processos separados. Ou seja: a decupagem de um filme, ou de cada cena de um filme, é um processo

b) A elaboração de um método de interpretação dos autores dentro de princípios naturalistas emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas;
c) A escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc. (XAVIER, 1977, p.31).

De acordo com Xavier (1977, p.24), o que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. O aspecto da *sedimentação* de um repertório cinematográfico hegemônico é fundamental na constituição de um certo procedimento de decupagem/montagem que, por suas "convenções", acaba se instituindo como "um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a 'impressão de realidade')" (XAVIER, 1977, p.24).

A obrigatoriedade de "cuidados ligados à coerência na evolução dos movimentos em sua dimensão puramente física" (XAVIER, 1977, p.24), que advém desta preocupação *realista,* é a "denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi 'captá-la'" (XAVIER, 1977, p.25).

Outro procedimento que foi fundamental desde os primeiros anos do século nas narrativas de aventura é a montagem paralela. Este esquema é empregado nas situações em que solicitam uma montagem que estabeleça uma sucessão temporal de planos correspondentes a duas ações simultâneas que ocorrem em espaços diferentes, com um grau de contiguidade que pode ser variável. Um elemento é constante: no final, será sempre produzida a convergência entre as ações e, portanto, entre os espaços (XAVIER, 1977, p.21). Dessa forma, as ações que se desenrolam longe do personagem principal se relacionam diretamente às que acontecem em sua presença, e o conhecimento delas pelo telespectador contribui para sua atuação na narrativa.

Enfim, os diálogos produzidos nos filmes, como os produzidos pelo protagonista de *Estorvo* (2000), "Eu", que demonstra não possuir informações, mas que, como todo filme,

---

que começa na planificação, se concretiza na filmagem e assume sua forma definitiva na montagem (Cf. <http://www.milenio.com.br/ogersepol/principal/dicionario/>).

utiliza-se do sistema cinematográfico da decupagem, da montagem, do plano, contra-plano, dando coerência à história a ser narrada e um certo realismo ao cinema narrativo.

Assim, acredita-se que o cinema narrativo começa desde o primeiro momento em que aparece o trem chegando à cidade, aí já existia uma história e por isso há uma narrativa. E como onde há narrativa existe narrador, busca-se na cena do trem chegando à cidade aquele que conta esta cena. Como não havia voz humana no filme, acaba-se atribuindo à câmera esta função. Os narradores sempre existiram e existirão nas histórias contadas por oralidade ao redor das fogueiras, ou pelas palavras dos grandes contistas, ou ainda pelas imagens mais modernas, como as do cinema.

2. O NARRADOR

2.1. O NARRADOR LITERÁRIO

O romance é uma das principais formas cultas do século XIX e nesse contexto há espaço para o escritor, que passa a ter suas criações e inovações como obras geniais; é um período no qual as produções ganham um público maior.

Em 1936, quando escreveu o hoje clássico ensaio O narrador (1986), que faz considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Walter Benjamin (1986) se apercebeu de que a arte oral de narrar conhecia seus estertores (som cavo e rouco que caracteriza a respiração dos moribundos), demonstrando que a faculdade de trocar experiências e ideias parecia abalada pela qualidade das próprias ações bárbaras do homem, e acrescentemos às razões de Benjamin, pela ainda ignorante, porém já promissora intervenção de alguns instrumentos de comunicação de massa – o jornal, o cinema, a TV. A razão, ou melhor, o senso prático era a grande característica do narrador de Benjamin: era um sujeito que carregava consigo uma dimensão utilitária das coisas e do mundo, que podia redundar num ensinamento ético ou moral, numa sugestão ou numa norma de conduta para a vida prática – "[...] o narrador é um homem que sabe dar conselhos" (BENJAMIN, 1986, p. 200).

Benjamin (1986, p. 207) falava num primeiro indício que culminaria na "morte da narrativa e do narrador": o aparecimento do romance no período moderno, com a invenção da

imprensa e a difusão do livro. No decorrer dos romances posteriores, observamos que há a permanência de um narrador que ainda é "um homem de conselhos", mas que também necessita de orientação ao habitar as páginas do livro. Este traz consigo uma nova oralidade e um novo conselho, devido às experiências passadas entre as páginas e o leitor, desta feita a ser desvelado por detrás de alegorias e de metáforas, ambas ligadas às imagens e aos sons, numa sucessividade de eventos que compõe uma acumulação de significados que não reivindicam necessariamente uma identificação inequívoca por parte do leitor, ou pode-se falar em um novo ouvinte. Exploram-se, sim, os limites e as possibilidades da linguagem literária: o significado final do romance contemporâneo que parece não existir pretendido pelo novo narrador, já não é linear, nem leva a uma conclusão fechada. Este novo romance parece não confundir autor e narrador: o narrador está implicado nos fatos narrados.

Com o fortalecimento da burguesia, "[...] da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes" (BENJAMIN, 1994, p. 202), a informação ganha destaque e influencia a forma épica. De acordo com Benjamin (idem, ibidem, p. 202), "lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos". O saber de longe – "do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição" (idem, ibidem, p. 202) – possuía autoridade válida mesmo que não fosse controlada pela experiência. Ao contrário, a informação aspira a uma verificação imediata, precisando ser compreensível "em si e para si". (idem, ibidem, p. 203). "Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível" (idem, ibidem, p. 203). Dessa forma, ela é incompatível com o espírito da narrativa, afirma o crítico. "Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio" (idem, ibidem, p. 203).

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade -, é, ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (cf. BENJAMIN, 1994, p. 205)

Os fatos chegam acompanhados de explicações e o mundo contemporâneo vive em função da informação. O narrador no romance contemporâneo é imenso, por flutuar com a narrativa por tempo e espaço diversificados que leva o incomensurável a seus últimos limites, retratado a descrição humana, mesclada ao personagem, porém nunca escreveu nada, contudo

imaginava have tido certas experiências com outros. Constrói obstáculos e passa por eles pedindo a ajuda da personagem escritor. Assim contar ou relatar sua vida através das palavras, comportando-se como uma espécie de cosmopolita.

O narrador sem nome, antes de ficcionalizar a história fez a doação do passado aos lugares determinados pela narrativa, pois, de posse das informações, ele tem a necessidade de verificá-las. A narrativa de certos personagens, na realidade "Eu", é a "interpenetração" (idem, ibidem, p. 199) do narrador da narrativa e do narrador do romance.

O tempo da novidade se impõe como experiência do deslocamento, da estranheza. Mas, o escritor faz empréstimos das produções dos criadores considerados tradicionais e ajusta-as ao seu propósito. O contemporâneo nos permite a dessacralização dos conceitos que estagnaram e pode transitar por espaços, através dos narradores contemporâneos que proporcionam uma leitura na qual os elementos se encontram diluídos no romance. A ideia de interpenetração é inteiramente dialética porque ela implica tese, antítese e síntese, configurando, assim, um pensar por contradições. E o que busca o leitor? Busca marcas do mundo em que vive; busca ler e ouvir e entender uma história. E é justamente onde entra o papel do narrador, chamando e guiando esse leitor para e nas aventuras.

2.1.1. TIPOS DE NARRADORES LITERÁRIOS

De acordo com Genette, Stam/Bur-Goyne/Flitterman-Lewis in Cardoso (2003) tratando da problemática do narrador, há dois tipos de narrador: Por um lado, encontramos o narrador intradiegético. Trata-se de um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional. Se for personagem e narrador da sua própria história, é um narrador homodiegético; Por outro lado, existe o narrador extradiegético. Este será o narrador fora da narrativa, que focaliza registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos semelhantes aos cinematográficos e outros diferentes canais de expressão, e não só através de discurso verbal.

Relativamente ao primeiro tipo de narrador, constata-se que este pode ser uma personagem ativa na história ou uma testemunha, ou mesmo o narrador-personagem. Para estes teóricos, Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, analisados por Cardoso (2003) consideram como homodiegético o narrador que conta as suas próprias experiências enquanto personagem. Porém, para Genette (2008), não há dois, mas três tipos de narrador: o narrador autodiegético, que Reis (1996) define como "a entidade responsável por uma situação ou

atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história" (p.251) o narrador homodiegético, que, ainda segundo o referido autor

> é a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de tal conhecimento directo (REIS, 1996, p. 257-258).

Reis (1996) considera ainda o narrador heterodiegético, que designa uma particular ação narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético. Sobre a tipologia apresentada por Carlos Reis (idem), soa estranho chamar um narrador de *entidade*, dando a ideia de um ser metafísico e que não tem uma personificação, ou seja, características humanas, mas espirituais ou demoníacas.

É importante salientar, no tocante à narrativa, os narradores, pois sua principal função é contar, relatar os acontecimentos de tal forma que se conquiste o interesse do ouvinte, como o fez com muita maestria a narradora de *As mil e uma noites.* Esta conseguiu prender a atenção do sultão por tantas noites que se tornou um verdadeiro exemplo de narrador de narrativa dentro de narrativa. Narradores assim acabam gerando identificação com o leitor/espectador, para que este se interesse pela narrativa apresentada. Para compreendermos o narrador nos diferentes níveis diegéticos, utilizamos os conceitos de W. C. Booth em *The Rhetoric of Fiction* (1983), o qual ressalta a diferença de atuação do que chama de um '*dramatized narrator*':

> […] when there is no such 'I', as in 'The Killer' the inexperienced reader may make the mistake of thinking that the story comes to him unmediated. But no such mistake can be made from the moment that the author explicitly places a narrator into the tale, even if he is given no personal characteristics whatever.[…] In a sense even the most reticent narrator has been dramatized as soon as he refers to himself as 'I' [...] In a sense, every speech, every gesture, narrates; most works contain disguised narrators who are used to tell the audience what it needs to know, while seeming merely to act their roles [...] (BOOTH, 1983, p.152).

Para Booth (1983), ter uma narrativa com narrador se apresentando em primeira pessoa é uma dramatização com objetivo de dissimular sua presença, mas que só conta aquilo que o leitor precisa saber, conduzindo-o a buscar os demais índices para completar a

coerência da história. Para tal, ao preparar a história, o autor, consciente ou não, dá ao narrador o camarote *vip* para poder ter as melhores visões e assim relatá-la ao leitor de tal forma que sua presença não seja incômoda, mas, ao contrário, bela e satisfatória para e na narrativa.

A literatura destaca dois tipos de narradores clássicos: o narrador em primeira pessoa (observador ou participante) e o narrador em terceira pessoa (parcialmente onisciente e dramático). À medida que o estudo da narrativa se desenvolve, a classificação da figura do narrador ganha importância e ele passa a ser definido em maiores detalhes.

Dessa forma, conhecer as características diegéticas desses narradores torna-se necessário para sabermos o quanto interferem nos fatos e quais pistas nos deixam sobre o relato secreto e as personalidades. Entre elas, destacam-se as variações de distância, em primeiro lugar:

> Cutting across the distinction between observers and narrator-agents of all these kinds is the distinction between self-conscious narrators (chap.vii), aware of themselves as writers (Tom Jones, Tristram Shandy, Barchester Towers, The Catcher in the Rye, Remembrance of Things Past, Dr. Faustus), and narrators or observers who rarely if ever discuss their writing chores (Huckleberry Finn) or who seem unaware that they are writing, thinking, speaking, or "reflecting" a literary work (Camus's The Stranger, Lardener's 'Haircut',' Bellow's The Victim) (BOOTH, 1983, p. 155).

O narrador observador difere do narrador participante pela consciência do próprio narrador, que sabe diferenciar muito bem o seu papel e o do autor, pois o que este escreve leva o leitor a refletir, mas não o pega pela mão e diz que é dessa ou daquela forma que o leitor deve se comportar diante da narrativa, mas o faz pelas palavras que o narrador utiliza para guiar esse leitor dentro da narrativa como o fio de ouro que Teseu, lendário herói grego, utilizou para guiá-lo a encontrar o caminho para sair do labirinto na ilha de Creta.

É esse comportamento que irá influenciar diretamente na forma que o leitor vê, aproxima e/ou distancia o narrador do interlocutor. Para a hermenêutica é uma grande conquista do comportamento entre leitor e interlocutor, pois a liberdade que se deu ao leitor proporciona-lhe uma interpretação, encontrando o caminho que o tire do labirinto do texto, através do que ele vê e entende, ou seja, o que ele observa vai além da narrativa e dá uma mobilidade diferente ao narrado, talvez, muito além da desejada pelo autor, mas é o narrador-personagem quem decide qual rumo ou sentido a narrativa terá e o caminho que o interlocutor pode seguir.

Na vasta classificação dos narradores proposta por Booth (1983), percebe-se que eles poderiam ser honestos ou mentirosos (em relação à história que contam), confiáveis ou não, e mesmo mudar seu ponto de vista durante a narrativa.

É também digno de nota o fato de não participarem do mesmo estatuto narratológico os vários tipos de subscrição de autoria (pseudônimo, heterônimo, escritos anônimos, etc.) provocando leituras proporcionalmente diversificadas, que vão do simples reconhecimento à simpatia (no sentido grego de *sym-pathos*), podendo ir até a ilusão de uma quase absoluta comunhão de sentimentos com o modelo literário.

Alguns escritores temerários pensaram-na como algo de prospectivo, enquanto outros a escreveram deliberada e obsessivamente, multiplicando-a em ficções, que se revelariam mais tarde serem autobiografias antecipadas. Mas, em todos eles, o olhar para trás foi o único método que correspondeu ao gênero, e o passado – no que diz respeito à história – foi, é e será a única dimensão temporal compatível. Não obstante, a utópica retrospectiva perfeita de uma existência a partir de um determinado ponto é materialmente impossível, pondo a nu as suas limitações, que se podem resumir no fato de que se vive a vida num sentido e que esta se conta em sentido contrário.

> Substitui-se o autor onisciente (muitas vezes intruso), posição genérica do narrador tradicional, por uma perspectiva interna, por um ângulo situado no próprio interior do mundo ficcional. Assim, a realidade passa a ser vista através do prisma dos próprios personagens (graças aos recursos do estilo indireto livre e do monólogo interior) ou do narrador que participa do mundo da ficção diretamente, transformando-se também em personagem (ARRIGUCCI, 2003, p. 118)

Observe que acaba em uma visão subjetiva e, desta maneira, fluida, oscilante, sem o respaldo do pacto de objetividade, de veracidade, que geralmente se estabelece entre o autor onisciente e o leitor/espectador. Este tipo de narrador irá desenvolver a narrativa, sobretudo, de acordo com o seu ponto de vista, o que objetiva, uma vez que sua versão dos fatos está sempre imbuída de sentimentalismo com relação ao que é narrado pela personagem. Na primeira pessoa, o narrador faz sempre um recorte da realidade, característica do esquizofrênico que vê tudo por partes, além de apresentar a sua visão de mundo.

Ele não pode reviver o passado, mas apenas apresentá-lo de acordo com suas memórias. Torna-se então um duplo personagem, do momento que passou e do momento em que conta suas reminiscências. De qualquer forma, será sempre um personagem que chamaremos narrador, no momento em que se nomeia como narrador da história.

Falar de narrador implica, pois, uma consciência clara em relação àquela "entidade" que lhe é próxima, embora distinta, que é o autor dito, o chamado autor empírico. Alguns autores propõem ainda o estabelecimento de outro tipo de distinção, que considera a diferença entre o autor real (ou empírico) e a entidade a que, na linha de Booth (1983) e Genette (2008), denomina-se autor implícito ou autor implicado – aquele agente inerente a qualquer ficção narrativa -, criação do autor real, que consiste na fonte da invenção da obra, no "princípio de invenção no texto". O autor implícito é, como sublinha Chatman (1990), um inventor silencioso, por oposição à instância discursiva que fala, que é o narrador, sendo este segundo apenas um dos elementos criados pelo primeiro. Talvez por isso, Reis (1996) utilizou o termo "entidade", pois há dentro do corpo do narrador o corpo do autor ou vice-versa.

No fundo, o conceito de autor implícito coincide com a imagem de autor que o receptor da obra (re) constrói à medida que a recebe. Booth (1983), citando Kathleen Tillotson (na nota de rodapé entre aspas a seguir) refere-se, de fato, ao autor implícito como um "segundo eu" que resulta do processo da reserva; enquanto que "behind it, lurks well pleased the veritable historical self secure from impertinent observation and criticism"(p.71). Ele sublinha também que o conceito de autor implícito tem a grande vantagem de evitar a discussão inútil sobre a existência ou não das qualidades de "sinceridade" e "seriedade" por parte do autor. A única sinceridade que ao leitor cabe avaliar é a que diz respeito à do autor implícito em relação a si próprio: "But we have only the work as evidence for the only kind of sincerity that concerns us: Is the implied autor in harmony with himself- that is, are his other choices in harmony with his explicit narrative character?" (BOOTH, 1983, p. 75). Escrita na qual o romancista como que se recria a si mesmo:

> As he writes, he crates not simply an ideal, impersonal "man in general" but an implied version of ""himself" that is different from the implied authors we meet in other men's works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote (BOOTH, 1983, p.70-71)

Esta nova criação é reconstruída pelo leitor através do texto. Chatman (1990) estabelece uma relação forte entre a narrativa, o narrador e o leitor. Para o referido crítico, este é um tipo de narrador que justifica a adequação do termo "implícito", quando afirma que "He is 'implied', that is, reconstructed by the reader from the narrative*"* (idem, ibidem, p. 148).

Importa notar que Chatman não usa o termo "construção", mas sim "reconstrução", isto é, o autor implícito é, antes de tudo, construído pelo autor real – é essa a sua primeira

forma de existência – e, depois, reconstruído pelo leitor – pela narrativa. Não se trata, portanto, de uma mera imagem (definida e definitiva) do autor real, mas sim de uma nova e permanente construção, efetivada em cada momento da criação. Por esta razão, um mesmo autor real pode criar diferentes, e até antagônicos, autores implícitos em diversas obras literárias.

Sistematizando as diversas teorias para chegar a uma tipologia mais sistemática, e, ao mesmo tempo, mais completa, Friedman (1967), citado por Leite (1985), começa tratando das principais questões das quais se precisa de respostas para estudar o narrador.

A primeira delas se refere ao fato de que quem conta a história é um narrador em primeira ou terceira pessoa; uma outra seria: de qual ângulo em relação à história o narrador conta? Poder-se-ia também questionar quais canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor?

- Analisando a tipologia do narrador de Friedman, ele fornece elementos para responder a essas questões em cada caso, mas vai basear-se também na distinção de outros teóricos examinados anteriormente, principal e fundamentalmente em Booth (1983). A base da teoria de Friedman (1967) está entre cena e sumário narrativo analisado por Leite (1985):

> A diferença principal entre narrativa e cena está de acordo com o modelo geral particular: sumário narrativo é um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e de uma variedade locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge assim que os detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começam a aparecer. Não apenas o diálogo mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar são os *sine qua non* da cena (LEITE, 1985, p. 119-20).

Essa distinção, como dissemos, vai nortear a tipologia de Friedman (1967), organizada do geral para o particular: "da declaração à inferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem" (LEITE, p.119).

O referido autor chama a atenção, logo de início, para a predominância da cena, nas narrativas modernas, e do sumário, nas tradicionais. A primeira categoria proposta por Friedman é o "autor onisciente intruso", chamado também de "editorial omnisciente". Haveria aí uma tendência ao sumário, embora possa também aparecer à cena. Esse tipo de narrador tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer, segundo Leite (1985), J. Pouillon, *por trás*, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre (1968), para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou

de frente, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada.

A segunda categoria de Friedman (1967), "o narrador onisciente", ou narrador onisciente neutro, fala em terceira pessoa. Também tendente ao sumário, embora aí seja bastante frequente o uso da cena para os momentos de diálogo e ação, enquanto frequentemente a caracterização das personagens é feita pelo narrador, que as descreve e explica para o leitor. Demais características, referentes às outras questões (ângulo, distância, canais), são as mesmas do autor onisciente intruso, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara.

Seguindo na classificação de Friedman (1967), temos a terceira categoria, "o narrador-testumunha". Este dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Ele narra em primeira pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária, que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. O nome "Testemunha" não é à toa: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. É aquele que Genette (1972) chamará de narrador autodiegético, ou seja, aquele que narra as suas próprias experiências como personagem central dessa história.

O quarto tipo de narrador, chamado por Friedman (1967) de onisciência seletiva múltipla, ou multisseletiva, é o próximo passo nessa progressão rumo à maior objetivação do material da história. Dá-se passagem do narrador onisciente para o narrador-testemunha, e para o narrador-protagonista. Perdeu-se a onisciência; aqui o que se perde é o "alguém" que narra. Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena. Difere da onisciência neutra porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da onisciência múltipla, como no caso da onisciência seletiva, que vem logo a seguir, é o discurso indireto livre, enquanto na onisciência neutra o predomínio é do estilo indireto. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso.

Esta é uma categoria semelhante à anterior, "narrador onisciência seletiva". Trata-se apenas de uma só personagem, e não de muitas. É como no caso do narrador-protagonista, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente.

Com o modo dramático, eliminou-se o autor, e depois o narrador. Eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. O ângulo é frontal e fixo, e à distância entram a história e o leitor. Trata-se, contudo, de uma distância pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas.

A última categoria de Friedman (1967) representa o máximo em matéria de "exclusão do autor". Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente. No exemplo de Friedman, *Goodbye to Berlin (1963)*, romance-reportagem do escritor inglês Cristopher Isherwood, o próprio narrador, desde o início, nas primeiras linhas do primeiro capitulo, define-se como tal o: "Eu sou uma câmera". Esta categoria será explorada no próximo capítulo, quando discutiremos o narrador cinematográfico.

Genette (2008) distingue três tipos de narrador, mediante o seu lugar na diegese, a saber: narrador autodiegético, sendo aquele que narra as suas próprias experiências como personagem central da história; narrador homodiegético, aquele que, não sendo personagem principal da história, assume a tarefa de narrar os acontecimentos a ele concernentes e, por último, o narrador heterodiegético, sendo aquele que, não fazendo parte da história, é capaz de narrá-la, por conhecê-la muito bem. Assim, Genette (2008) nos deixou uma herança cujos caminhos de análises e conceitos operatórios nos ajudaram, através da narratologia que inspirou variadíssimos estudos, dentre eles problemas nos estudos sobre narrador. Vendo a problemática do narrador da literatura ao cinema, Cardoso (2003), ao analisar a obra *Figuras III* de Genette (1972), observa que

> o narrador é considerado como o agente, integrante no texto que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa (CARDOSO, 2003, p.57).

Na compreensão de Tzvetan Todorov (2006, p. 6), “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas”. Ele identifica o narrador da seguinte forma:

a) O primeiro deles corresponde ao que é chamado de “narrativa de narrador onisciente”, simbolizada pelo modelo de Todorov narrador > personagem, em que o narrador sabe mais do que o personagem (N>P).
b) O segundo tipo trata da narrativa em que o narrador diz somente o que determinado personagem sabe. Esse tipo seria simbolizado pelo modelo narrador = personagem (N=P).
c) O terceiro é a narrativa *objetiva,* em que o narrador diz menos do que sabe o personagem, simbolizado pelo modelo narrador < personagem (N<P).

O narrador, antes de ser tipologizado, deve ser primeiramente entendido, e isto só pode se dar dentro do campo que lhe confere a própria existência, isto é, o romance do qual faz parte essencial e, em seguida, o narrador deve ser entendido no âmago de um campo mais amplo, que é o da literatura em que foi produzido.

É evidente que o narrador é percebido pelo leitor como uma “entidade”, termo utilizado por Reis (1996) e que questionamos por ser um termo muito metafísico, nominalizado, cujo valor fundamental é a referencialidade que pode alcançar na percepção leitora e também como veículo de certas coordenadas que têm a ver com ideias, modos de comportamento, feixes de ações: um conjunto de estratégias que cobram sentido na leitura a partir do ser narrante. Os procedimentos utilizados para a elaboração deste ser – o narrador cumpre também funções de representação ou de certa captação da história – são a recuperação de fatos em forma de comentário, o desempenho de transformações via comportamentos e discursos esquecidos.

Geralmente, o narrador é composto por uma quantidade respeitável de blocos de sentido, recortes ou fragmentos verificáveis na realidade ou no mundo da arte, e outros produtos da imaginação e das faculdades de invenção, o que lhe confere um caráter de diretor de cena, de mágico, de força que conduz o romance até o ponto em que pouco ou nada se questiona sobre ele, salvo quando sua formulação transgride formas e estratégias dos clássicos. Enunciador fictício maculado de dados verificáveis, sua credibilidade atinge fatalmente a progressão e a aceitação do romance ou da narrativa como um todo. E em parte

essa condição deriva de sua inserção, forte ou débil, nos imaginários e nas linguagens sociais. Como se vê, o narrador pode ser pensado como um mediador entre o que é da sociedade e o que é do literário, entre o que é do indivíduo autor e o que é do indivíduo leitor.

Booth (1983) explicita a existência de um autor implícito, que coloca o narrador em uma posição privilegiada para poder ver e contar a história com mais detalhes e confiabilidade. Maria Lucia Dal Farra (1978), em *O Narrador Ensimesmado,* coaduna com a ideia de Booth (1983), ao externalizar a existência de um autor implícito, mas acrescenta que o narrador ensimesmado faz uma discussão a respeito da razão e que a personagem é utilizada para mascarar a presença do autor ou mesmo de uma voz na narrativa. Assim, apresenta-se certo retrocesso do narrador e também da trama implicitada entre as formas de narrar.

Dal Farra (1978) afirma que o autor é um manejador de disfarces, que, encoberto pela ficção, insurge do interior da narrativa, denunciando sua presença através da escolha sígnica, da pontuação e das personagens que cria para deixar a sua marca. Coadunando com essa ideia, Luiz Costa Lima (1990) afirma que o autor só se constitui como pessoa quando este cria "carapaças simbólicas do indivíduo" (p. 51). Mas esse jogo entre autor implícito, narrador e personagens só pode ser feito por meio do leitor.

O deslocamento do ponto de vista pode, a princípio, nos confundir, pois corremos o risco de confundir personagens com pessoas, ou ainda, confundir autor real com autor ficcional. Segundo Dal Farra (1978), os devidos cuidados devem ser tomados ao considerar a obra na sua materialidade. E acrescenta ainda que

> o autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (DAL FARRA, 1978, p.19).

Sendo narrado homodiegético ou autodiegeticamente, teremos a participação direta do narrador, que insere o leitor na narrativa como se ele fosse uma personagem.

Na escala ficcional de Booth (1983), os narradores podem ser considerados representados, os quais, segundo Dal Farra (1978, p. 20), "encarnam o dizer enquanto mostra, dramatizando sua própria mente na medida em que narram a história". Para Adorno (1971), o que define a posição do narrador no romance contemporâneo é a distância estética, que pode estar mais próxima ou conduzida, como o cinema faz com a câmera. Sendo um narrador sem identidade e totalmente circular, nunca está em grupo; sempre está só e em busca de repostas

para perguntas que não se tem ao seu redor, mas em muitos lugares que se tem de garimpar. É um narrador fragmentado e sempre individualizado, procurando uma coletividade que não consegue, pois devido à configuração da sociedade pós-moderna, o grande objetivo é entender como as coisas funcionam e por que todos estão sempre fragmentados, faltando algo, sempre com algum defeito. É assim que se apresenta o narrador literário na pós-modernidade.

As teorias de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e Mikhail M. Bakhtin permitem discutir a posição do narrador no romance contemporâneo. O narrador contemporâneo observa e participa da narrativa, faz as indicações necessárias à compreensão do leitor e também apresenta personagens que falam e agem na narrativa circular, como é o caso do romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque.

Primeiramente, a crítica assinala a suposta simbiose entre narrador, autor e personagens com relação à percepção do que é visto, para, logo em seguida, diagnosticar e enviar para o leitor. Enquanto as personagens seriam levadas pelas ilusões, o narrador seria o denunciador destas últimas, apresentando uma postura desiludida, bem ao gosto da posição anti-romântica. Esta, por sua vez, não nos desataria das ilusões, defrontando-se com a realidade de suas próprias posições, como é o caso de "Eu", que toma consciência de seu erro e dúvida e foge da ilusão de uma vida sem rumo. Dessa forma, temos as semelhanças entre narrador e personagens, que se assemelham para que o jogo do texto fique mais complexo, nas mesmas direções e em direções diversas que o leitor vai ter de assumir para desfrutar de uma leitura que não se torna idêntica a si mesma, mas que produza um diálogo inventivo entre autor, narrador, personagens e leitor.

No âmbito da narrativa contemporânea, o narrador constitui um dos seus problemas fundamentais. "Ela se caracteriza hoje por um paradoxo: não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração" (ADORNO, 1971, p. 269). Todos os narradores elaboram a matéria-prima das experiências: "A experiência que passa de pessoa para pessoa é fonte a que recorrem todos os narradores" (BENJAMIN, 1994, p. 198).

O narrador, dentro da narrativa, permite uma continuidade articulada. Temos como exemplo disto, as vivências das guerras no século XX que sintetizam horrores que geram repercussões nos processos narrativos. As práticas narrativas, um terrível e essencial embate com as palavras, deslocam-se em seus fundamentos por experiências com estas características.

O narrador, para tornar-se pleno e concreto, na interpenetração do *camponês* e do *marinheiro* numa figura singular, exige o seu complemento conceitual na presença do artesão. O terceiro componente consolida a interpenetração. "A extensão real do reino narrativo, em

todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração" (BENJAMIN, 1994, p. 199). Do arcaico, com a passagem pelo medieval, ao contemporâneo, a definição das famílias de narradores encontra a sua fonte nesta tipologia.

O crítico alemão considera que a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores e assevera que, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais, existindo dois grupos de narradores – o que viaja e vem de longe e "o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições" (BENJAMIN, 1994, p. 198-199) – e ainda afirma que se quisermos concretizar esses dois grupos "através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante" (idem, ibidem, p. 199). A compreensão da extensão do reino da narrativa é possível quando se considera a interpenetração (cf. BENJAMIN, 1994, p. 199). Se esses narradores foram "mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram" (idem, ibidem, p. 199), pois os artífices, antes de fixarem-se "em sua pátria ou no estrangeiro" (idem, ibidem, p. 199), trabalhavam junto aos camponeses. Nas considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, Benjamin acredita que o surgimento do romance no período moderno foi o primeiro indício de uma evolução que resultaria no apagamento da narrativa, "e da epopeia no sentido estrito" (idem, ibidem, p. 200). O fato resulta, na opinião do crítico, de a narrativa referir-se à tradição oral e se constituir em uma forma de saber ligar à participação do narrador na experiência do que relata com compromisso com o "ensinamento" (idem, ibidem, p. 200) e ao romance caberia o compromisso com a transmissão de informação.

A crítica sobre narrador na literatura tem sido ampliada, mas não se consegue narrar ou apresentar uma história ou um fato se não houver pelo menos a sombra de um deles, pois, mesmo que se mude o suporte, não se consegue deixar de verificar este ente importante da estrutura narrativa, o narrador. Se para Carrasco (2007) "a palavra é a 'roupa do pensamento', sem ela o mundo seria um amontoado de sensações inexprimíveis e impulsos incontrolados".(p. 9)

Na escrita de Walcyr Carrasco (2007), o narrador é o estilista das palavras, pois as organiza de tal forma que permitirá que o leitor entre não na caverna de Ali Babá, mas em uma realidade mais rica: a de tornar-se cada vez mais dentro da narrativa através das palavras. Estas possuem um efeito mental que leva o leitor a tirar de seu imaginário as imagens que produzem a história e daí constituírem um filme mental de tal forma que reproduz em

imagens o que as palavras lhes mostram. O diretor de cinema trabalha desta mesma forma, mas não deixa suas ideias restritas em seu imaginário, todavia as internaliza através de imagens em movimento: surge o cinema que narra o imaginário do leitor adaptador.

2.2. QUEM NARRA NO CINEMA?

Na narrativa literária, o ato de contar histórias faz parte essencial de sua existência e que, para tal, são necessários elementos que construam a base dessa história e desenvolvam o enredo. O narrador é o responsável por contar histórias na literatura, e ele faz o leitor viajar para lugares nunca dantes visitados, contudo em sua própria imaginação, criando o cenário, a descrição das personagens, os labirintos que as personagens percorrem. O leitor segue o narrador nesta viagem, mas com uma visão subjetiva, sem a interferência do narrador. Mesmo que este sugira, o leitor terá sua imaginação fluindo em busca do tesouro perdido, ou da amada na torre, ou do Graal, mas tendo como arquiteto de todo cenário sua própria imaginação. O narrador literário apenas o conduz. Ele, leitor, decide como chegar ao final de sua saga.

Já o narrador no cinema é mais complexo, pois é preciso entender a linguagem cinematográfica para, em seguida, entendermos a existência de um narrador nesta linguagem, pois quando se trata de narrador no cinema, torna-se inevitável recorremos ao narrador literário, a quem o cinema recorreu e recorre para entender sua estrutura e sua linguagem. É na literatura que primeiro encontramos os mais diversos tipos de narradores, como visto no item 2.1 da presente dissertação sobre narrador literário, desde aqueles de primeira pessoa aos de terceira pessoa, os vivos e os mortos ressuscitados, os neuróticos e os sãos etc. Como, então, encontrarmos e identificarmos o narrador no cinema? Devemos entendê-lo como sendo apenas um reflexo da literatura? Ou por ser o cinema outro suporte e linguagem terá outra forma de narrar? Como na literatura partimos da narrativa para entender o narrador, devemos buscar o mesmo caminho para ver onde iremos chegar.

Mesmo antes de ser sonoro, o cinema já era narrativo. No decorrer do processo evolutivo do mostrar a história através das imagens das personagens sem som para contar a história das personagens com imagens e som, o cinema buscou na literatura o apoio teórico e estrutural que precisava para que pudesse iniciar sua trajetória em busca de uma linguagem própria e independência narrativa, e, no processo de simbiose, conseguiu sua própria linguagem, vista tanto no cinema mudo, como no sonoro, visto que este o tornou muito mais

próximo da narrativa literária. Constante e inevitavelmente busca-se na literatura o apoio necessário para se entender a linguagem do cinema. A teoria para se entender a narrativa cinematográfica está inicialmente na narrativa literária, pois no processo de comparação sempre se depara com a literatura para depois verificarmos a evolução teórica do cinema.

A teoria literária fortificou-se com bases sólidas e com teóricos que conseguiram, a muito custo, fortalecer os principais pontos da estética literária, como a personagem, o tempo, o espaço, o enredo e o narrador.

Na busca de fazer um alicerce também seguro, o cinema buscou na linguagem literária o respaldo necessário para construir seu alicerce e assim se tornar teoricamente independente da teoria literária. Contudo, mesmo que isso tenha ocorrido, a comparação será sempre necessária e inevitável. Se, na narrativa literária, temos os elementos constitutivos personagens, tempo, espaço, narrador, enredo, entendemos que na linha narrativa de um filme há a construção através do olhar de alguém (diretor) sobre algo, o que constitui uma diferença com relação à narrativa literária, pois esta deixa a imaginação do leitor fluir, além do repertório cultural, imagético e cinematográfico que aquele impõe através do diretor, que se torna um fator determinante no caminho que uma obra irá trilhar, pois o que é mostrado tira a subjetividade da imaginação, tornando-se objetiva.

Para se mostrar/contar uma história no cinema, há um narrador identificável por uma *voice-over*, no formato extradiegético, que não é uma personagem na trama, mas que, por meio dos personagens, relata fatos que presencia. A voz do narrador não se posiciona em sentido estritamente intervencionista da imagem, que é formada por personagem-narrador cuja forma direta dá opinião sobre os outros personagens, mas há uma simbiose entre o contar e o mostrar.

Há narrativa que considera esse tipo de voz como uma função de narrador-observador invisível, que está traduzido na própria câmera, identificando-se como tal no processo de simbiose em que a união do que é contado em *voice over* com o que é mostrado pelas imagens se entrelaçam para que a narrativa chegue ao espectador. O narrador no cinema adquiriu, ao longo da evolução da narrativa cinematográfica, uma independência do narrador literário ao tornar-se muitas vezes invisível aos olhos, mas existente aos ouvidos; sua *voice over* faz fluir da além-imagem o som que faz do narrador cinematográfico, diferentemente do narrador literário, pois as palavras são ouvidas e/ou vistas no cinema e elas nos alertam da existência do narrador.

O narrador do cinema é diferente do narrador da literatura, pois no cinema ele tem personalidade formada, tem cor, roupas, um timbre de voz definido; já na literatura estas

descrições em palavras são imaginadas pelo leitor, que as cria em seu imaginário. Enquanto a literatura conta, o cinema mostra.

Respondendo a pergunta se no cinema há narrador, podemos afirmar que sim, pois o cinema é narrativo, é contar uma história através das imagens e a forma que se montam os planos que foram gravados, pois é pela forma de veicular a ideia e atribuir significado à imagem com uma série de procedimentos expressivos que o cinema instituiu seu próprio discurso, organizando a imagem de tal forma que passou a contar histórias em um organismo narrativo. O registro imagético passou a contar/mostrar imagens, ou seja, passou a ser narrativo. Para Gaudreault & Jost (2009), a imagem é a unidade básica da narrativa cinematográfica, por ser espacial, trata-se o plano e o enquadramento como representantes da espacialidade. Assim, o cinema evoluiu em seu processo de narrar/contar/mostrar a história, utilizando-se, hoje, de uma linguagem própria e de recursos típicos da narrativa cinematográfica.

Entende-se que, se há narrador na literatura por haver narrativa e havendo narrativa há narrador, o cinema também é narrativo, desde sua primeira imagem, sendo, pois, um mostrador de histórias. Por isso, deve-se entender que, se o cinema é narrativo, conta uma história, e contando uma história deve haver um contador delas, que, por ausência de outro vocábulo, chamaremos, recorrendo a uma catacrese, de narrador, que só surgirá em *voice over* a partir do cinema sonoro, pois até então o cinema só mostrava a história, não se apresentando com o *voice over* do narrador.

O narrador é tão essencial a uma narrativa cinematográfica como o é para a literária. Por isso, deve-se entender a importância do narrador cinematográfico na mesma proporção do narrador literário. Mas a literatura terá um narrador que conta a história, deixando o leitor à vontade na busca de imagens que se possam correlacionar com o apresentado nas palavras deste narrador dito literário; já no cinema, esse narrador apresenta a história e as imagens as mostram no processo de simbiose da narrativa literária com a cinematográfica.

2. 3. NARRADOR CINEMATOGRÁFICO

Nas histórias audiovisuais, os registros expressivos são agrupados em torno de cinco áreas: palavras, sons, música, texto escrito e imagens. Portanto, encontramos muito mais complexidade no que diz respeito aos seus canais de expressão e oportunidades para interação. Uma questão importante para analisar a narrativa literária adaptada para o cinema é

a questão do narrador que, segundo Stam (2008, p. 65), comentando Booth, (1983), "nós reagíamos aos narradores como reagimos às pessoas...". Isto nos leva, neste ponto da dissertação, a estudar um tipo particular de narrador, o cinematográfico.

A questão do narrador, que já é complexa no campo literário, apresenta maiores dificuldades nas narrativas audiovisuais. Em literatura, muitas vezes discutir a presença e a utilidade analítica do valor do narrador é problemático e contribui para o fato de ter um único texto como registro escrito, para determinar a presença do narrador e seu papel. Tais indagações a respeito da presença e do comportamento do narrador na ficção midiática evocam, implicitamente, a própria questão do narrar como discutimos até então. Deve-se lembrar, a propósito, que a própria noção segundo a qual a ficção midiática de um modo geral é calcada em um narrar nem sempre é formulada com cristalina convicção.

Como vimos no capítulo anterior, a narrativa cinematográfica pode acumular dois diferentes pontos de vista no mesmo plano. De fato, o ponto de vista pode identificar-se com o de certa personagem, mas, através da expressão facial e dramática de outra, podemos tomar o partido desta segunda, juntando-nos a ela nos seus desejos e sentimentos. É uma propriedade interessante da narrativa cinematográfica o fato de podermos ver através dos olhos de uma personagem e sentir através do coração de outra. A este segundo tipo de focalização, que é definido em termos muito próprios, chama Chatman (1990) *interest-focus*. É como se a narrativa literária tivesse uma maior apetência para avançar em profundidade (no aspecto pontual), enquanto que a narrativa cinematográfica se configurasse como arte mais devoradora, desejosa de abarcar imediatamente uma totalidade – eventualmente também mais dispersiva. Daí, em parte, a facilidade com que o cinema satisfaz a curiosidade e a emoção do público, podendo mesmo explorar os caminhos mais radicais do puro voyeurismo.
Chatman (1990, p. 91) distingue quatro tipos de focalização:

- *slant* (quando o ponto de vista apresentado é o do narrador);
- *filter* (quando a focalização dá acesso ao mundo interior das personagens);
- *center* (quando é dada particular importância, na narrativa, a uma determinada personagem, ainda que possa não se ter acesso à sua consciência) e
- *interest-focus* (quando o leitor/espectador é levado a identificar-se com uma determinada personagem, ainda que esta seja de reduzida importância na narrativa).

O autor sublinha que este último tipo de focalização tem particular importância na narrativa cinematográfica. Obviamente que este modo de classificação se baseia num conceito de focalização que por vezes se afasta daquele que aqui procuramos abordar, já que nem sempre coincide com o ponto focal a partir do qual a informação diegética é veiculada.

Além disso, no cinema, a imagem ainda se apresenta na forma de linguagem, com suas características próprias e excludentes ao conteúdo nele abordado. Entretanto, Metz (1997) afirma que o filme não é uma "linguagem", mas outro tipo de sistema semiótico, com articulações próprias. O crítico diz que "há um núcleo mais específico ainda, e que, contrariamente aos outros elementos constitutivos do universo fílmico, não existe isoladamente em outras artes: o discurso imagético*".(*Metz, 1997, p.76 *)*

O cinema materializa o distanciamento necessário entre o narrador e a cena narrada, nesse caso jogando com a profundidade da tela. Ao filme não coube ter um prólogo, uma vez que a imagem nada antecede além dela mesma, no caso do filme aqui abordado, *Estorvo* (2000). Além disso, as falas em *off*, ou seja, as palavras verbalizadas oralmente se apropriaram daquelas informações externas, dando a ideia de cinema simultâneo, o que é necessariamente uma extensão das palavras em relação às imagens que estão sendo apresentadas, tendo a linguagem literárias; representada pelas palavras um percurso paralelo com a linguagem cinematográfica. Isso numa tentativa de igualar o alcance da palavra e da imagem ao espectador do cinema, o narrador-fílmico também fala em *off*, reafirmando as imagens fílmicas, provocando redundâncias e quebrando a expectativa que os planos compõem.

O narrador-fílmico se intromete no curso da história, procurando mimetizar a articulação do narrador literário. Ao adaptar recortes literários, a câmera se aproxima do objeto como se quisesse tocar, sentir tatilmente os detalhes e fazer o espectador participar da narrativa, ligando-se ao personagem. É como se observa o olhar do filme de Ruy Guerra, a ser aqui analisado no capítulo seguinte. O narrador, no cinema, manipula pacificamente o espectador, de maneira que sua autoridade é fortemente posta a prova, conforme se observa na seguinte cena:

Figura (05): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Conforme podemos observar a partir da figura (05), a câmera, ao acompanhar os olhares da personagem, afirma-se como narradora autônoma, pois parece estar conduzindo a visão do espectador, procurando ver o que "Eu" personagem está vendo. Este postulado revela que no caso da adaptação fílmica há a tentativa de estabelecer a identidade do narrador-fílmico voltada à conservação do texto original, recusando sua total transformação. Isso gera um problema: no contexto do cinema, a palavra modifica sua natureza, que é subjetiva e amplificadora do real, e passa a ter um caráter mais objetivo e restrito ao apoiar–se na imagem.

O cinema seleciona e arranja o visível e cria uma comunicação que transcende à objetividade, pois a imagem, para significar, deve ser apresentada pelo narrador e decodificada pelo espectador, pois sozinha ela não tem significado; tem de haver algo por trás da imagem que nos dê seu arquétipo. Quem tem a responsabilidade de transmitir para decodificar, neste caso, é o narrador-câmera, que em *Estorvo* não é a causa primeira, é também causado pelo papel criado por ela mesma. Ao cinema, é possível a simultaneidade de focos narrativos. Por isso, os conceitos de Hutcheon (2006) sobre contar e mostrar nos ajuda a entender por que, como a autora observa, o cinema não descreve, ele mostra; assim é favorável aos filmes dá múltiplas informações em uma complexa teia de visões, mesmo que sua restrição no imaginário do espectador seja explícita. É nesta perspectiva que o cinema narra.

Parece comparecer, mesmo que muitas vezes de modo latente, a conjetura de que prevaleceria para o universo ficcional das mídias o mostrar, não o narrar. Se tal juízo parece

nos rondar de algum modo, é que ainda permanece certa crença, sobretudo nos casos de mídias como o cinema e a televisão, em uma "transparência" ou "objetividade", que seriam assegurados pela presença da câmera, dispositivo técnico que atuaria de modo "neutro", "confiável", supostamente "imune" a interferências "subjetivas" implicadas no ato de narrar.

É claro que tal crença é tão ingênua quanto poderosamente produzida pelo próprio maquinismo midiático. Afinal, supor que a câmera cinematográfica não narra, mas mostra, é cair na própria trama do efeito persuasivo pretendido por certa tradição ou modelo narrativo-ficcional que pode ser genericamente chamado de ilusionista (presente, por exemplo, na narrativa "clássica" do cinema americano): grande parte das formas narrativas midiáticas dedica-se mesmo a produzir em nós, espectadores, essa impressão, ou essa ilusão, da inexistência do ato de narrar e da ausência da "entidade" do narrador, buscando forjar a sensação de que a história se desenrola sem qualquer "intervenção".

Para embasar tal crença, deve ser convocada uma afirmativa cuja formulação, embora de algum modo óbvia, é sempre necessária: a de que o ato de inventar histórias é sempre inseparável da elaboração das formas de narrá-las. Uma vez que, de um modo geral, a ficção nas mídias inequivocamente se inscreve no âmbito da narratividade, resta completar, como uma espécie de premissa analítico-interpretativa de várias modalidades ou gêneros, que nela sempre estará presente e atuante, de alguma maneira, a figura do narrador. Para Bulhões (2009, p. 50), é um dilema tratar do narrador em outras mídias:

> Parece ser nesse ponto que reside uma hesitação – ou talvez mesmo um incômodo. Afinal, ao que estamos aqui chamando de figura do narrador na ficção midiática? Como tal categoria narrativa deve ser avistada ou compreendida – no cinema, na televisão, nos games, nos quadrinhos digitais, nos seriados, etc.? Aqui, o apoio indispensável da teoria da narrativa vem nos dizer que o narrador do ficcional midiático é, como em qualquer manifestação da narratividade, o enunciador do discurso, o qual pode assumir nitidamente uma voz ou se comportar como uma entidade "invisível", não devendo, pois, ser necessariamente associado a uma voz discernível.

Seria um problema aceitar tal afirmativa, pois estaríamos aprisionando o narrador das mídias imagéticas ao narrador da literatura, por exemplo. O crítico afirma haver um receio da vinculação do narrador em outra linguagem:

> Certamente, muito do receio acerca da presença do narrador na ficção midiática em grande parte parece se fazer por se vincular essa figura necessariamente a um "alguém". No entanto, a ausência de uma voz narrativa discernível, incumbida deliberadamente da função de narrador – seja, no caso do cinema, no que é conhecido como voz-over e voz-off – não significa dissolução ou inexistência da

> entidade do narrador. Em uma justa medida conceitual, o narrador da ficção midiática audiovisual é, como em toda manifestação inscrita no fenômeno da narratividade, uma instância que realiza escolhas, opera e delibera sobre o universo narrativo que se vê e que se ouve na tela – e, no caso dos games, que se joga. Trata-se da entidade responsável por estabelecer ângulos, realizar enquadramentos, "recortar" as porções e determinar a duração de exibição das imagens, definir as distâncias em relação ao que se mostra, etc. (BULHÕES, 2009, p.50)

Mas o referido crítico continua afirmando que o narrador, mesmo em outra linguagem, é o mesmo com características diferentes: *realiza escolhas, opera e delibera sobre o universo narrativo*, mas afirma antes: "[...] o narrador da ficção midiática audiovisual é, como em toda manifestação, inscrita no fenômeno da narrativa... A câmera cinematográfica, espécie de 'olho mecânico', é bastante reveladora da atitude do narrar midiático pelas iniciativas que assume" (BULHÕES, 2009, p. 50-51)

Apesar de procurar conferir uma responsabilidade à câmera como uma narradora ou pelo menos observadora das ações, Bulhões (2009) ainda demonstra que ela não tem autonomia, que não narra, pois sua ausência não é empecilho para percebermos algo na tecnologia digital. Como então percorremos os caminhos criados nos *games* se não conduzidos pela câmera narradora-guia do jogador? [...] A complexidade que envolve a questão do narrador nas expressões da ficção nas mídias parece traduzir-se em variabilidade e pluralidade que mais reafirmam do que negam a operação decisiva do narrar." (BULHÕES, 2009, p.54). A conclusão a que o crítico chegou é muito genérica, visto que o termo *pluralidade* e o verbo *parece* nos leva à pergunta inicial, quem narra no cinema é o mesmo que narra na literatura? Assim, narrativa midiática e narrador midiático são questões que ainda carecem muito de pesquisa.

Contudo, as obras de autores como Chatman (1990), Gaudreault (1995) e Burgoyne (1985) se preocuparam em encontrar uma solução para o problema do narrador de histórias audiovisuais da evolução que tem experimentado na narratologia literária. Todos eles vêm como uma necessidade lógica no processo de contar histórias e parecem apontar para o papel do narrador nessa direção, com os resultados mistos que convergem na defesa da natureza diferenciada do contador de histórias visual. Chatman (1990, p. 124-138) parte de uma compreensão narrativa do fenômeno como um processo comunicativo, que não significa a existência de uma mensagem sem um transmissor, no caso, o narrador. Ao falar sobre narrador cinematográfico, o crítico alerta que o narrador cinematográfico é "the composite of a large and complex variety of communicating devices" (CHATMAN, 1990, p. 137); porém,

o narrador cinematográfico “is not to be confused with the voice-over narrator. A voice-over may be component of the total showing” (idem, ibidem, p. 137)

Este “conceito” de narrador cinematográfico proposto por Chatman (1990) não leva em conta apenas o que a câmera mostra, mas vai muito além. O som, os gestos, a urbanização, o vestuário, tudo faz parte da instância narrativa. O crítico citado propõe uma compreensão das narrativas audiovisuais como resultado da sobreposição de duas camadas de narrativa, que chamou de demonstração e de narração. A primeira seria uma referência direta ao fotografado, à formação de cada avião, e a segunda iria refletir a articulação destes aviões, ou seja, o processo de montagem. Estas duas etapas, que atingem Gaudreault (1984) atribuídas aos diferentes níveis de contra-narrador e seriam governadas por uma instância global, o que Gaudreault chama de "meganarrador" ou "narrador fundamental" (1995, pp. 63-64 de 1988:, pp. 147-160)

Ao observar as narrativas clássicas identifica-se o narrador como sendo um contador de histórias, mas o fazia de forma direta ou indireta, rodeado por pessoas que se dirigiam realizando um verdadeiro espetáculo. Sendo assim, um narrador presente, mesmo não sendo personagem, todavia era um ser de carne e osso, que não se escondia; deixava seu público vê-lo, xingá-lo, aplaudi-lo etc. O papel desse narrador nas narrativas ditas clássicas era o de apresentar os acontecimentos, nos quais, de forma direta ou indireta, ele estava presente numa espécie de narrador onisciente, pois sabia de tudo e muitas vezes buscava entreter o público, como ocorre com o narrador que não se identifica nos primeiros momentos do filme *As mil e uma noites* (1942), dirigido por John Rawlins, isso só será identificado no decorre da narrativa quando se descobre que, Quem conta as histórias é a jovem Sherazade, que depois reproduz tais histórias, como narrradora, ao sultão. Já nas narrativas modernas, percebemos um narrador mais isolado, solto, perdido na própria narrativa, ou melhor, escondendo-se nela.

O cinema tenta transformar em imagem o que a literatura fez por séculos com as palavras, mas, com o decorrer da evolução tecnológica, o cinema conseguiu sua autonomia, contudo sempre de olho na literatura, sua principal aliada desde os primórdios.

O narrador sempre existirá. Ele é como um vírus, ou seja, deve ser um mutante, adequar-se aos novos meios. Assim, temos na literatura um narrador que conta as suas experiências ou de outros; já para o cinema, o narrador não consegue contar, visto que isto é feito pelas imagens em movimento, mas o narrador passa a ser um apresentador das imagens. Isto se mostra um pouco contrário ao que comenta Chatman (1990), que afirma não haver narrador no cinema, mas tem um apresentador, o que de certa forma é correto, mas não de todo, pois o que temos é uma narrativa apresentada por alguém que conhece as imagens

apresentadas, não mais os fatos vistos. Estas são diferenças entre o narrador literário e o cinematográfico.

O narrador fílmico é, pois, reduzido ao estatuto funcional que representa e, ao contrário do narrador literário, não se assume explicitamente como ser humano capaz de omitir opiniões e juízos próprios.

2.4. HÁ DIFERENÇA ENTRE CONTAR E MOSTRAR?

"Não me contem que a lua brilha; mostrem-me o seu reflexo num vidro quebrado" - este foi o desafio lançado pelo russo Anton Tchekhov (1860-1904) aos escritores aprendizes. Podemos encontrar neste desafio duas palavras que nos chamam a atenção: contar e mostrar[11]. Contar e mostrar, ou "*telling and showing*", conforme Booth (1961; 1983), são duas estratégias narrativas válidas que todos os autores utilizam nas histórias. Porém, qual é a diferença entre ambas?

Contar consiste, pois, em afirmar algo acerca de uma personagem, sem exemplificar ou pormenorizar, como no início do romance *Estorvo* (1991), de Chico Buarque: "Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico" (BUARQUE, 1991, p.11).

Pelo contrário, mostrar reside em pôr um indivíduo em ação, deixando que o leitor deduza determinadas características da sua personalidade, tais como emprego, ambições, manias, seu lado obscuro, etc. Por exemplo, "Estou zonzo, não entendo o sujeito ali parado de terno e gravata, seu rosto intumescido pela lente [...]. Vou regulando a vista, e começo a achar que conheço aquele rosto de um tempo distante e confuso" (BUARQUE, 1991, p.11).

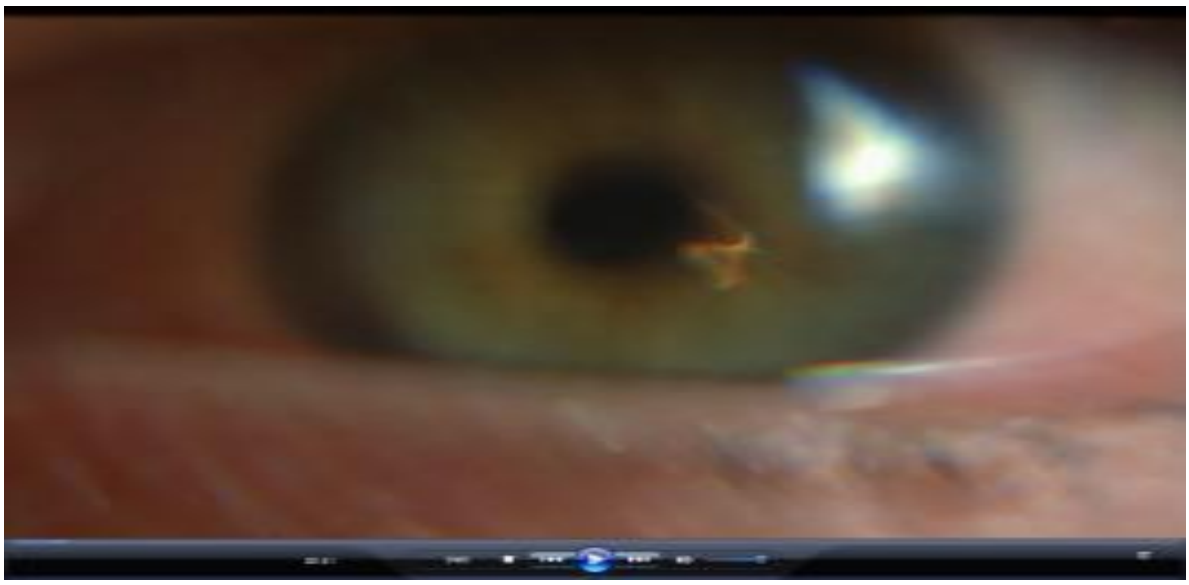
Importante destacar que tanto a literatura como o cinema utiliza a estratégia de contar e mostrar. Talvez seja daí que surja a dificuldade de se encontrar o narrador explicitamente, pois no ato de contar ele aparece na literatura através dos pronomes e verbos em primeira ou terceira pessoa. Já no cinema, é através de voz *over/off* ; o mostrar no cinema é feito através da câmera, que se encarrega dos detalhes que passaram pelo narrador, mas não pela câmera; na literatura, o mostrar fica por conta das descrições feitas pelo narrador que detalha os fatos,

[11] Estes termos Telling <= => Showing. Showing <==> Showing foram usados pela primeira vez pela crítica comparatista de Kate Humberg e depois retomada e trabalhada por W. C. Booth, que dedica um capítulo completo da sua obra *The Rhetoric of Fiction* para mostrar a diferença entre estes dois termos e situações. O termo foi cunhado por Linda Hutcheon em relação ao cinema na sua obra *A Theory of Adaptation.* Traduzido para o português em 2006 com o título *A Teoria da Adaptação* e publicado no Brasil pela editora da UFSC (Cf. <http://www.editora.ufsc.br/noticia/detalhe/id/16>).

personagens, o ambiente etc. por meio das palavras escritas pelo autor, a ponto de criar uma imagem na cabeça do leitor.

Observemos os fragmentos de *Estorvo* sendo mostrados no filme de Ruy Guerra (2000):

Imagem (6): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme Estorvo 2000

Figura(7): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme Estorvo 2000

Figura (08): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (09): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Na sequência das figuras, temos o narrador em voz *over/off* , enquanto as imagens mostram a personagem em um delírio sonolento em busca de entender quem estava tocando a campainha insistentemente do outro lado da porta. É igualmente perceptível que o narrador – personagem tenta identificar o indivíduo através do olho mágico. Na figura 06, o narrador diz

estar zonzo; na sequência, ele não quer abrir a porta e diz que é capaz de virar um esqueleto em pé diante do esqueleto do sujeito; em seguida, na figura 07 ele parece despertar e percebe que está sendo observado através do olho mágico. Aproxima-se do olho mágico na figura 09 e tenta identificar o estranho, mas sem sucesso, talvez por causa do estado de sonolência em que se encontrava.

Mas a pergunta é: em que circunstâncias se deve usar uma ou outra estratégia? A técnica de contar é mais adequada à narração de episódios longos, como o passado de um indivíduo, a genealogia de uma família ou a história de um país. Em poucas palavras, o autor pode relatar acontecimentos que se estendem por décadas, séculos ou milênios, sem desviar a atenção do leitor da narrativa principal. É também o processo usado na maioria das lendas tradicionais, contos de fadas, histórias de bruxas e de homens-lobo, ou seja, na narrativa literária, pois requer, além de tempo para a leitura, um prolongamento temporal.

Por outro lado, a técnica de mostrar permite que o leitor visualize as peripécias da personagem, sobretudo se as descrever em pormenor, como *"*Da janela do meu sexto andar posso espreitar a calçada do edifício. O homem logo aparece, para no meio-fio e não levanta os olhos para a minha janela, como eu faria se fosse ele" (BUARQUE, 1991, p. 13).

Figura (10) : Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (11): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte:. Filme *Estorvo* 2000

Nas imagens 10 e 11, o narrador-personagem mostra a cena enquanto sua voz *over* conta o que está acontecendo no sexto andar do edifício onde ele mora e o que vê embaixo, com a volta do desconhecido ou pelo menos da pessoa que ele diz não conhecer ou não se lembrar dele. O mostrar é mais típico do cinema devido a sua forma rápida de contar/mostrar as histórias (duas horas mais ou menos). Há uma ideia de ser mais próximo do imaginário do espectador, mesmo que este discorde; foi da realidade que a imagem apresentada no filme se adequou, ou, conforme a teoria semiótica, houve uma representação da realidade.

Nesse sentido, é uma estratégia mais cativante e realista do que contar, pois, segundo Walt (1986), quanto mais o indivíduo se aproxima das características reais das coisas, mais as personagens ganham vida, dando a elas, num processo sinestésico, cheiro, sabor, sensações; chegamos a ter a sensação de tocá-las.

É de grande importância o comportamento do narrador ao apresentar os fatos, seja contando ou mostrando os acontecimentos, pois ele, o narrador, é o responsável por fazer o leitor e/ou espectador entender que o contar e narrar são diferentes de acordo com o ponto de vista dele (narrador) e que esse ponto de vista irá influenciar a interpretação do receptor/espectador.

Todo elemento criado e implementado na narrativa deve ser utilizado com sabedoria para não acumular técnicas como a câmera lenta, efeitos digitais e filtros, que podem gerar uma certa esquizofrenia da imagem. O certo é ter uma dosagem entre o explícito e o oculto, para se ter um equilíbrio estético desejável. Contudo, isto dependerá da intenção que terá cada artista, o da palavra ou o da imagem, ou seja, o contar ou mostrar, que, por sua vez, confrontam o objetivo e o subjetivo.

CAPÍTULO II

3. ESTORVO

3.1. ESTORVO, A OBRA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

3.1.1. O AUTOR

Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro em 1944. Cantor e compositor, publicou as peças *Roda Viva* (1968), *Calabar* (1973), *Gota D'água* (1974) e *Ópera do Malandro* (1979). Também publicou cinco romances: *Fazenda Modelo* (1974), *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003) e *Leite derramado* (2009). Influenciado pelas leituras de Flaubert, Céline, Sartre e Camus (cujas indicações foram feitas por seu pai, o historiador e crítico literário Sérgio Buarque de Hollanda), Chico desenvolveu grande interesse pela literatura.

Segundo o jornalista Heitor Ferraz Melo[12], seria impossível comentar os livros de Chico

> [...] sem vinculá-los ao período em que foram escritos e, principalmente, à realidade a que fazem referência, mesmo de forma indireta [...]. Uma hipótese de leitura do conjunto dos três romances [...] é pensá-los da seguinte maneira: neles estão contidos dois períodos da vida brasileira, os anos 70, sob o regime da ditadura militar (*Fazenda Modelo*), e os anos 90, com o país já democratizado, porém mantendo internamente as abismais desigualdades sociais (*Estorvo* e *Benjamin*)".

Sabe-se que Chico foi um dos músicos mais perseguidos pela censura durante o regime militar, tendo passado, inclusive, longo período exilado. Para driblar essa censura, ele continuava a compor suas músicas de protesto, mas assinava-as com o pseudônimo de Julinho de Adelaide.

[12] http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dossie-chico-buarque/ acesso em 10 de agosto de 2011.

3.1.2. A OBRA

Ao ler o romance *Estorvo* (1991), a primeira pergunta é: Que é estorvo? O próprio romance, como uma espécie de metalinguagem, oferece-nos um amontoado de sinônimos para tentar nos guiar no universo caótico do narrador-personagem "Eu". Vejamos o que diz o romance sobre este vocábulo: "estorvo, estorvar, exturbare, distúrbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulência, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo" (BUARQUE, 1991, p. 9).

Estorvo traz em sua composição o sujeito contemporâneo, que não consegue compreender a experiência como totalidade de sentido, e, assim, vê tudo fragmentado. Apresenta a (re) significação do corpo como espaço da peregrinação na infrutífera busca do relacionamento humano, e de sua identidade, mas que sempre vê dissolvido no mundo o espaço urbano desconhecido.

A referida obra tem uma técnica narrativa que se caracteriza pela dificuldade de construir uma interpretação romanesca nos moldes do romance tradicional, gerando hoje como consequência uma narrativa que podemos chamar de esquizofrênica, mas que não podemos considerar como algo novo, todavia uma forma de expressar o conhecimento do autor sobre grandes escritores, como Kafka e sua metamorfose; João Gilberto Noll e suas narrativas psicológicas e o cenário urbano e o clima turbulento da obra *Zero*, de Inácio de Loyola Brandão.

O romance está dividido em onze capítulos, os quais não são interligados sequencialmente, o que nos possibilita lê-lo de forma aleatória, como se cada capítulo fosse independente e como se fossem colocados em um espaço diferente a cada capítulo. A estrutura não-linear do enredo traz uma narrativa psicológica e circular, cujo fluxo se dá não apenas em cima dos fatos, mas sobre e abaixo deles, ou seja, o narrador não conta apenas o que vive ou viveu, confabula, imagina e relata essas confabulações, essas imaginações (como no momento em que imagina a morte da mãe, asfixiada pelo gás). Está sempre construindo hipóteses, como quando tenta descobrir quem é o homem que o aguarda à frente do olho mágico. Ele foge como se desejasse resgatar algum projeto, mas não chega a nenhum lugar, "termina dentro de um círculo vicioso cujo núcleo é tão forte que ele não consegue mais escapulir"[13]. Observe-se que a personagem aparece em constante movimento, revelando "a

[13] http://litebrasil.blogspot.com.br/2007/10/uma-leitura-de-estorvo-livro-de-chico.html.Acesso em 10 de agosto de 2011.

imobilidade e a impossibilidade de reagir a esse mundo"[14] Ele (como Benjamin) não é responsável pelos próprios atos, é o tempo todo carregado em direção a um destino fatal.

Esta condução é feita pelo narrador para nos levar e nos soltar dentro da narrativa, deixando-nos em espaços nos quais ele se encontra, mas que não sabe onde são. Parece até que está pedindo ajuda para o leitor para encontrar sua identidade dentro desses espaços, mas colocando o leitor numa posição de cúmplice, como veremos no próximo capítulo.

O romance é estruturado em 11 capítulos e a história decorre em 6 dias, aparentemente - isso porque o narrador confessa não ter, ele próprio, a noção do tempo: "acordo sem saber se dormi pouco ou demais. É um meio de tarde, mas não sei de que dia" (BUARQUE, 1991, p. 83)**.** O narrador personagem revela seu gosto por estar suspenso no tempo: "não me desagrada estar assim suspenso no tempo, contando os azulejos da piscina, chupando as mangas que o velho me trouxe" (idem, ibidem, p. 80), bem como seu desejo de passar a vida no vapor: "eu, por mim, levava no vapor o resto da existência" (idem, ibidem, p. 47).

Suspenso no tempo, deixa-se ser levado pela vida e, até mesmo quando roubado pela menina, não consegue esboçar qualquer reação: "quero reagir e não posso, meu corpo está dormente, meu cérebro, minha boca não consegue pronunciar 'ei'" (idem, ibidem, p. 30). Esta espécie de dormência deixa vislumbrar a atmosfera onírica do romance, pela falta de reação típica quando estamos num sonho e não conseguimos nos mover nem sair dele. O tempo é um elemento importante, já que não é linear e explicita a própria expressão da personagem: há um tempo real, um tempo do sonho e um tempo da imaginação do protagonista, com o uso do condicional para mostrar seus "delírios" e divagações diante de cenas que ele supõe que poderiam acontecer. Quanto ao espaço, não há localização precisa: tanto pode ser o Rio de Janeiro como outra cidade qualquer.

Estorvo é visto pela crítica como uma "alegoria do vazio", ou seja, "uma representação simbólica da total falta de perspectiva do homem contemporâneo, inserido numa sociedade hipócrita" [...]"[15].

Como já apontou o teórico e crítico norte-americano Fredric Jameson (1985), a sociabilidade regida pelas aparências, imposta pela necessidade de "se dar bem", projeta e torna natural um padrão de comportamento que, tal como se apresenta, não faz parte da natureza humana. A paixão pelo *status* social é uma experiência que foi reificada,

---

[14] . http://litebrasil.blogspot.com.br/2007/10/uma-leitura-de-estorvo-livro-de-chico.html. acesso em 10 de agosto de 2011.

[15] Cf. <http://litebrasil.blogspot.com/2007/10/uma-leitura-de-estorvo-livro-de-chico.html>.

glamourizada e posteriormente projetada para as pessoas como um valor em si mesmo, despido de seu significado simbólico. O desejo de aceitação é transformado em algo que hoje parece atributo de uma natureza humana intrínseca, cujos valores se encontram em decadência. Por ser "narrado em primeira pessoa, *Estorvo* se mantém constantemente no limite entre o sonho e a vigília, projeções de um desespero subjetivo e crônica do cotidiano" como define a editora da obra na contracapa da primeira edição.

3.1.3. OS PERSONAGENS

Os personagens dispersos, confusos e fragmentados indiciam a dificuldade da escrita na tentativa de representá-los ou reconstruí-los, como mostra o narrador. O caráter alucinatório (como um sonho) da narrativa demonstra a busca da significação, que não é mais acabada e una. No entanto, mesmo que o horizonte seja difícil de alcançar, o narrador-personagem está correndo para alcançá-lo, mesmo que esteja neste romance assinalado em sua precariedade, e que o tempo que protege o narrador-personagem o vê nascer, mesmo que esse tempo seja o da incerteza, pois não há identidade (ou nomes) que identifique os personagens na narrativa, salva algumas exceções. Esse potencial criativo de *Estorvo* nos indica que o homem e a literatura, no castigar da vida contemporânea, revelam a capacidade de apresentar, para além das perdas e dos danos da vida inteligente, a arte capaz de tornar o mundo um espaço de impossibilidades.

Desprovido de qualquer liame com os valores da sociedade, o narrador, que é protagonista, mostra-se desajustado às regras sociais: não se adéqua a nenhum emprego, aceita ser sustentado pela mulher, depois pela irmã, não é capaz de administrar os bens da família após a morte do pai. Não valoriza nenhum bem material: perde a mala com suas roupas, tem seu dinheiro roubado, seu sítio invadido, as joias roubadas são pagas com a droga da qual ele só pensa em se livrar (não em vender) e, entretanto, ele não reage.

O narrador de *Estorvo* sonha em fazer viagens, mas ao mesmo tempo admite que não lhe desagrada "ficar suspenso no tempo" (contracapa da 1a. edição), ou seja, sua apatia é assumida e quase irreversível. "E o olho mágico que filtra o rosto do visitante misterioso talvez seja a melhor metáfora da visão deformada com que o narrador, e o leitor com ele, seguirá sua odisseia", (contracapa da 1a. edição). Essa visão deformada, tão bem simbolizada pela imagem através do olho mágico, coaduna-se perfeitamente com a imagem do protagonista, que incursiona pelo passado e faz retornos ao presente, mas não se aventura a

vislumbrar o futuro, porque não é capaz de enxergá-lo. Segundo o crítico Benedito Nunes, Revista Cult no. 69) "seu futuro é a expectativa do pior", como se encenasse a falta de projetos da humanidade dos anos 1990, que vive imersa num grande vazio.

Apesar de se tratar de um romance pessoalíssimo, por ser narrado em primeira pessoa pelo protagonista "Eu", os personagens de *Estorvo* são inominados. Parece ser através dessa inominação que há metaforizazação de um homem, reconhecido pelo que produz e consome, e não pelo nome.

No primeiro momento do romance, em que o personagem-narrador encontra-se com a sua irmã, ele nos mostra um emaranhado de situações em um único plano:

> Eis minha irmã de peignor, tomando o café da manhã numa mesa oval. Ela me acena com as sobrancelhas e volta a baixar a cabeça, os cabelos cobrindo-lhes o rosto, entretida com umas fotos que folheia e organiza em pequenas pilhas. Prepararam meu lugar de frente para ela, um pouco distante, e nas fotos que ela me passa sem me olhar não há pessoas, somente parque, ruas, alguma neve, paisagens repetidas que despacho em meio minuto (BUARQUE, 1991, p.16).

É à irmã que o "Eu" (narrador-personagem) também solicita ajuda, mas não há diálogo entre eles. A narrativa sugere implicitamente que a irmã previamente sabe o que o protagonista deseja. O narrador-protagonista apresenta ao leitor não uma conversa, mas uma comunicação por gestos variados. As palavras são "não esquece de mamãe" (BUARQUE, 1991, p.19), isto já na despedida.

Contudo, o fato de não haver diálogo entre os irmãos não é único, mas ocorre em outros momentos da narrativa, como ao encontrar o homem da camisa quadriculada, o antigo amigo, a filha da irmã, o cunhado, o velho da chácara do pai, a mãe.

A falta de nomes das personagens no romance nos esclarece a visão fragmentada e híbrida do protagonista, contudo só ocorre porque o tempo em *Estovo* é presente, apesar de o narrador se recordar de acontecimentos do passado, levando o leitor ao futuro da ação narrativa.

Ao utilizar a palavra "peignor" (idem, ibidem, p.16), Chico Buarque parece recuperar o estilo narrativo do Nouveau Roman[16]. De fato, os seus romances exprimem, por um lado, uma negação ao nível das técnicas romanescas tradicionais. A novidade consiste na recusa em representar sentidos para o mundo, instituindo os objetos sem humanização. Por outro lado,

[16] Analisados os principais vetores que atravessam o termo em questão, *nouveau roman* designa o "romance em superfície" (R. Barthes) de características anti-humanistas, que acabam por ser as encontradas na produção romanesca de Robbe Grillet.

Robbe Grillet (1963) teorizou sobre o novo romance em *Por Um Novo Romance* , afirmando, no entanto, logo no início do livro, que não era um teórico do gênero. De qualquer forma, a polêmica causada pela sua escrita levou-o a justificar-se.

A ausência de identificação dos personagens com nomes no romance, salvo alguns, como Osbênio e Clauir (idem, ibidem, p. 26) citado pelo velho; doutor Lastringlianza (idem, ibidem, p. 99); pastor Azéa (idem, ibidem, p.103), além do nome dos cachorros Guso, Pordeval e Sussanha (idem, ibidem, p.81), indica-nos um personagem distorcido por ângulos distorcidos e metaforizados, justamente por uma condição de vida sem qualidade e experiências. Como afirma Benjamin (1994, p. 120), "sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge a nova barbárie". É justamente esta pobreza de experiência que percebemos em *Estorvo*, o que é comprovado pelos diálogos breves e telegráficos que acontecem na narrativa.

Há um copeiro em *Estorvo* que se chama Hidrólio (idem, ibidem, p.116). Simbolicamente ele tem um papel importante, porque o radical desse nome possui o sentido de água, e em seu complemento a ideia de óleo, que quimicamente não se mistura à água, dando a ideia de a vida não se misturar socialmente, além do nomadismo do narrador dentro do romance e o universo aquático, com a finalidade de embaçar a visão do narrador e talvez das personagens, que envolve a narrativa o tempo todo, o que impede o reconhecimento de pessoas e suas identidades.

A ausência de nomes dos personagens principais mostra as personagens irmanadas no mesmo universo de seres desajustados, sem rumo e isolados. Um narrador-protagonista, na fuga (de si mesmo?), está sempre voltando aos mesmos lugares: Volta à casa da irmã, onde há uma estrutura em forma de pirâmide cortada no topo, a substituição de tijolos por vidros apresentando a arquitetura pós-moderna. Ele volta também ao sítio da família que fica à uma hora e meia da cidade, onde os traficantes de maconha estão instalados e comandando. Nesse percurso, a obra fixa a complexa imagem do país, leva o leitor a dá voltas em círculos girando em torno de uma sociedade degradada que é dividida entre os muito ricos e os que vivem de atividade ilegal. Estes últimos (traficantes) têm a proteção da polícia. O narrador-protagonista nos leva a participar de todo esse percurso estando ao nosso lado, mas sempre impulsionado pela situação que, leva-o para o consumo desenfreado promovido pelas novas áreas do comercial urbano. Ele é um homem da sociedade de consumo e nela está inserido e por essa sociedade é envolvido.

3.1.4. O TEMPO EM *ESTORVO*

O tempo na obra *Estorvo* transcorre na perspectiva psicológica; não assinala nenhuma cronologia. Desde o início observa-se uma narrativa cíclica, pois a descrição do homem que aparece pelo olho mágico é idêntica à do delegado que comandará a chacina no sítio no último capítulo. Outro indício de um tempo que parece distante e confuso na mente do personagem-narrador é do apartamento em que ele está no primeiro capítulo, imóvel que, no final, pensa em alugar, com a irmã sendo sua avalista: "Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento" (BUARQUE, 1991, p.140).

O mesmo acontece quando ele se refere e quando faz indagações sobre o rosto do homem que tocou sua campainha e que se converte no proprietário do imóvel, vindo cobrar o aluguel. "Mas ainda não é sonho e nada devo ao proprietário, pois minha irmã é avalista, adiantou seis meses a título de fiança..." (idem, ibidem, p.29). No final, entretanto, o círculo não se fecha e a impressão que temos é a de que o narrador morre, não sem antes fazer um *flash back* de tudo que ocorrera, e pensa em retornar aos mesmos lugares, ver as mesmas pessoas, fazer as mesmas coisas, para dar ao leitor a certeza de que, por mais que corramos ou andemos, sempre estamos andando em círculos. Não temos outra escolha, pois não chegaremos a lugar nenhum. Que é o tema principal da obra.

Outro dado curioso se encontra no capítulo nove, quando o narrador-protagonista fica sabendo que a casa da irmã foi assaltada, que ela foi estuprada e viajou a Paris para se recuperar. No primeiro capítulo, quando após ser visitado pelo misterioso homem a quem não quer atender, ele vai à casa de sua irmã, encontra-a olhando fotos da última viagem e infere que as fotos que no filme são mostradas de relance pela câmera com pessoas desfocadas: "devem ser fotos do início da viagem, quando ela estava sozinha e emocionalmente abalada" (BUARQUE, 1991, p.16).

A indefinição quanto à morte do narrador-protagonista, no último capítulo, também é mais um dado para enredar o leitor, que não é esclarecido, já que o tempo narrativo é contemporâneo da ação, conforme já mencionado, pois, na medida em que as ações vão acontecendo, relembrando e emergindo dos fluxos de consciência vai conduzindo o leitor para dentro da narrativa. Contudo, há a preocupação de voltar sempre ao seu tempo, que é sempre

o presente da narrativa, o que não impediria o narrador de contar a história para depois morrer.

É possível analisar o tempo passado em *Estorvo* como refúgio do presente, porém como inimigo desse tempo. Para Lukács, segundo Walter Benjamin (1986), "só no romance separam-se sentido e vida, e com isso o essencial do temporal: pode-se quase dizer que toda a ação interna do romance não é outra coisa senão a luta contra o poder do tempo", e que em *Estorvo* encontra obstáculos que devem ser ultrapassados ou pulados como um labirinto que possui apenas uma saída, apresentando muitas dificuldades para encontrá-la. Os tempos e os espaços romanescos em *Estorvo* parecem ser delimitados numa releitura que são intercambiáveis e contíguos. O narrador está ligado à sua própria conduta pessoal. Para isso, ele ultrapassa os tempos presente, passado e futuro sem dificuldades, e da mesma forma entra e sai de espaços dentro do romance, apesar dos obstáculos apresentados.

Observe-se como inicia o romance: "Para mim é muito cedo, fui deitar dia claro, não consigo definir aquele sujeito através do olho mágico" (BUARQUE, 1991, p.11) E como termina: "Ao subir no ônibus lembro que não tenho dinheiro para a passagem" (idem, ibidem, p.140) – Os verbos estão no presente do indicativo e no pretérito perfeito, respectivamente; entretanto, no último parágrafo, a ação é projetada para o futuro, que parece não se efetivar:

> Não haverão de me negar uma ficha telefônica na rodoviária. Ligarei para minha mãe, pois preciso me deitar num canto, tomar um banho, lavar a cabeça. Quando minha irmã chegar de viagem, de bom grado me adiantará seis meses do aluguel de um apartamento. Se mamãe não atender, andarei até a casa do meu amigo; ele não se importará de me hospedar até a volta da minha irmã. Se meu amigo tiver morrido, baterei à porta da minha ex-mulher. Ela sem dúvida estará atarefada, e poderá se embaraçar com a visita imprevista. Poderá abrir uma nesga da porta e fincar o pé atrás. Mas quando olhar a mancha viva na minha camisa, talvez faça uma careta e me deixe entrar (BUARQUE, 1991, p.140-141).

Na fala final, o narrador utiliza os verbos no futuro do presente e no futuro do pretérito como *não haverão, ligarei, adiantará, andarei, importará, baterei, estará, poderá* (idem, ibidem, p. 140-141), colocando os seus desejos no plano hipotético. Teria ele sobrevivido à facada? Seria esse apartamento, que ele pediria para a irmã adiantar o aluguel de seis meses, o mesmo em que ele se encontra no início da narrativa, ao ouvir o toque da campainha? Seria o sujeito que ele se recusa a encarar "sei que era alguém que há muito tempo esteve comigo, mas que eu não deveria ter visto, que eu não precisava rever, porque foi alguém que um dia abanou a cabeça e saiu do meu campo de visão" (idem, ibidem, p.12) o mesmo que comandou

a chacina em seu sítio e, por isso, ele se sente perseguido? Vejam o que ele disse naquela noite: "Encaro o delegado e digo 'agora chega', mas a voz sai tão débil que eu mesmo mal escuto. Talvez ele escute, pois abana a cabeça e sai do meu campo de visão" (idem, ibidem, p.139). Tudo se alicerça na dúvida, tudo se equilibra no talvez, tudo parece suspenso e sem definição, como a própria vida do narrador-personagem.

Já existe um embrião da linguagem cinematográfica em *Estorvo,* que se desenvolveu posteriormente nas narrativas dos outros romances de Chico. Há, em toda a obra, operadores de visão, enquadramentos e outros recursos que contribuem para reforçar a importância das imagens, tanto do cinema quanto da fotografia e outras artes da visão. O que aproxima a narrativa de *Estorvo* à linguagem do cinema e da fotografia é a forte presença do olhar: a história tem início com o protagonista lutando para sair de dentro do sonho e atender à campainha, que toca insistentemente. Ele vai "regulando a vista" (BUARQUE, 1991, p. 11) a fim de reconhecer o rosto do outro lado do olho mágico, mas é inútil, até que o desconhecido desiste, "abana a cabeça e sai de meu campo de visão" (idem, ibidem, p.12).

> Viro-me de repente e vejo a cabeça do morto no centro da janela, olhando fixo para mim. O ônibus demora a partir, e não consigo escapar do morto. Ando na relva para lá e para cá, e para qualquer lado que eu vá o morto me olha de frente, mesmo sem virar o rosto, parecendo um locutor de telejornal, mudo. O ônibus parte devagar, e agora a cabeça do morto vai girando para trás, sempre olhando para mim, como se o seu pescoço fosse uma rosca (BUARQUE, 1991, p. 67).

Nesses efeitos, há vários enquadramentos, que contribuem para reforçar a presença do sentido da visão, como as câmeras e o circuito interno de TV e a guarita, que colocam em evidência a fortificação de casas e condomínios, com seu aparato de segurança e de separação de classes. Há também uma janela onde se enquadra a vaca: "a cabeça da vaca enquadra-se na janela com exatidão, e se estabelece" (BUARQUE, 1991, p. 68). O protagonista, sempre suspenso no tempo, perde-se nessa contemplação do animal, entrando no tempo da vaca, como se fosse um túnel do tempo. Há também limiares e frestas, funcionando como metáforas da marginalidade do protagonista e servindo para demarcar a separação do seu mundo daquele em que vivem as outras personagens: o portão que resiste à sua passagem, a portinhola lateral na casa da irmã (segundo a avaliação do empregado, é essa passagem que merece o irmão "pé rapado").

Outros limiares significativos são a cancela do sítio, simbolicamente emperrada, que demarca o espaço fronteiriço da vida adulta do "Eu" (presente) de sua infância (passado); a

divisória imaginária; as portas falsas e escadas e, finalmente, o túnel (lugar de passagem, neste caso, para a morte). Também os verbos e expressões utilizados nas cenas iniciais do livro reforçam a presença do olhar mecânico persecutório e também embaçado (que pode fazer enganar) de um aparato de visão (turva): "regular a vista" (idem, ibidem, p.11), "sair do campo de visão" (idem, ibidem, p.12), "ver" (idem, ibidem, p.12), "não consegue definir o rosto" (idem, ibidem, p.12), "a deformação do olho mágico" (idem, ibidem, p.11), "estou zonzo" (idem, ibidem, p.11), "difícil de reconhecer (idem, ibidem, p.11)", "disfarce" (idem, ibidem, p.12), "enganar" (idem, ibidem, p.12), "identificar" (idem, ibidem, p.12), "espreitar" (idem, ibidem, p.12), "perseguir" (idem, ibidem, p.12).

Os enquadramentos também evidenciam a fragmentação das pessoas – filtradas por aparatos de visão, presentes, de maneira intensa, na vida contemporânea – promovendo uma espécie de recortes delas no mundo. Quando o sujeito desconhecido abana a cabeça e sai do campo de visão do protagonista, põe em evidência o enquadramento da "câmera fixa" que o olhar do "Eu" representa.

Sabíamos que o cinema se libertaria desse enquadramento fixo: com o advento das tecnologias, digitais que foi gigantescamente menos evoluída do que o é agora. No início da produção de filmes para o cinema, a câmera ficava totalmente estática, fixa, parada, uma simulação com o enquadramento do teatro; isso foi modificando e ela, a câmera, se tornou uma plagiadora do olho humano, ou seja, do olhar do espectador. Assim, a narrativa de *Estorvo* também simula os movimentos de câmera como se estivesse imitando um personagem que é invisível aos nossos olhos, mas que está presente, vendo tudo. Isso gera movimentos de câmera geralmente nervosos, em função do perambular incessante e frenético das personagens. No início do romance, porém, além da referência direta ao recurso da câmera lenta do cinema, há a sugestão e a imitação desse movimento, no andar da personagem "como quem anda dentro d'água", com movimentos largos:

> Recuo cautelosamente, andando no apartamento como dentro d'água. Escorregarei de volta para a cama... Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo. Assim ele me viu chegar, grudar o olho no buraco e tentar decifrá-lo, me viu fugir em câmera lenta, os movimentos largos, me viu voltar com a fisionomia contraída (BUARQUE, 1991, p. 12).

Parece que o autor profetizava a chegada do programa televisivo BBB (Big Brother Brasil), em que nada passa em um ambiente sem que seja visto por muitas pessoas, cujos movimentos são observados o tempo todo. Como percorrer distâncias dentro d´água é muito

mais denso do que em terra, os movimentos são lentos, pois a ideia é apresentar uma personagem perdida dentro de seus relatos e assim construir um ambiente neurótico, passando essa neurose para o narrador, que será aprofundada no capítulo sobre o papel do narrador. Assim, a linguagem em *Estorvo*, o romance, é totalmente visual, o que nos leva a um processo de imaginação tão híbrida, esquizofrênica e neurótica quanto a do personagem/ narrador.

Os personagens em *Estorvo* apresentam características estranhas, agem de modo incomum. São seres deformados que, como já se disse, são metaforizados pela visão da lente do "olho mágico". As descrições das personagens são espalhadas de maneira esparsa, ao longo do romance, sendo que as mais objetivas e fartas são justamente as das personagens secundárias, que Guerra (2000) aproveitará como indicações para a escolha dos atores no filme homônimo. As demais, extremamente subjetivas, privilegiam detalhes, o movimento do corpo feminino, fragmentos de corpos (bocas, pés, mãos), de forma análoga à estrutura fragmentada da personagem e também do próprio romance.

Da irmã do protagonista, com quem ele mantém uma relação ambígua, sabe-se apenas que tem cabelos castanhos, fez estágio no Jardim Botânico e gosta de andar pelo arvoredo ao lado da casa; tem curso de fotografia e sai sempre no mesmo horário para lugares distantes, levada pelo chofer. As descrições do protagonista refletem a forma como ele é percebido pelas pessoas, metaforicamente um ser sem imagem no espelho, ou com uma imagem que ele próprio não reconhece. Além das ações sem motivação e do perambular sem rumo, a imagem que se forma para o leitor é a de um sujeito suspeito, com características de um elemento perigoso barrado no condomínio onde a irmã mora, porque chegou a pé*:* "O empregado não sabe que porta da casa eu mereço, pois não vim fazer entrega nem tenho aspecto de visita" (BUARQUE, 1991, p. 16).

A sensação de insegurança leva o cidadão a desconfiar de todos, inclusive de membros da família que aparentam ser marginais ou viciados em busca de furtar algo para alimentar seu vício. "O homem do guichê examina cada nota, frente e verso, embora elas não sejam muito velhas nem novas demais" (idem, ibidem, p. 23).

Devido ao seu aspecto desconfiado e agitado, todas as ações parecem suspeitas, e como ele está sendo perseguido por todos, para ele, olham-no como um foragido, estelionatário, falsificador. "A Alfândega é uma butique cara num shopping movimentado no quarteirão mais nobre da zona sul. Vende roupas importadas, acho, nunca entrei. Entro agora pela primeira vez, e não causo boa impressão" (idem, ibidem, p. 36).

O narrador-personagem parece querer desfazer a ideia de homem da alta classe que é sugerida no transcurso da narrativa através da expressão "[...] acho, nunca entrei (idem,

ibidem, p. 36).”. Coloca-se, então, uma dúvida: sendo ele de uma família rica, nunca entrara em um ambiente de *griff* e pompa? Uma tentativa sem sucesso. Pois sua posição social é compreendida ao longo da narrativa. O narrador-personagem é, sim, um homem que tem uma família rica e todos os ambientes já foram frequentados por ele antes do sonho. “[...] explico que não posso me registrar sem bagagem num apart-hotel, com a roupa toda lambuzada e a barba por fazer, uma pinta de marginal que concierge nenhum vai deixar subir” (idem, ibidem, p. 39).

É importante notar a compreensão do narrador sobre sua condição jurídica, pois ele sabe que está sendo procurado (por ele mesmo?) e que, além de não portar documentos, precisa mudar sua aparência, pois seu rosto deve estar sendo exposto por todos os lugares. Ele é tido como um foragido, talvez dele mesmo ou do sistema? “Estou zonzo” (idem, ibidem, p.11); “Há um cidadão dizendo que é irmão da dona da casa” (idem, ibidem, p. 14).

Quando se veste e se comporta como marginal, todos o olham com desprezo e desconfiança; nada que for dito é digno de crédito. Será que foi a primeira vez que “Eu” havia ido à casa da irmã? Claro que não, mas sua aparência de marginal maluco o tornou diferente e irreconhecível.

Os personagens parecem navegar em círculos na nau de uma sociedade consumista e individualista, e remam conforme a maré. Porém, parecem robóticos, como se todos na narrativa estivessem sendo manipulados por um controle remoto. Esta inércia nos leva a perceber um narrador perdido dentro de uma sociedade em processo de renovação e inovação o tempo todo, fazendo este personagem-narrador ficar perdido, sem saber como adequar-se a esse sistema de inovação constante e diária. Tudo é relativo e instável.

3.2. *ESTORVO*, O FILME, E SEU NARRADOR

3.2.1. O DIRETOR DE *ESTORVO*

Ruy Guerra é geralmente associado ao cinema brasileiro como um dos pioneiros do cinema novo dos anos 1960. Seu primeiro longa-metragem, *Os Cafajestes* (1963), foi um dos poucos sucessos comerciais do cinema novo. Dirigiu e roteirizou filmes no Panamá, Brasil,

Moçambique, França, Portugal, México, Espanha e Cuba. Esta experiência internacional se reflete em *Estorvo*. Guerra usa a obra de Chico Buarque para produzir o filme homônimo.

Na obra de Buarque, o espaço é indefinido. Trata-se de uma metrópole na América do Sul, mas é possível perceber que a ação se passa no Rio de Janeiro. Na versão cinematográfica da obra, Guerra (2000) acentua o espaço indefinido, utilizando locações no Rio de Janeiro, Havana e Lisboa para formar uma cidade anônima. São diferentes cidades, misturadas de maneira que o espectador não percebe onde está. O elenco também é globalizado: no papel do protagonista, o cubano Jorge Perugorría, ao lado de atores brasileiros, moçambicanos e portugueses, formando uma metrópole cheia de sotaques diferentes.

3.2.2. O FILME E SEU NARRADOR

A produção fílmica de *Estorvo* levou sete anos e o elenco foi totalmente globalizado. No filme, Guerra conseguiu transpor para a tela o caos e o niilismo presentes no romance. Como, na obra, a instância narrativa é a homodiegética, centrada na personagem, na versão cinematográfica ela aparece em dois níveis. A narrativa do personagem, que aparece em alguns momentos em forma de caracteres, como no cinema dito mudo, e a narrativa que pode ser ouvida em uma voz *over/off* do narrador, como se fosse o pensamento do personagem ou sua consciência. Nesta narrativa, parece que o espectador ouve literalmente a voz de Guerra, que gravou tudo em *off* como um narrador da consciência da personagem.

O roteiro do filme suprime alguns fatos do romance, mas consegue transformar, através do discurso direto livre, o discurso narrativo da obra. Durante o período em que o diretor trabalhou no roteiro e filmagem de *Estorvo*, ele não se dedicou a nenhum outro filme. Quando se trata da iluminação do filme, com exceção da cena do café da manhã, esta foi toda feita em contraluz, com o intuito de tirar a cor do filme. É um filme colorido, mas a impressão que fica na memória é a de um filme em preto e branco.

Foi no laboratório que o filme recebeu um tratamento para descolorir ainda mais, formando um tempo unificado, que tem o passado, o presente e o imaginário. Um tempo antinatural. O universo opressivo da obra foi reconstituído meramente através da câmera. Para transpor a instabilidade presente no romance, o filme foi todo realizado com a câmera na mão, empunhada pelo diretor de fotografia Marcelo Durst. *Estorvo* não poderia ter a estabilidade do tripé, nem mesmo quando a câmera está parada. Um dos planos predominantes é o hiperclose: para acentuar a distorção e o mundo em torno do protagonista, geralmente aparece fora de

foco. É uma câmera atuante e nervosa, baseada nas emoções do personagem, em vez de funcionar como uma câmera de movimentos descritivos.

A trilha sonora de Egberto Gismonti, autor da trilha de *Kuarup (1989),* entre outros filmes do cineasta, também busca a instabilidade, utilizando ruídos distorcidos e uma música formada por sons que nem sempre seguem a harmonia clássica, nos momentos menos óbvios. A trilha acaba acentuando o estranhamento do filme, em sintonia com a imagem distorcida que domina toda a narrativa. *Estorvo* é um brilhante exercício de adaptação, devido ao acentuado universo caótico, opressivo e fragmentado da obra, utilizando com maestria os recursos artísticos da linguagem cinematográfica e ainda assim mantendo-se fiel à identidade do romance.

O filme *Estorvo,* além de acompanhar o processo de adaptação do romance, opera uma quebra da gramática cinematográfica. Nas palavras de Metz (2007, p. 139), pelo que "[...] se procede poder-se-ia pensar que se trata antes de uma retórica, já que a unidade mínima (o plano) não é fixa, portanto, a codificação só pode se aplicar às grandes unidades".

Figura (12): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

O close no rosto da personagem na figura 12 é um recurso capaz de aproximar o espectador da narrativa e apresentar um perfil psicológico dele.

O filme de Guerra parece um tributo ao romance de Buarque. É o que pode ser descrito como a recriação de uma instância tipicamente literária, o narrador, que transita para a tela do cinema acompanhado das mesmas idiossincrasias que apresenta nas páginas de Buarque. O romance *Estorvo,* feito de papel, ao mesmo tempo em que confina a sua existência à esfera da textualidade, metamorfosseia-se num ser celulóide que, identificando-se com a câmera, torna a sua presença tão visível quanto a do intrusivo narrador homodiegético de Guerra, através da peculiaridade dos ângulos que escolhe. Matizando a ilusão de objetividade própria do cinema, a arte do *showing*, a figura de um narrador fílmico posta em relevo pelas singulares localizações da câmera incute no discurso do filme uma consciência de mediação que o aproxima do *telling*, princípio basilar do gênero romanesco. Em toda narrativa há um *telling,* não importando a distância da narrativa. É o que se constata na figura 13:

Figura (13): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

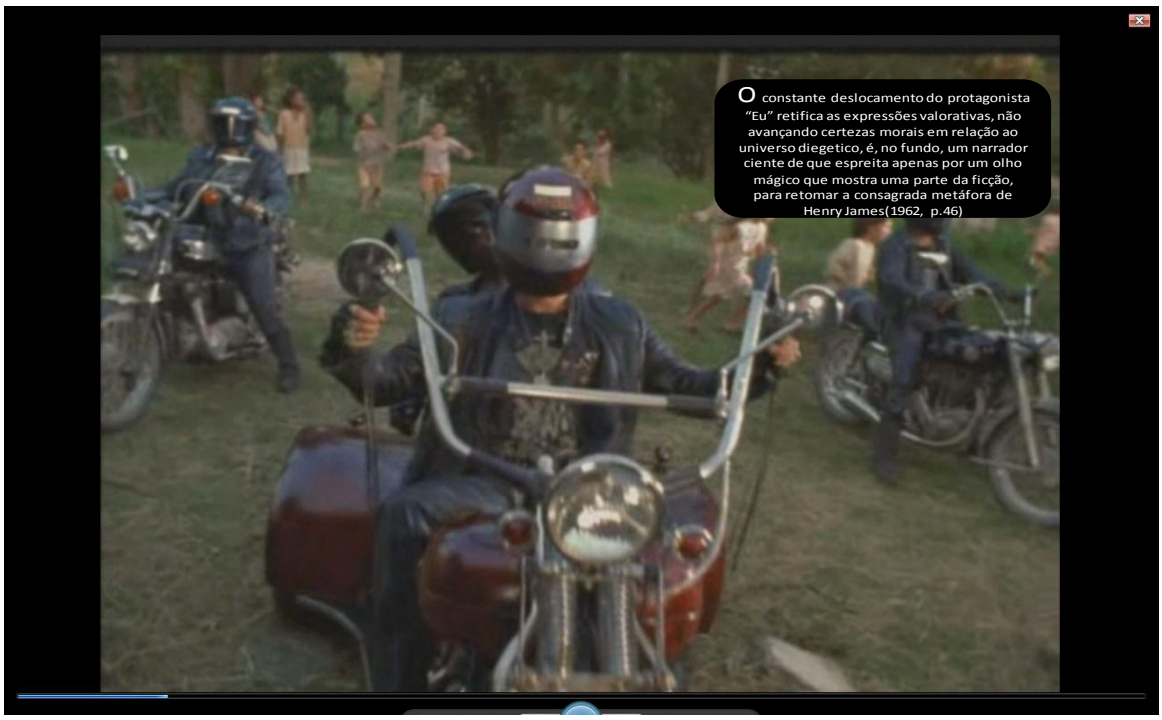
Fonte: Filme *Estorvo* 2000

O narrador parece ver através do olho mágico, como no sonho ou vigília, uma vida toda fragmentada com o efeito da câmera voyeurística. O constante deslocamento do protagonista "Eu" retifica as expressões valorativas, não avançando certezas morais em relação ao universo diegético. É, no fundo, um narrador ciente de que espreita apenas por um olho mágico, que mostra uma parte da ficção, para retomar à consagrada metáfora de Henry James (1984, p.46), que vincula cada artista a uma única janela das múltiplas que se abrem sobre a vasta paisagem humana. Esta, consequentemente, não é apreendida da mesma maneira por todos os que nela procuram o seu universo ficcional.

Machado (2007, p. 12) lembra que "a câmera subjetiva insere imaginariamente o espectador dentro da cena", ou seja, ela estabelece um maior grau de envolvimento do espectador com os fatos narrados. No cinema convencional, a câmera subjetiva é um dos recursos utilizados quando se pretende produzir um efeito de imersão, tendo em vista que essa é a maneira de trazer o espectador para "dentro" do filme. Mas o uso da câmera subjetiva é equilibrado com cenas tomadas a partir de um ponto de vista externo, como percebemos na figura 14.

No filme de Guerra, “Eu” está dentro de casa e sai assustado com o barulho que escuta, quando se depara com motoqueiros acelerando suas máquinas e crianças correndo por todos os lados numa verdadeira algazarra, conforme observado na figura 15:

Figura (14): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme *Estorvo* 2000

No romance de Buarque, a cena (figura 14 do filme, mostrada acima) é descrita pelo narrador da seguinte maneira:

> [...] As crianças dispersam-se, e as duas motos vigiam-me do platô. Miram na minha direção, e vou me retirando sem olhar para trás. Ouço o ronco dos motores, e tenho pressa em alcançar a varanda. Quando pulo para dentro do quarto, vejo que elas vêm descendo em ponto morto, serpenteando no talude (BUARQUE, 1991, p. 31).

Ao lermos o trecho do romance de Buarque, verificamos uma redução das informações em relação à imagem apresentada do filme na figura 14: primeiro que o número de motos é superior nas imagens, de duas para três; no filme se percebe uma vegetação verde, que no trecho citado não é descrita. O filme, por ser sonoro e visual, possibilita-nos ouvir o ronco dos motores citados no texto acima, que seria uma semelhança de informação e não

uma ausência dela, o que ajuda a entender o cinema como sendo reprodução do sonoro existencial.

Figura (15): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Na cena do filme de Ruy Guerra, descrita na figura 15, a mulher chega ao apartamento, após ter entregue a chave para o ex-marido pegar a mala com seus pertences, mas ele aproveita para tomar um banho; contudo, dorme na banheira. Após algum tempo, acorda com o apartamento da ex-mulher inundado. Ao chegar, o marido abre a porta apenas de toalha. É quando ela vê aquele desastre e fica irritadíssima; após jogar os óculos e bater violentamente com a bolsa no sofá, ela se senta nele e de costas para o ex-marido manda-o sair imediatamente.

A cena acima mencionada é narrada assim no romance de Chico Buarque:

> Salto da cama. Minha ex-mulher entra em casa cheia de gás, mas só consegue pronunciar 'você...'. Não contava me ver nu abrindo a porta, e vacila com a visão do apartamento. Faz o giro da sala, para na entrada do banheiro, sai andando de costas, anda que nem bêbada, entra no quanto e mergulha na cama aos prantos (BUARQUE, 1991, p. 52).

Ao comparar a leitura do trecho do romance e a cena do filme, percebe-se que há muitas adequações, pois a riqueza de detalhes do filme, como o vapor que aparece no banheiro, a água inundando o apartamento, as toalhas usadas para evitar que mais água fosse para os outros cômodos, a mulher chegando e empurrando a porta; tudo isto é apresentado no romance como se ele estivesse em um sonho. No filme, ele dorme na banheira e acorda com toda essa tragédia.

Quando se trata de observarmos o que ocorre em termos de mudanças das palavras para as imagens, verifica-se que a literatura descreve, enquanto que quando se sai das palavras para as imagens, o cinema mostra. E o mostrar torna-se mais amplo, confrontando um ponto de vista visual em detrimento de um ponto de vista da imaginação, pois literatura é pura imaginação, mas limita-se à experiência do leitor; já o cinema é pura visualização.

Benjamin (1987) define dois tipos distintos de recepção: a óptica e a tátil. A primeira, tradicional no campo das artes, dar-se-ia através da contemplação, pelo recolhimento, atenção e concentração; a segunda, tradicionalmente pertencente ao campo da arquitetura, dar-se-ia através do hábito, pela dispersão, distração, pela observação casual e pelo uso. A arquitetura sempre possuiu um duplo modo de recepção: o tátil e o ótico. Mas o cinema, por ser percebido de modo puramente tátil, seria a estética da percepção que para os gregos chamaria simplesmente de percepção, pois a partir do olho (ou câmera) chega-se a outras percepções, como toque, cheiro, sensações que os filmes em 3D e 6D nos possibilita e nos faz participar de forma direta em uma relação sinestésica orgástica . Como na Figura 16 abaixo, onde a câmera parece tocar a personagem:

Figura (16): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Esta aproximação, quase como um toque, nas palavras de Machado (1997), é um erotismo puro, do homem de dentro; ele está provocando o leitor, chamando sua atenção, tentando entender quem está do outro lado e por quê:

> A aproximação da câmera tem inicialmente um apelo erótico indisfarçável: trata-se de retirar o espectador da posição cômoda, mas pouco aventurosa, do cavalheiro da plateia (no quinestoscópio, desnecessário dizer, não há plateia, nem poltronas para sentar-se) e colocá-lo "em contato" com os protagonistas, como se lhe fosse possível subir ao "palco" e vivenciar a ação como alguém que faz parte dela (MACHADO, 1997, p. 127).

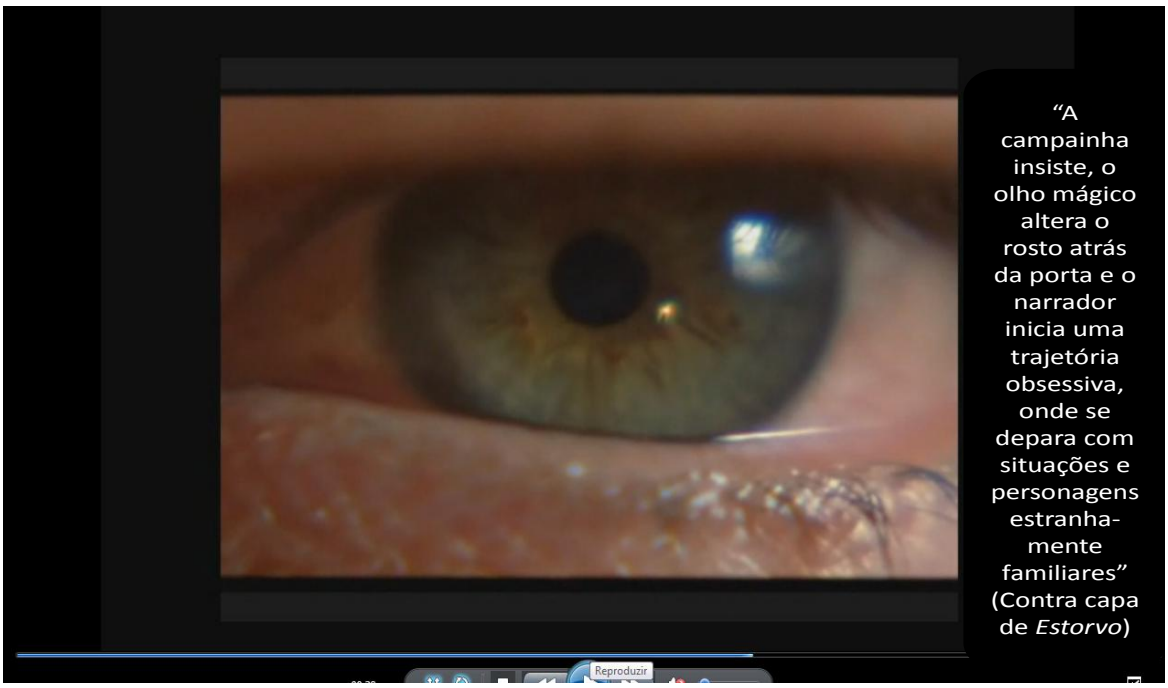
O olho mágico em *Estorvo* percorre o caminho inverso do cinema 'voyeurista', pois este vê de fora para dentro para descobrir os segredos do homem em sua privacidade. A invasão é feita no mesmo ângulo dos olhos, a altura de um homem, através do olho mágico, como se fosse uma câmera que nos vigia o tempo todo.

Abaixo, na figura 16, há a câmera subjetiva, com o *close* no rosto da personagem. É o que, Segundo Machado (2007, p.12), "a câmera subjetiva é aquele tipo de construção cinematográfica em que há uma coincidência entre a visão dada pela câmera ao espectador e

a visão de uma personagem particular". Considera a técnica da câmera subjetiva "a responsável principal pelo efeito de assujeitamento necessário à imersão, ou seja, à impressão de experimentar a história como alguém que faz parte dela e não como um observador externo" (MACHADO, 2007), além de ser uma regra e um princípio absoluto no cinema.

Dessa forma, a câmera subjetiva foi um recurso utilizado pelo diretor do filme para exteriorizar o interior do narrador-personagem, correspondendo ao momento em que a mente do protagonista é revelada ao espectador. É o que se observa na figura 18 abaixo:

Figura (17): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme *Estorvo*, 2000

Apesar de a figura 05 estar parecida com a figura 17, esta foi deixada por dois motivos: primeiro porque a figura 05 está apresentando um olho mais espantado e desfocado, havendo também uma sequência com as outras imagens. Já a figura 17 se presta a representar visualmente o que Machado (1997) afirma sobre a ampliação visual. Na concepção deste autor,

> o efeito de ampliação (visual) e o de aproximação (simbólica) são, como vimos, produzidos pelo dispositivo óptico invocado (luneta, lupa etc.) , mas o buraco da

> fechadura não é ´propriamente um instrumento óptico de ampliação, e, a rigor, não poderia provocar os mesmos efeitos, a não ser por contaminação sígnica (MACHADO, 1997, p.126)

A subjetividade, do ponto de vista do narrador, instaura-se no texto fílmico com a inserção da voz *off* do narrador extradiegético, que conta sua própria história. Aliada a essa voz, tem-se o *close up* do narrador-personagem que, embora apareça raras vezes no filme, surge a fim de orientar a narrativa e para lembrar o espectador que a história é narrada em primeira pessoa.

O filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas imateriais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o cinema mental da imaginação desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a câmera permitirá o registro e a montagem.

Figura (18): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Aqui, a simbiose da figura 18 com as palavras nos remete ao cinema mudo, quando da imaginação da personagem saem palavras que o cineasta projetava como em um painel na tela. Claro que *Estorvo* não é um filme mudo, mas em muitos momentos nos remete aos clássicos de Charles Chaplin. Nas palavras de Xavier (2004):

> há no Cinema Marginal uma galeria dos não-reconciliados, sem retorno, a interagir com a ordem instituída na figura do estorvo. Não por acaso, este é o nome da obra em que Buarque, em 1991, retoma o percurso de perambulação que, em verdade, o cinema já figurara em sua tônica de impasse, impotência, exílio, desde 1969-1970. E a adaptação feita por Guerra, em 1999, traz passagens de raro parentesco com o clima de 1970. Voltamos à câmera-na-mão e à "subjetiva indireta livre" que nos conduz ao desagradável, numa descida aos infernos que lembra o mergulho num Jardim de guerra (Neville) ou num Jardim de espumas (Rosemberg), onde o familiar se confunde com a visão do alienígena, o espaço aberto sufoca e o mundo doméstico é foco do que há de pior.(P.69-70)

É a representação do caos e não um caos qualquer, mas do próprio homem brasileiro, que sai de uma ditadura militar de mais de 20 anos e entra na ditadura do consumo desenfreado. Como representar este comportamento humano? Guerra o representou com a câmera na mão, numa habilidade de imobilidade que mostra perfeitamente a condição psicológica do homem moderno, representado pela personagem que nem nome tem, pois é assim que ele é visto, sem identidade. E continua Xavier (2004)

> A perambulação, típica do cinema moderno, atingiu em sua versão "marginal" uma feição mais radical, afinada ao senso de ultrapassar limites, cortar amarras, como uma metáfora ao próprio gesto dos cineastas. Embora encontro alimentado por uma atitude comum e uma circunstância, este cinema foi uma experiência de engates mais vulneráveis à dispersão do que os de outras tendências em que o cálculo político, ou de mercado, teve maior peso. Ficou desde logo nítida a distância que separa a obra dos cineastas que a conjuntura de 1969-1970 colocou juntos, figuras de percurso díspar, no estilo, na temática e, deve-se dizer, na envergadura. No entanto, partilharam naquele momento o impulso de liberação agressiva, vivida na tonalidade de um gesto romântico em que a viagem interior e o grito na esfera pública se figuraram mutuamente, às vezes à revelia. (p. 69-70):

Xavier nos mostra, através de seu artigo *O Cinema Marginal Revisitado, ou o avesso dos anos* 90 (ano), a influência do cinema marginal no romance *Estorvo*, visto que Ruy Guerra foi um dos precursores do cinema novo no Brasil. Em *Estorvo*, o propósito parece ter sido resgatar um pouco daquele momento de angústia e juntar com o atual momento. Com situações sociopolíticas diferentes, mas com atitudes sociais iguais, a sociedade está realmente perdida, sem saber para onde ir e com quem ficar. Contudo, no que diz respeito ao cinema, a palavra perdeu muito protagonismo devido ao peso da imagem. Por isso, houve necessidade de criar uma linguagem própria, capaz de traduzir uma nova forma de expressão, o que Richardson (1969, p. 87) tipifica em *Literature and Film* como "film language, which is the basic of film as a narrative art, seems to be evolving, and it would be premature and rash to suggest that will not eventually develop language with the force, clarity, grace, and subtlety of written language".

No cinema, nem tudo que parece é, apesar de toda a verdade que as imagens dos filmes possam sugerir por se aproximarem muito da realidade que conhecemos. Nesse sentido, Chatman (1990, p. 74-75) afirma que:

> description per se is generally impossible in narrative films, that story-time keeps going as long as images are projected on screen, as long as we feet that the camera continues to run. […] The effect of pure description only seems to occur when the film actually 'stops', in the so-called 'freeze-frame' effect (the projector continues, but all the frames show exactly the same image).

Figura (19): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme Estorvo 2000

As palavras utilizadas numa simbiose com a imagem revelam o comportamento do narrador-personagem em relação ao que está sendo narrado e sua condição junto a essa narrativa. A figura 19 nos remete à representação da estrutura psicológica do romance: além de ser estovada, a imagem possui pouca luz, numa relação com o mito da caverna de Platão, em que o homem olha apenas para seu reflexo; em *Estorvo* a personagem olha para se mesma, e não percebe que do outro lado deve haver muito mais que um simples abismo. A Imagem 19 durante a exibição do filme é colocada de forma estática, por alguns longos segundos, no remetendo uma tela em preto e branco tornando-se incomodo esta estaticidade já no inicio do filme.

O *freeze frame*, ou seja, o filmar continuamente um objeto ou pessoa imóvel, como ocorre com esta figura 19 retirada do início do filme *Estorvo* e que, devido ao longo tempo

parada, assemelha-se a uma pintura expressionista, é uma técnica descritiva, em que a ausência de movimento leva o espectador a fixar a imagem e a interpretar os signos visuais. Assim, pode-se dizer que o motor narrativo do texto fílmico está em ponto morto, apesar de o projetor continuar a debitar imagem continuamente, mantendo o mesmo ritmo e cadência.

Em *Estorvo*, o olhar é problemático porque deixa de ser uma narrativa visual e passa a ser tátil. Guerra consegue fazer isso com a câmera na mão, sendo esta subjetiva, nervosa, e por isso apresenta um narrador neurótico, usando as palavras de Stam (2008). Por essa neurose, o narrador passa a ter um papel importante na narrativa cinematográfica de *Estorvo*, pois ele nos conduz a lugares diversificados e assim nos insere em seu universo nauseante e problemático, nos deixando-nos tão perturbados quanto o próprio narrador/personagem, a ponto de não acreditarmos neste delírio ou pelo menos questionar a lucidez desse narrador, que sempre parece estar em uma espécie de colapso nervoso.

A subjetividade, do ponto de vista do narrador, instaura-se no texto fílmico com a inserção da voz *off* do narrador extradiegético, que conta sua própria história. Aliada a essa voz, tem-se o *close-up* do narrador-personagem que, embora apareça raras vezes no filme, surge a fim de orientar a narrativa e para lembrar o espectador que a história é narrada em primeira pessoa.

CAPÍTULO III

4. O PAPEL DO NARRADOR NA OBRA E NO FILME

4.1. **POSIÇÃO DO NARRADOR**

Contar, o ato de narrar, ou como contar, o estilo pessoal, implica uma determinada posição do narrador com relação ao acontecimento. Segre (1999, p. 153) di-lo de modo resumido:

> O ponto de vista diz respeito ao modo de apresentar os fatos quer dizer, ao ângulo segundo o qual é revelado cada um dos acontecimentos que constituem o enredo que liga, assim, acontecimentos apresentados a distâncias diversas e com perspectivas também diversas. A composição de uma obra narrativa depende do equilíbrio variável entre os modos de apresentar, que é o ponto de vista, e as coisas apresentadas, o enredo.

O narrador é responsável por contar, apresentar e até mostrar a história sob o olhar sempre vigilante e manipulador do autor ou diretor dentro da ficção, que assim se torna o senhor da realidade representada; dessa forma, pode trabalhar esta realidade da forma que julgar mais adequada e de acordo com o postulado estético-estilístico que defende e com o objetivo que pretende atingir.

No romance realista, o narrador foi colocado para adotar um posicionamento de testemunha dos acontecimentos. Por isso o domínio da focalização proposto por Genette (1972), substituindo o termo “ponto de vista”, que havia sido consagrado por Henry James pela identificação deste termo com o aspecto estritamente visual.

A classificação da focalização tem a ver com as relações que o narrador estabelece com o discurso e também com o leitor, através das quais se manifesta a informação que se encontra ao alcance da consciência do próprio narrador e das personagens às quais é atribuído um particular ponto de vista. A focalização está, pois, intimamente ligada ao domínio do conhecimento e do saber: no primeiro caso, o narrador, e, portanto, também o leitor, sabe mais do que as personagens. No segundo caso, sabe tanto quanto elas e no terceiro sabe menos do que elas, levando em conta a teoria de Todorov.

Assim, o narrador pode assumir várias posições na narrativa: observador ativo e passivo, onisciente, denunciador, acompanhante e, no caso de *Estorvo*, o romance e o filme,

um narrador esquizofrênico neurótico, perturbado. Em síntese, a posição em que o narrador se encontra no processo narrativo tem uma importância muito grande na forma que será narrado, pois temos maneiras diferentes de ver quando estamos participando de um fato, mas uma outra visão quando estamos presentes no momento dos fatos. Ser narrador é testemunhar histórias e/ou ouvir relatos para depois contá-los, e isto requererá habilidade para prender a atenção do leitor e/ou espectador acerca do que está sendo narrado, pois, quanto melhor o narrador, maior o interesse por aquilo que está sendo narrado, e, como consequência, ter-se-á mais leitor/espectador interessado na história.

A localização do narrador em ralação aos níveis narrativos, a saber, extra ou intradiegético, tem a ver com a relação do narrador com o universo narrado. Enquanto na narrativa literária a diferença entre o narrador heterodiegético e o narrador homodiegético ou autodiegético se traduz, frequentemente, no uso da terceira pessoa gramatical no primeiro caso e da primeira pessoa no segundo, no que tange à narrativa fílmica, verifica-se que a existência de um narrador explícito se revela com frequência através da voz *over*, sendo a distinção operada pela diferença dos timbres de voz do narrador e das personagens, além das informações que o narrador pode, eventualmente, dar de si mesmo.

4.1.1. NARRADOR OBSERVADOR ATIVO

O narrador participante é uma das personagens, principal ou secundária, da história, também chamado autodiegético por participar como personagem principal ou homodiegético, por participar como personagem secundária e ainda heterodiegético, por ser apenas um observador dos acontecimentos. Quando ele está dentro da narrativa, vê os acontecimentos de dentro para fora. Nesse caso, a narrativa, elaborada em primeira pessoa (eu – nós), tende a ser autobiográfica, memorialista ou confessional.

Como exemplo, podemos citar o narrador do seriado americano *Os Esquecidos*, cujo narrador é uma voz *over/off* da personagem que sempre está morta, mas que durante alguns momentos aparece na narrativa, sempre fazendo algo no momento em que havia sido morta ou um pouco antes para mostrar algumas pistas (índices) do que poderia ter acontecido a ela e, ao término, o espectador, já ciente dos fatos, tem o depoimento final da voz do narrador, reafirmando o que o grupo responsável pela investigação conseguiu descobrir sobre aquele, o

assassinado que narra os acontecimento para o espectador e, que até então, estava desaparecido e sem identificação.

No caso de *Estorvo*, bem como da adaptação feita para o cinema, percebemos que o narrador participa intensamente da narrativa:

> Subo em sentido oposto, e percebo um início de claridade no topo das montanhas [...]. Lembro que nos fins de tarde eu convidava minha irmã para galgar a pedra, e ela sempre dizia "já vou", mandava-me ir na frente e esperar sentado [...]. Andei sem pressa grande parte do caminho de barro, o rosto para o alto, orgulhoso de tomar chuva (BUARQUE, 1991, p. 139).

O narrador se apresenta sempre através dos verbos e pronomes em primeira pessoa, deixando sua presença muito evidente e ativa.

Figura (20): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Já com relação ao filme, este narrador participante verifica-se através da figura 20 e da voz *over* do narrador e da voz da personagem "irmã", mas também de uma memória que ele guarda de sua infância e que é relatada pela voz *over/off* que é escutada pelo espectador

quando a imagem é mostrada quase que simultaneamente em um "*flash back*" dos fatos acontecidos de acordo com a memória do narrador. Segundo Genette (1972), o narrador é extradiegético quando constrói a narrativa na voz *off* de sua própria história. No entanto, pode-se pensar que um narrador assume também os níveis diegético e metadiegético, se se pensar que "Eu" vivencia os fatos (diegese) que ele próprio conta. A voz *off*, nesse caso, corresponde a uma narrativa dentro de uma outra narrativa.

4.1.2. NARRADOR OBSERVADOR PASSIVO OU HETERODIEGÉTICO

É o narrador observador que simplesmente relata os fatos, registrando as ações e as falas das personagens; ele conta com um mero espectador, uma história vivida por terceiros. É a narrativa escrita em terceira pessoa (ele, ela, eles, elas). Observe o seguinte trecho de *Estorvo*:

> o delegado ocupa a cadeira do ruivo e manuseia os objetos sobre a mesa. Abre os tubos de remédios, cheira-os, esvazia no tapete um vidro de soníferos. Dedilha a esmo as teclas do telefone em forma de tartaruga, e esquece o aparelho de casco para baixo, bamboleando. Suspende o buda de porcelana, desenrosca-o como a uma lâmpada, e o ventre da estatueta vai se dividindo ao meio; seu bojo está cheio de um polvilho branco, provavelmente cocaína. Ouve-se uma rápida fuzilaria lá fora, e o delegado diz: "Os idiotas tentaram a fuga". Passa o dedo na cocaína e esfrega-a nas gengivas (BUARQUE, 1991, p.138).

O narrador observador apresenta os fatos que está vendo no momento e que acredita ser pertinente contar para o leitor. Contudo, usa o discurso direto, ou seja, a voz da personagem, como um meio de indicar ao interlocutor os fatos com confiabialidade, além de caracterizar-lhe a fala por meio de verbos *dicendi*: dizer, exclamar, suspirar, explicar, perguntar, responder, replicar etc. Nem sempre o autor indica de quem são as falas, já que elas se esclarecem dentro do contexto, para indicar quais personagens ele considera maléficos, para que assim não prejudiquem sua imagem. "Vou espiar pela janela" (BUARQUE, 1991, p.138). Neste momento da narrativa, fica evidente que o narrador é um mero observador das ações, mas também nos deixa cientes de que ele está presente.

Sendo assim, além de observador, o narrador também se mostra como um conhecedor dos fatos, não sendo, porém, invisível, mas presente, *in locu*. Este tipo de narrador visto em

Estorvo, o filme, utiliza as imagens para mostrar os fatos, estando ele presente como uma testemunha-personagem da história narrada. O narrador heterodiegético está fora da história, mas conhece tudo sobre os personagens, é onisciente. Como este narrador detém informações sobre o que os personagens pensam e planejam; ele tem condições de controlar surpresas.

Figura (21): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (22): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (23): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Na figura 21 o delegado toma o lugar do ruivo. Em seguida, pega um aparelho de telefone e tecla, jogando-o em seguida na banca. Logo após, na figura 22 abre um objeto, que não dá para identificar o que é, e retira dele algo que pode ser cocaína, e, na figura 23 mostra as joias roubadas ao irmão da dona, e pergunta se as reconhece. Ouvem-se três tiros e o delegado explica ser por causa de dois homens, acusados de algo, que queriam fugir; em

seguida, a figura 24 nos mostra três corpos estendidos no chão, aproximando a imagem do texto que nos informa serem “Os idiotas [que] tentaram fuga” (BUARQUE, 1991, p.138). Essa visualidade que é suscitada na composição do texto literário atualiza os acontecimentos, que devem agora ser vistos como um processo semelhante ao das imagens fílmicas, além da proximidade com a linguagem do cinema.

Figura (24): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Assim, a figura 24 mostra três corpos, mas, na fala do delegado, este afirmar se tratar de dois homens que tentaram uma fuga. Contudo, devemos lembrar que houve três disparos; por isso, a imagem está coerente com a quantidade de disparos ouvidos. A imagem mostra o que o som dos disparos já havia sugerido. Aqui o papel do narrador é de um observador que trabalha através de uma câmera objetiva, aquela que vê o que o narrador está vendo, ou melhor, mostra as imagens enquanto o narrador (literário) apenas apresenta o já visualizado. O filme busca uma aproximação e quer se manter fiel à identidade do romance, além de ser uma adaptação que traduz o universo opressivo, caótico, nauseante e fragmentado da sociedade

contemporânea. Para tanto, sai de uma narrativa totalmente visual e passa para uma narrativa puramente tátil, que o cinema permite. Por isso, o cinema seria a arte da massa por excelência.

4.1.3. NARRADOR ONISCIENTE

O narrador onisciente ou onipresente é uma espécie de testemunha invisível de tudo quanto ocorre, em todos os lugares e em todos os momentos. Ele não só se preocupa em dizer o que as personagens fazem ou falam, mas também traduz o que pensam e sentem. Portanto, ele tenta passar para o leitor as emoções, os pensamentos e os sentimentos das personagens. Este tipo de narrador não tem espaço em *Estorvo*, pois nesta obra o narrador sempre está presente, e em alguns momentos ele é um observador, e não onisciente, porque na maior parte do tempo ele está visível ou presente. O narrador aparece todo o tempo para relatar o que ele ou outros personagens estão fazendo ou comentando.

Figura (25): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (26): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (27): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Contudo, no filme de Guerra, há na voz *off*, um narrador conhecedor e invisível aos olhos do espectador, como verificamos na sequência das figuras 25, 26 e 27. À primeira vista, não conseguimos diferenciar a voz *off* do narrador-autor e do narrador "Eu", porque a voz *off* surge com as imagens da personagem mostrando algo que está acontecendo como se fosse um fluxo de consciência de "Eu". É por essa razão que temos que assistir ao filme várias vezes para que possamos diferenciar a voz desse narrador onisciente daquela da personagem "Eu". Todavia, é importante entendermos que a voz do narrador onisciente surge de forma delicada e quase integrada às ações da personagem, o que faz com que sua presença seja difícil de ser diferenciada daquela voz do narrador-personagem.

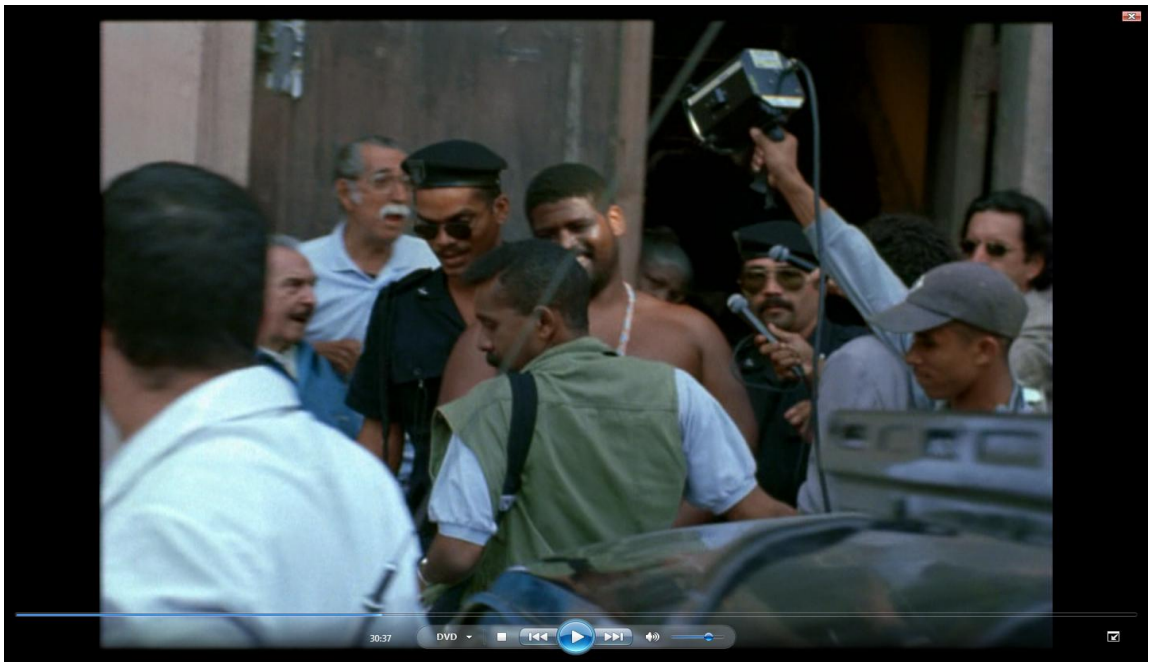
Sendo o narrador um homem de fora, promove uma relação entre a imagem e as palavras, que nos transmitem mais informações, apesar de no filme termos ainda o som que nos auxilia com a voz do narrador, de forma direta, e a voz *off* que mostra a onisciência na narrativa literária e também cinematográfica, além de nos revelar um narrador onipresente, pois percorre tempo e espaços de forma muito rápida, deixando o leitor nas mesmas condições do personagem-narrador, esquizofrênico.

4.1.4. NARRADOR DENUNCIADOR

Apesar de não encontrarmos um narrador onisciente em *Estorvo*, conseguimos identificar um aspecto denunciador do narrador, que mesmo sem ser claro, apresenta certos aspectos individuais que nos levam a momentos da história no Brasil, como, por exemplo: "Encontrar aberta a cancela do sítio me perturba. Penso nos portões dos condomínios, e por um instante aquela cancela escancarada é mais impenetrável. Sinto que, ao cruzar a cancela, não estarei entrando em algum lugar, mas saindo de todos os outros" (BUARQUE, 1991, p. 24).

Pode-se entender este trecho como um desabafo do autor relativo ao período que passou fora do sítio, Brasil, e uma denúncia do período em que o Chico Buarque ficou exilado na Europa. Ao voltar, o país estava aberto não só para aqueles que foram expulsos, mas para todos os que desejassem explorar a terra de onde ele estava não entrando no sítio (Brasil), mas saindo de outros países (países onde estavam exilados) que estava antes da volta. Aqui se apresenta uma possível denúncia do narrador da condição política do autor. A ficção apresenta algo da realidade, através do aspecto metafórico utilizado pelo autor na voz do narrador.

Figura (28): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Da mesma forma, o método de composição textual do romance busca a velocidade das imagens de uma tela (da televisão e do cinema). A apreensão da realidade e a rapidez dos acontecimentos que se passam diante dos olhos do leitor são um reflexo do fluxo de informações a que o indivíduo está sujeito a todo o momento. Esse excesso de informações também se revela por meio do discurso caótico do narrador, que demonstra sua percepção acerca dessa nova realidade. A voz narrativa se reveza com os acontecimentos internos do texto, que são contados por "Eu", e com fatos externos, as notícias veiculadas pelo jornal impresso (escrita) e pela televisão (imagem e voz).

É importante lembrarmos que a figura do narrador enquanto instância narrativa é criada pelo autor textual, que a ela delega a enunciação discursiva, portanto atuando como voz presente no discurso manifesto através das intrusões e das personagens presentes na narrativa. Como dizem Aguiar e Silva (1982, p. 214) acerca do autor textual, trata-se "[d]o emissor que assume imediata e especificamente a responsabilidade da enunciação de um dado texto literário e que se manifesta sob a forma e função de um eu oculta ou explicitamente presente e atuante no enunciado". A sua manifestação explícita acontece através da voz do narrador presente no texto. Afirmam ainda Aguiar e Silva (2002, p. 222) que "quando o narrador não

figura explicitamente representado no texto como um ‘Eu’, tem de se admitir a existência de um narrador não personalizado, anônimo, que se identifica como o autor textual”.

Falar de narrador denunciador é, pois, uma consciência clara em relação àquela entidade que lhe é próxima, embora distante, que é o autor propriamente dito, o chamado autor empírico. Alguns autores propõem ainda o estabelecimento de outro tipo de distinção, que considera a diferença entre o autor real ou empírico e a entidade a que, na linha de Booth (1983) e Genette (1976), chama-se autor implícito ou autor implicado. Trata-se do agente inerente a qualquer ficção narrativa, criação do autor real, que consiste na fonte da invenção da obra, no “princípio de invenção no texto”, como afirma Chatman (1990, p. 116).

O crítico, Chatman, sublinha que o autor implícito é um inventor silencioso, por oposição à instância discursiva, o narrador, que é criado pelo autor. O conceito de autor implícito coincide com a imagem de “autor” que o leitor/espectador reconstrói à medida que recebe. Seria um segundo “eu” no qual o romancista se recria. Observemos o seguinte trecho: “Demoro a admitir, pois nunca houve música no sítio; mas há música, muitas músicas ocupando todos os espaços, com substância que a música no escuro tem. É quase resvalando nelas que chego à ponte de tábuas sobre o riacho” (BUARQUE, 1991, p. 25).

A censura perseguiu muito os compositores no período da ditadura, e por isso eles tinham que ocultar, através de metáforas, a sua real intenção nas letras compostas. Deve-se, talvez, a isso esta negação de não haver música, porém com muito sentido denunciador, implícito, por trás das letras.

É neste aspecto que o narrador pode ser um denunciador, buscando, através de indícios, formas de mostrar algo que não fique explícito, mas oculto, para que o receptor possa, através da junção das pistas, encontrar a mensagem subliminar. Mas, de acordo com Genette (2005, p.164), “mostrar não pode ser senão uma forma de contar”, e tal forma consiste na transcrição do não-verbal em verbal. Logo, ao transformar as palavras do texto literário em imagens, a visualidade dos espaços descritos e a caracterização das personagens presentes na narrativa de *Estorvo*, garantem a visualidade das cenas fílmicas feitas por Guerra.

Figura (29): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Já no filme, conforme a figura 29, o narrador denunciador aparece, ou melhor, escuta-se simultaneamente a voz da personagem na forma de monólogo entre a personagem "Eu" e a voz *over/off* do narrador, que é a do próprio autor implicado, como se completasse o pensamento da personagem. Assim, percebe-se que o narrador se autodenuncia ao deixar que sua voz seja distinta da voz do personagem. Percebe-se que a personagem também admite que o narrador denunciador implicado possa assumir o seu lugar (da personagem) quando a personagem afirma no último plano de *Estorvo* em um diálogo introspecto final: "[...] mas quando ela olhar a mancha de sangue na minha camisa talvez **me deixe passar**". E o personagem completa: "**Te deixe passar**" - um momento ímpar em que há uma narrativa paralela com um duplo narrador, a personagem e a voz *over*, em que o narrador denunciador das ações alheias, como se fossem suas, aparece para completar o pensamento da personagem. Segundo Segre (1999, p. 158 -159), merece atenção o fato de a narrativa não ser, frequentemente, controlada por um único narrador, mas haveria, indiretamente, uma pluralidade evidenciada de narradores nas várias instâncias diegético-discursivas, sejam elas

as personagens cujas falas se podem considerar narrativas, ou outros tipos de procedimentos literários.

No filme, o narrador denunciador faz questão de estar ao lado do narrador-personagem até a sua morte, procurando denunciar todo seu percurso circular durante toda a narrativa: rodoviária, casa da mãe, casa irmã, casa do amigo e casa da ex- mulher. Este narrador denunciador leva o leitor/espectador a verificar os fatos em uma focalização externalizada pelos índices, na literatura (as palavras), e no cinema através dos ícones cinematográficos (as imagens, os sons, e a voz *over/off*).

4.1.5. NARRADOR ACOMPANHANTE

A importância do narrador acompanhante se dá por se tratar de um ente que parece preocupado com a personagem, conduzindo-a a lugares diversos. No clássico, encontra-se Virgílio, que acompanha Dante nos círculos infernais e torna-se o especial acompanhante narrador. Possivelmente temos aí a primeira experiência com um narrador acompanhante.

Na obra de Buarque, não encontramos um narrador acompanhante, porque, na maioria das vezes que narra, o narrador está só ou confuso em meio a pessoas, seja na rodoviária, na festa da casa da irmã, no jogo de tênis, etc. Todavia, no filme há uma voz *off* que acompanha todo o tempo o narrador personagem, e muitas vezes ele é quem narra os acontecimentos, sempre acompanhado pela imagem. Essa voz *off* é de Ruy Guerra, que em um processo diferente do de Dante (que é acompanhado pelo seu mestre, Virgílio, ao círculo do inferno), acompanha não corporalmente, mas apenas com sua voz. Assim, o diretor do filme *Estorvo* não deixa que a personagem perceba sua presença, mas parece haver uma cumplicidade entre o narrador "Eu" e a voz do narrador-autor.

Esse narrador acompanhante apresenta uma similaridade com o narrador onisciente, pois, por acompanhar de forma direta a personagem "Eu", este narrador aprendeu a analisar o comportamento e as possíveis decisões dele e por isso as figuras 21, 22 e 23 são também exemplos desse tipo de narrador no filme *Estorvo*. Aqui o papel do narrador é revelar a subjetividade do narrador-personagem. Parece que, por isso, o diretor do filme usa-a, pois a intenção dele é estabelecer um grau maior de envolvimento do espectador com a trama, a fim de garantir a mesma cumplicidade com o leitor literário quanto aos fatos narrados na obra.

É importante entender que em um texto narrativo, seja de qual estilo ou época, podemos encontrar variações de narradores ou de pontos de vista. A focalização dada para cada momento da narrativa depende muito do estilo de cada escritor e da atitude que ele desejar que suas personagens tomem dentro do romance. No nosso caso, buscamos encontrar em determinados momentos da narrativa de Buarque uma atitude do narrador que pudesse ser classificada como um narrador do tipo sugerido; contudo, é necessário compreender que há uma predominância de focalização narrativa e com isso um tipo específico de narrador para cada estilo narrativo.

4.1.6. NARRADOR NEURÓTICO EM *ESTORVO*: O ROMANCE E O FILME

A obra apresenta o sujeito sem identidade em seu limite de suportabilidade, entre encontros e desencontros, desejos e vontades. Todavia, está sempre buscando pelo momento de se encontrar; sendo escravo de si mesmo e do sistema organizacional estabelecido, sobrevivendo entre a sina e o destino. É o que se percebe na voz do narrador:

> Não sei se o que essas pessoas pensavam de mim eram revelações, os outros mal o ouviam, olhavam-no com a fisionomia embaçada. Era como se estivessem separado dele, não por uma mesa, mas por camadas de tempos. Às vezes eu achava que ele preferia mesmo dizer coisas que os outros só pudessem compreender anos depois (BUARQUE, 1991, p.42).

O narrador assume o papel do visionário que faz uma profecia. Ele se sente perdido por tentar ver as "coisas" do presente, as quais os outros só iriam compreender "anos depois".

A obra é produzida a partir de uma ralação intensa entre a linguagem e o olhar. O destaque dado ao olhar aparece, por exemplo, nas cenas em que as personagens são vistas através do olho mágico e na constante sensação do protagonista de estar sendo observado: "parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário" (BUARQUE, 1991, p. 12); ou no gesto da irmã, ao virar-se de repente para trás, para surpreender o irmão e saber se ele a olhava e como (idem, ibidem, p. 19). Esse gesto recorrente é repetido pelo amigo: "se vira para mim de repente, querendo me surpreender, com um brilho nos olhos que me incomoda de novo" (idem, ibidem, p. 77) e pela moça paralítica: "antes de se sentar com o gerente ela se volta para trás" (idem, ibidem, p. 101). O narrador também recorre à lembrança de uma imagem que o olhar não captou: "mas mesmo

aquilo que a gente não se lembra de ter visto um dia, talvez se possa ver depois por algum viés da lembrança" (idem, ibidem, p. 77).

As personagens em *Estorvo* são mostradas em muitos lugares e em lugar nenhum, um vazio de espaços por não saber em qual deles o narrador-personagem se encontra e nos centraliza. É uma espécie de narrador andarilho, vagabundo, vítima da modernidade que parece ter como projeto a alienação, transformando o humano em inumano, deixando-o à margem do sistema.

> [...] não precisa olhar o sexto andar para saber que ele me vigia da minha janela. Verá que aperto o passo e sumo correndo na primeira à esquerda. E chamará o elevador, e chamará o táxi. Mas não convencerá o motorista a me perseguir na contramão. Tentará uma paralela, mas eu emboco no túnel, alcanço outro bairro, respiro novos ares. Empacará no trânsito e eu subo as encostas, as prateleiras da floresta, as ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira (BUARQUE, 1991, p.14).

A partir deste ponto, na obra, o narrador-personagem de Buarque passa a ser um andarilho em lugares estranhos para o leitor, mas que para ele são os mesmos de sempre: a casa da irmã, a casa da ex-mulher, a rodoviária, o posto Brialuz, a casa do amigo etc. A vagância dessa personagem nos leva a muitos lugares, mas a lugar nenhum, pois ele anda em círculos.

É notório na obra de Buarque que em toda a narrativa o narrador-personagem não tem a preocupação de trabalhar, mas há sempre alguém que o protege ou sustenta, dando-lhe dinheiro, guarita; a irmã sempre paga o aluguel, a ex-mulher guarda suas roupas. Um narrador um tanto vagabundo, não só por sua condição de andarilho, mas por sua atitude. O próprio narrador admite que não quer trabalhar, afirmando: " Eu, por mim, levava no vapor o resto da existência" (BUARQUE, 1991, p. 47). Por afirmações como estas e por atitudes dentro da própria narrativa, podemos entender este narrador-personagem como um vagabundo, não como aquele apresentado por Charles Chaplin, pois este vivia em um momento de crise econômica muito pesada, aquele, ao contrário, vive situado num processo de desenvolvimento econômico e tecnológico gigantesco.

> Para refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato [...]. Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço. A casa livrou-se dos fícus, mas nem assim parece satisfeita com o terreno que lhe cabe, o jardim que a envolve toda, o limo que pega nas sapatas de concreto, a hera que experimenta aderir aos vidros. [...] eliminou as hortênsias, e teria reduzido o jardim a um campo de golfe, se minha irmã não interviesse (BUARQUE, 1991, p. 15).

No aspecto da modernidade e a influência que ela exerce sobre o narrador-personagem, na realidade não há um influência, mas uma denúncia por parte da luta da natureza com o desprezo do homem para com a preservação da natureza, havendo uma batalha constante entre o que o homem deseja para ter mais lucro, o chamado capitalismo selvagem, e o que a natureza deseja para manter-se viva; ela está em busca de espaço, ou melhor, ela está retomando o que era dela, o espaço que as construções civis tomaram.

Então, este narrador de *Estorvo* é ora andarilho/vagabundo, ora observador do desenvolvimento econômico, arquitetônico, tecnológico, que destroem a natureza. A forma como o narrador conduz a narrativa é como se ele mesmo não estivesse entendendo o que estava acontecendo no mundo. Ele aparenta não ter vontade própria, não ter reação racional, também não se sabe se ele está no sonho ou na realidade; o fato é que a narração aponta para um narrador alucinado, esquizofrênico, neurótico, impedido de encontrar seu mundo, assemelhando-se a Odisseu, que não consegue chegar à sua ilha, Ítaca, isto porque não consegue superar o passado, no qual não há esboço de resistência do sujeito.

> Enquanto estou ali ele não toca a campainha, não olha o relógio, não acende o cigarro, não tira o olho do olho mágico. Agora me parece claro que ele está me vendo o tempo todo. Através do olho mágico ao contrário, me vê como se eu fosse um homem côncavo (BUARQUE, 1991, p. 12).

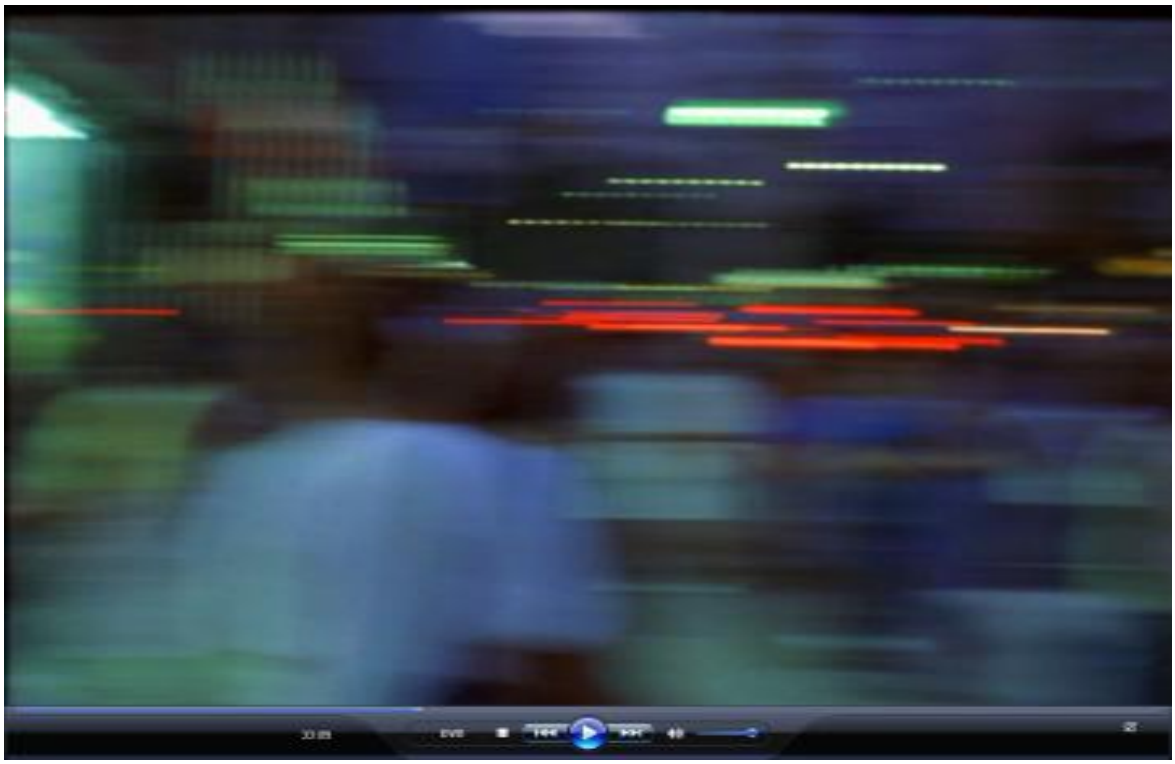
Este trecho da obra mostra uma personagem perdida dentro de seus próprios relatos e assim constrói um ambiente neurótico, passando essa neurose para o narrador. A pergunta é: Por que Buarque constrói o narrador neurótico? Para que ele usa este narrador neurótico?

O narrador literário configura-se como "neurótico" em sua forma de percepção e avaliação da realidade. O olhar do narrador guia, medeia a leitura e interpretação do leitor. Entretanto, seu olhar não é meramente um olhar pessoal, mas um olhar que se pretende mediador de outro(s) olhar(es), do leitor, no caso do livro, e do espectador, no caso do filme: "O olhar do indivíduo é capturado, apreendido pelo olhar da imagem. Eis o momento em que ocorre a mediação, pois é o instante do brilho, é a fascinação. É o instante fotográfico, onde alguma coisa se realiza na imagem" (BORGES, 2008, p. 6).

O papel mediador do cinema na contemporaneidade se deve ao fato de "vivemos imersos no mundo das imagens pontuadas pelos dispositivos do ver e do olhar" (BORGES, 2008, p. 2). O uso de tecnologias que produzem e fazem existir o olhar causa no homem uma

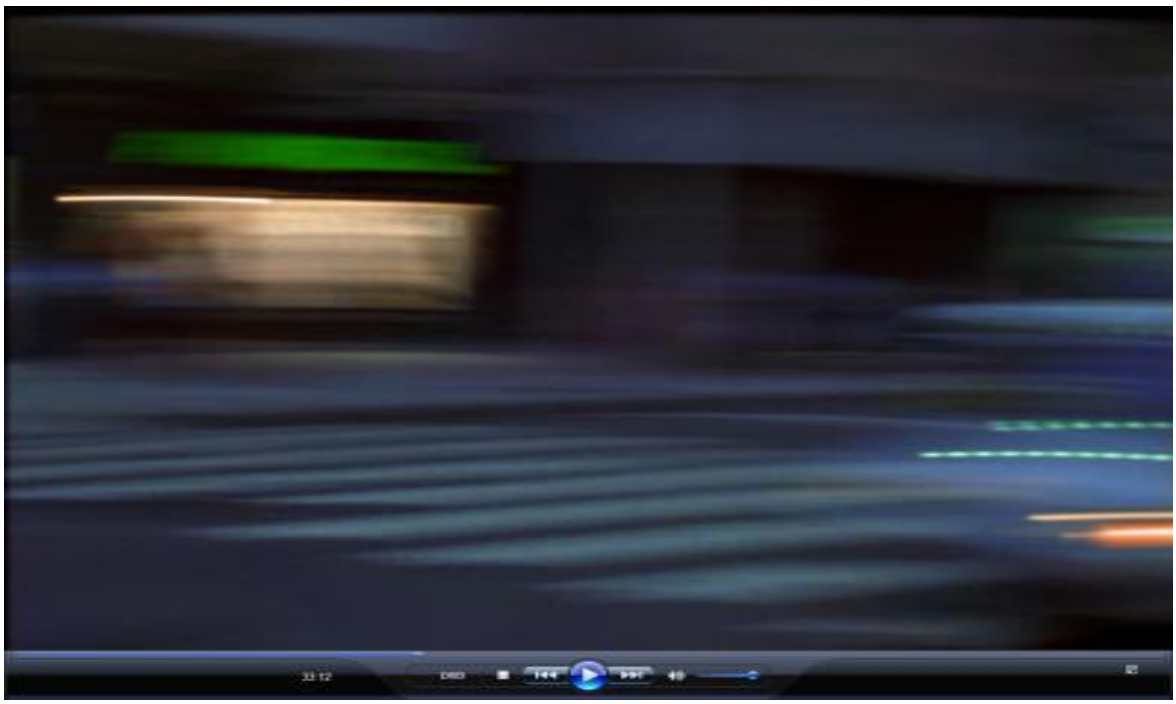
verdadeira paranoia, fazendo-o sentir-se constantemente vigiado. É exatamente o que ocorre com o narrador de *Estorvo*, que fica totalmente neurótico, demonstrando sua patologia através de seu nomadismo, relatos híbridos e falta de nexo em sua narrativa dentro do romance, fator demonstrado no cinema através do movimento da câmera, conforme mostram as figuras 27 e 28, que circulam como se a personagem estivesse girando, levando-nos a girar também, a ponto de causar náusea. Isto promove uma intertextualidade, ou melhor, uma citação do poema *Cidade*, de Haroldo de Campos, que, através da poesia em movimento, leva o leitor/espectador a um estado de náusea e delírio.

Figura (30): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme *Estorvo* 2000

Figura (31): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra



Fonte: Filme *Estorvo* 2000

O narrador neurótico é um sofredor. O choro do narrador no final é por falta de alguém que o ame e cuide de seus ferimentos e de sua dor. Por fim, o narrador neurótico sente-se ameaçado pela perda do amor, da família, do espaço (casa), não tendo a noção exata do tempo, que também fica perdido.

Este narrador neurótico tem uma dor intensa e constante, que parece querer transmitir ao leitor/espectador, ou pelo menos parece gritar pela ajuda de quem está observando seu sofrimento, com indica a figura 32.

Figura (32): Imagem ilustrativa do filme *Estorvo* de 2000. Dirigido por: Ruy Guerra

Fonte: Filme *Estorvo*, 2000

O narrador de *Estorvo,* como um narrador pós-dostoievskiano, conduz-nos a lugares diversos, sempre em primeira pessoa, sem indicar onde está. É assim apresentado em Dostoievski (2008, p. 276): "[...] do narrador em primeira pessoa, irritável, rancoroso, inconsistente, não confiável, que não merece a nossa confiança nem o nosso respeito". O narrador de *Estorvo* também não nos transmite confiança, mas, por sua condição psíquica, neurótica, esquizofrênica, como o narrador contemporâneo em Deleuze, preocupa-se apenas com o eu. Não há intenção de tornar-se outro, nem de alcançar o outro: o contato com o outro se dá através da consequência de seus atos de simulação: ambos reconhecem-se através da experiência da fragmentação frente a um mundo desnorteante. A tangência se dá quando o outro compreende que também pode esquecer sua identidade e tornar-se seu próprio simulacro.

Por fim, ao unir várias vozes narrativas e procurar maneiras diversificadas de contar/mostrar sua vagância pelo universo criado em seu próprio eu, *Estorvo* acaba tendo um

narrador totalmente neurótico, por não saber quem é, e por isso criar várias vozes que também interferem em sua forma de ver e mostrar o mundo. É um verdadeiro narrador estorvado e neurótico ou vice-versa.

Bulhões (2009, p. 50), ao afirmar que [...] "a ausência de uma voz narrativa discernível, incumbida deliberadamente da função de narrador – seja, no caso do cinema, no que é conhecido como voz-*over* e voz *off* – não significa dissolução ou inexistência da entidade do narrador", a nosso ver, equivoca-se, pois não há, em nenhum momento, na literatura ou no cinema, a ausência da voz do narrador, mas é certo que ela está presente em toda narrativa, seja através dos lexis ou através do mostrar das imagens e da voz *over/off*, onde se encontra o universo narrativo que o narrador decifrará para o leitor/espectador entender a narrativa. Este é o papel do narrador, seja na literatura e/ou no cinema.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estorvo é uma obra literária que apresenta um estilo diferente dos romances no geral. Chico Buarque usa uma linguagem e um estilo que parecem mais próximos do cinema. A princípio, partiu-se da hipótese de que o narrador era esquizofrênico no romance e transpassava esse comportamento para o filme *Estorvo*, apresentando a angústia provocada pela forma que a narrativa desenvolve, sendo caótica, nauseante e perturbadora da condição deste narrador, que chamamos também de pós-moderno, e que traz à tona suas fraquezas físicas, mentais e principalmente psicológicas. Contudo, percebemos que, além de ser esquizofrênico, o narrador de *Estorvo* é neurótico, pois seu comportamento alucinado o tira do eixo psicológico e o faz ter várias personalidades: ora sabe o que está fazendo, ora está perdido, não transmitindo ao receptor nenhuma credibilidade, ficando só, não apenas na narrativa, mas fora dela também. Entretanto, apesar de toda essa desconfiança com ele e o narrador, não descartamos a presença desse ser, ora totalmente presente e nominalizado na narrativa, ora escondido por uma voz e sem nome ou identidade.

A corrida constante do narrador de *Estorvo* em busca de identidade e também de entender o que estava acontecendo ao seu redor o faz preferir a morte a viver em círculo, como uma máquina. Mas, sem perceber, segue seu destino; morre em um ônibus, que faz o que chamamos de circular, vai e volta ao mesmo lugar todos os dias. A náusea está em seu comportamento, a angústia em sua forma de ver a vida e a esquizofrenia está em sua paranoia neurótica de encontrar sua identidade perdida durante o sono.

No filme *Estorvo*, surge a auto-poesis, que é reconhecida pelo próprio movimento da câmera, que foi utilizada de forma semelhante a como um escritor faz com a caneta, sempre na mão para captar as ideias mais originais. O movimento da câmera, de forma circular e rápida, mostra de forma resumida a ideia central do romance, ser circular e assim identificar o comportamento neurótico do narrador-personagem.

Assim, consegue-se verificar o quanto o narrador de *Estorvo* não sabe o que é real e o que é imaginário, e nesta busca por entender a diferença é que ele se encontra sempre em lugares que provocam angústia e náusea, além de estar com pessoas que não estão no que chamaríamos de padrão moderno, sendo estas (des)padronizadas, diria contemporâneas, em que nada nem ninguém pode ser visto como padrão, e sim como ruptura de padrões. Desse modo, o narrador no romance é responsável por contar os fatos vividos ou testemunhados, fazendo o leitor, através de conhecimento, relacionar ao que foi narrado e entender o que está sendo contado. Já no cinema, o narrador tem a responsabilidade de mostrar o que está

narrando, e as imagens são utilizadas para apresentar tais fatos contados pela voz over/off do narrador, que, no caso de Estorvo, tanto na versão literária de Chico Buarque como na versão cinematográfica de Ruy Guerra, tem as mesmas responsabilidades neuróticas de contar/mostrar.

O papel do narrador, tanto na literatura quanto no cinema, é conduzir o leitor e/ou espectador para uma narrativa, seja ela literária ou cinematográfica, não importando em qual nível o interlocutor se encontre. Contudo, este narrador tem o papel de direcionar o leitor/espectador de tal maneira que ele (s) possa (m) compreender a história, não importando seu nível de conhecimento ou o suporte utilizado. Esta é a grande responsabilidade do narrador cinematográfico visto em *Estorvo*: narrar contando e/ou mostrando, para que aquele que recepcione, seja ele o receptor de palavras ou de imagens, em quaisquer dos níveis de leitura, seja na literária ou na cinematográfica, faça a leitura da narrativa e consiga decodificar o discurso implicitamente imposto que o narrador esconde para, junto com o leitor, percorrer toda a história em uma busca de cumplicidade com aquele que lê ou assiste.

Porém, ao contar na literatura, o narrador exige que o leitor tenha o mínimo de capacidade para decodificar os códigos linguísticos típicos da leitura, as frases; o narrador do cinema exige que o leitor tenha apenas a percepção dos detalhes das imagens, pois a narrativa será compreendida sempre no final. Isto ocorre porque, após todo o processo de narração do contar com a voz *off/over* e as imagens, o receptor une tudo e a história é finalizada com o sentimento que o filme deseja transmitir, tristeza, alegria, angústia, náusea, revolta, senso revolucionário etc. Tudo dependerá da forma como o narrador conduz a narrativa. Este é seu papel.

O papel que o narrador exerce em uma narrativa influenciará diretamente a forma que o leitor/espectador recepcionará a história. É responsabilidade do narrador direcionar tanto as palavras na literatura quanto as imagens no cinema ao interesse do leitor/espectador pela história. O narrador apresenta, contando ou mostrando, a história de tal forma que consiga converter os "sultões" contemporâneos em leitores e espectadores convencidos de que: Quanto mais lemos mais conseguimos vê melhor e ouvirmos melhor. Somos seres que vivemos e nos relacionamos de/com a linguagem. Tudo depende da forma que ele conta a história. Os romances são escritos a partir da imaginação do autor, que traduz essa imaginação em palavras e estas são organizadas de tal maneira que vão tecendo a história.

A busca por um narrador nas narrativas pós-modernas nos levou a concluir que, mesmo que tenhamos narrativas rompedoras dos padrões, as tidas como contemporâneas, com diferentes suportes, com estilos diferentes, observa-se que onde houver narrativa, haverá

narrador e que o narrador da literatura é um espelho para o narrador em outros suportes, como o cinema, que conseguiu desenvolver sua própria linguagem partindo da literatura. O narrador existe e estará lá mesmo que não se consiga identificá-lo; ele existe e cabe ao leitor/espectador identificá-lo e/ou encontrá-lo e segui-lo para chegar ao seu destino.

Também entendemos que o narrador da literatura é diferente do narrador do cinema, pois o primeiro é uma criação do autor e por isso carrega muito de suas posições sociais e psicológicas, levando para o narrado essas cargas psicológicas, de certa forma influenciando o leitor, que terá no final uma tendência a seguir este autor por gostar de seu estilo e assim buscará ler suas narrativas. Isto ocorre com os romances de Chico Buarque, que são lançados e vendidos rapidamente, por se tratar de um escritor que conseguiu com seu primeiro romance criar um narrador que atraiu o receptor para dentro da narrativa, fazendo-o um seguidor do autor, não do narrador, mas este narrador foi o grande influenciador do comportamento do leitor. Já o narrador do cinema, por ser uma voz ou ser um ser já caracteristicamente determinado, não causa o mesmo impacto que o da literatura, pois o narrador cinematográfico procura sempre contar a história seguindo um roteiro e colocando o leitor dentro da trilha para seguir pistas e chegar ao final com o desfecho.

O narrador da literatura provoca mais que o do cinema. Este é enigmático pela voz, aquele pelo imaginário do leitor. Enfim, o papel do narrador é influenciar o comportamento do leitor e assim fazê-lo seguir suas histórias, tornando-o um consumidor de narrativas em que ele mergulha em seu próprio imaginário, no caso da literatura, ou está em narrativa cujo imaginário é de outros, mas que não deixa de ser novo ou novamente contado/mostrado, pois não existe nada de novo, sempre fazemos tudo de novo. Assim é o narrador na literatura e no cinema. Parafraseando Abraham Lincoln (1809-1865), afirmamos que somente o narrador, dentre todos os criados pelo autor, pode mudar o padrão de comportamento do receptor e fazê-lo tornar-se o arquiteto de uma narrativa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____ (Org.). **Análise Estrutural da Narrativa:** pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

ARRIGUCCI JR., Davi. **O escorpião encalacrado.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. IN: Os Pensadores Vol. II. Tradução de: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S.A Cultural e Industrial, 1979.

ARISTOTÉLIS. **Arte poética**. In: —. Arte retórica. Arte poética. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. p. 264.

BALAZS, Bela. **Estética do filme.** Rio de Janeiro: Edições Verbum, 1970.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa.** Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 19-62.

BAZIN, André. **O cinema:** Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1992..

BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENJMAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos.** 2. ed. Trad. José Lino Grünnewald. [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. A Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: Walter Benjamin, Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política, São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: Obras completas II — Outras inquisições. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Globo, 1999.

BOOTH, W. C. **The Rhetoric of Fiction.** 2. ed. Chicago: U. of Chicago Press, [1961] 1983.

BULHÕES, Marcelo. A questão do narrador na ficção midiática. **ALCEU** (local da publicação), Local da Publicação, v. 9, n.18, p. 48-55, 2009.

BURGOYNE, Robert. Film-norrotoiogy. In: **New Vocobulories in Film Semioties:** Structurolism, Post-Structurolism and Seyond. Local da Publicação: Nome da Editora, 1985.

_____. The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. In: **Journal of Film and Video**, vol. 42, n. 1, p. 3-16, 1990.

CARDOSO, Luís Miguel. Problemática do narrador: da literatura ao cinema. **Lumina** (Juiz de Fora), Juiz de Fora - Facom/UFJF, v.6, n.1/2, p. 57-72, 2003.

CARRASCO, Walcyr. A palavra não dita. In: **A palavra é sua.** Disponível em*:* <http://literatura.moderna.com.br/catalogo/encartes/9788516055561.pdf>. Acesso em 10 fev 2012.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms:** The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press, [1978] 1990.

COSTA LIMA, Luiz. "Persona e sujeito ficcional", In *Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte, ABRALIC 2º Congresso, 1990.

HEITOR, Ferraz Mello. Alegoria do Vazio. **Revista Cult**, n. 69, maio/2003.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O Narrador ensimesmado.** São Paulo: Ática, 1978.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário:** teoria e aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de Linguística.** Trad. Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, [1949] 2002.

ESTORVO. Direção e roteiro: Ruy Guerra. Intérpretes. Jorge Perrugoría; Bianca Byington; Leonor Arocha; Tonico Oliveira; Xando Graça; Susana Ribeiro; Ataíde Arcoverde; Aurora Basnuevo; Cândido Damm; Manuel Romero; José Antônio Rodriguez; Verônica Lynn. [S.I]: Sky Light Cinema, 2000. 1 DVD (95 min), son., color.

FAULKNER, Willian. **Enquanto agonizo.** [tradução Wladyr Dupont]. Editora Mandarim. São Paulo, 2001.

FALABELLA, Maria Luiza. **Da mimesis à abstração.** Florianópolis: Editora da UFSC, [1987] 2011.

FERRAZ, Silvio. Música e comunicação: Ou, o que quer comunicar a música? In: XIII ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 2001, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, v. 2, p. 516

FOUCAULT, Michel. Fronteiras da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa.** Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista *USP***, São Paulo, n. 53, p. 166-182, [1985] 2002.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland (Org.). **Análise Estrutural da Narrativa**: pesquisas semiológicas. Rio de Janeiro: Vozes, [1971] 2008. p. 265-284.

_____. O Discurso da Narrativa. In: ADAM, Jean-Michel Adam & REVAZ, Françoise. **A Análise da Narrativa.** Local da Publicação: Nome da Editora, 1997.

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Estorvo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Trad. André Cechinel. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ISHERWOOD, Cristopher. Goodbye to Berlin, New York. New directions, 1963

JAMES, Henry. The Art of the Novel. In: LEWIS, R.W.B. **Forewd**. Boston: Northeastern UP, 1984.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JOYCE, James. **Ulisses**.Tradução Antonio Houaiss. Ulysses. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 6ª Ed. 1982.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios. p. 25-70).

LUKÁCS, Georg. **Problemas del Realismo**. México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus 2007.

MELLO, Heitor Ferraz. Alegorias do vazio. Revista Cult, São Paulo, ano 6, n. 69, 2003.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, 166-182. 2002.

STEVICK (ORG.)

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina Coimbra. **Dicionário de Narratologia.** 5. ed. Local da Publicação: Almedina, 1996.

SARTRE, Jean Paul. *Apresentação da revista "***Les Temps Modernes"**. In: *Situações II*. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América. 1968.

ROBBE-GRILLET, Alain. Tempo e descrição no romance atual. In: _____. Por um novo romance. São Paulo: Documentos, 1969. p. 96-104.

RICHARDSON, Robert. Literature and Film, London, Routledge, 1969, p. 87.

SANTORO L'HOIR, Francesca. **Epítetos heróicas e temas recorrentes em Ab urbe condita**. Transactions of the American Association Filologia, vol. 120. Baltimore: Johns Hopkins University, 1990, p. 221-241.

SEGRE, Cesare. **Introdução à análise do texto literário.** Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas.** 4. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Debates; 14).

WHITMAN, Walt. The Complete Poems. London: Penguin Books, 1986.

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

XAVIER, Ismail. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugênio (org.). Cinema Marginal brasileiro e suas fronteiras: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Realização Centro Cultural Banco do Brasil, 2ª ed. São Paulo, 2004.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS SUGERIDAS:

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas.** Campinas, SP: Papirus, 2004.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** São Paulo: Martins Fontes, 1977.

BELLOUR, Raymond. A máquina de hipnose. In: **Cadernos de Subjetividade.** Núcleo de Estudos e Pesquisas da subjetividade / Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUCSP. São Paulo, 1995.

BENJMAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos.** 2. ed. Trad. José Lino Grünnewald. [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BORDWELL, David. **Nomion in the Fiction Film.** Wistonsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BREMOND, C. **La logique des possibles narratifs.** Local da publicação: Communications, 1966.

BRUNER, E. Ethnography as narrative. In: V. B. Turner, Edward. **The Antropology of experience.** Chicago: University of IIinois Press, 1986.

BURGOYNE, Robert. Film-norrotoiogy. In: **New Vocobulories in Film Semioties:** Structurolism, Post-Structurolism and Seyond. Local da Publicação: Nome da Editora, 1985.

_____. The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration. In: **Journal of Film and Video**, vol. 42, n. 1, p. 3-16, 1990.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et all. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 51-80.

CARRASCO, Walcyr. A palavra não dita. In: **A palavra é sua.** Disponível em*:* <http://literatura.moderna.com.br/catalogo/encartes/9788516055561.pdf>. Acesso em 10 fev. 2012.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna.** São Paulo: Loyola, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário:** teoria e aplicação. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

DUNDES, Alan. Texture, text and context. In: **Southern Folklore Quarterly.** Local da Publicação: Nome da Editora, 1964.

EAGLETON, Terry. **As Ideologias da Estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FLUDERNIK, Monika. **Towards a "Natural" Narratology**. London: Routledge, 1996.

FRANCO Jr., Arnaldo. **Operadores de leitura da narrativa.** In: BONNICI, Thomas;

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et all. **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

O'SULLIVAN, E. **Narratology meets translations studies, or, The voice of the translator in children's literature.** (2003). Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006967ar.pdf>. Acesso em 10 fev 2012.

REUTER, Y. **Introdução à análise do romance.** São Paulo, Martins Fontes, 1995.

RICOUER, P. **Tempo e narrativa.** São Paulo: Papirus, 1994.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance.** São Paulo: Ática, 1989.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

STEIN, Ernildo. **Aproximação sobre hermenêutica.** Porto Alegre: EDIPUCRS,1996.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura.** 5. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. 1 v.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno.** São Paulo: Nobel, 1986.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: **Teoria da Literatura (Formalistas russos).** Porto Alegre: Globo, 1971.

ZOLIN, Lúcia Ozana. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Editora da UEM, 2003.