

4 Elementos da narrativa

...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, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.¹⁹⁵

¹⁹⁵ BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**, cit. p. 103-104.

A capacidade de narrar é um aspecto imanente dos seres humanos. Estamos frequentemente narrando acontecimentos ou contando eventos de que participamos, assistimos ou sobre os quais ouvimos falar. Uma narrativa representa uma seqüência de acontecimentos interligados, que são transmitidos em uma *estória*. As estórias sempre reúnem aqueles que as narram e aqueles que as ouvem, lêem ou assistem. Quem narra, por sua vez, “escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELLEGRINI, 2003:64).

As obras narrativas existentes hoje são as mais variadas, e quase tão diversos são os meios em que estas são encontradas. Vivemos às voltas com mitos, lendas, adivinhas, contos, crônicas, romances, histórias em quadrinhos, novelas e seriados de televisão, jogos eletrônicos, filmes de ação ao vivo e de animação, entre tantos tipos de obras narrativas. Das pinturas nas paredes das cavernas à televisão interativa, muitas são as formas possíveis de se narrar acontecimentos: por palavras (oralmente ou por escrito), por imagens (estáticas ou dinâmicas), por gestos, por sons...

Toda narrativa se estrutura sobre cinco elementos essenciais, sem os quais não pode existir. Sem os acontecimentos não se é possível contar uma estória. Quem vive os acontecimentos são as personagens, em tempos e espaços determinados. Por fim, é necessária a presença de um narrador — elemento fundamental à narrativa — uma vez que é ele que transmite a estória, fazendo a mediação entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador.

Trataremos a seguir, portanto, de enredo (juntamente com o tema, o assunto e a mensagem das estórias), tempo,



espaço e narrador, bem como de suas particularidades na constituição das narrativas de contos e de curta-metragens. O conhecimento mais amplo destes elementos facilitará a análise dos curtas animados, mais adiante.

No tocante à questão das personagens, nos deteremos em um estudo mais aprofundado de suas particularidades no capítulo a elas dedicado, em seguida.

4.1. Tema, assunto e mensagem de uma estória

Tema, assunto e mensagem dizem respeito à estória que é narrada. Não são elementos da narrativa, ou seja, não participam da *estrutura* da narrativa, mas sim da essência da estória. Por trás de toda estória narrada, é possível identificarmos um tema (sobre o que tratou a estória narrada?), um assunto (como a narrativa se desenvolve *ou* de que maneira o tema é abordado?) e uma mensagem (que conclusão ou ensinamento tirar-se-á ao final da narração?).

¹⁹⁶ Cândida Vilares Gancho é professora e pesquisadora.

Para aqueles que pretendem analisar uma obra narrativa, é importante saber identificar estes três conceitos, uma vez que estes estão relacionados à motivação, interesse e satisfação do ouvinte / leitor / espectador em seu contato com a obra narrada. Tema, assunto e mensagem relacionam-se, respectivamente, ao passado (a informação geral e abstrata sobre a obra, passível de ser obtida *antes* de a narração ser iniciada), ao presente (a informação sintética concreta sobre o que acontece *durante* o desenvolvimento da estória, que não deve ser confundida com o acontecimento em si, chamado de *enredo*) e ao futuro (a informação subjetiva que foi entendida após a narração da estória ter sido concluída) da ação de narrar.

A fim de desfazer a confusão freqüente entre *tema*, *assunto* e *mensagem*, reproduzo abaixo as definições da professora Cândida Vilares Gancho, que traçam fronteiras bem nítidas entre estes três conceitos: ¹⁹⁶

Tema é a idéia em torno da qual se desenvolve a história. Pode-se identificá-lo, pois corresponde a um substantivo (ou expressão substantiva) abstrato(a).

Assunto é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde geralmente a um substantivo (ou expressão substantiva) concreto (a).

Mensagem é um pensamento ou conclusão que se pode depreender da história lida ou ouvida. Configura-se como uma frase.¹⁹⁷

¹⁹⁷ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 30.

Tema e assunto são identificados ao longo do enredo. O pesquisador mais atento provavelmente encontrará pistas nos acontecimentos e nos elementos narrativos que o levarão a esses conceitos.

¹⁹⁸ CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 41.

O tema e o assunto de uma estória estão relacionados. O assunto é a concretização do tema, “isto é, o tema, a rigor, seria um elemento imaterial, ao passo que o assunto seria um elemento material” (CARDOSO, 2001:42). Uma narrativa pode possuir mais de um tema, mas apenas um único — o tema central — estará relacionado ao assunto, sendo os restantes temas anexos ou secundários. Em seu livro, Cardoso oferece ao leitor um exemplo prático:

Um texto narrativo cujo tema são os *direitos humanos*, por exemplo, não precisa citar esta expressão, mas remete a ela se o autor estiver mostrando uma situação em que o personagem sofre com a opressão vinda de um poder mais forte, contra o qual não pode lutar. O preconceito de qualquer tipo faz parte desse tema. Os direitos humanos são também subjacentes às lutas pela libertação dos escravos e à situação em que viviam. Sendo assim, o tema de um texto que trata da escravidão é, geralmente, direitos humanos.

...Supõe-se que o leitor esteja analisando, durante uma prova com respostas objetivas, um texto cujo tema seja, por exemplo, *a escravidão*; se numa questão em que se pergunta sobre o tema houver várias opções para assinalar, deve-se considerar o fato de, não ocorrendo entre as opções *os direitos humanos*, mas se ocorrer a opção *preconceito*, ser esse o tema do texto, porque preconceito é tema anexo (subconjunto) do tema maior (conjunto universo) dos direitos humanos.¹⁹⁸

Não se identifica o tema ou o assunto de uma obra em seu título. O título, quando tomado literalmente, pode indicar pistas, mas pode também não apresentar relação direta com o tema ou com o assunto. Como exceção, Cardoso cita a obra jornalística, “cujo título deve traduzir sucintamente o conteúdo” (*Ibidem*), sendo, portanto, o assunto.

De um modo geral, contos tradicionais e filmes de curtas metragens possuem um único tema; um conceito que dificilmente será tão amplo quanto *os direitos humanos*, sendo normalmente mais objetivo e pontual — relacionado com o cotidiano do apreciador.

Relembrando o ensaio de André Jolles sobre o conto, pode-se afirmar que os temas dos contos tradicionais costumam obedecer a uma *moral ingênua*, ou seja, todos os acontecimentos sobre os quais versam tais contos evoluem de maneira a corresponderem às expectativas dos ouvintes / leitores. Implicam na transmissão de conceitos que refletem valores da sociedade em que o conto é difundido, como bem e mal, justiça, merecimento... Estes contos têm uma função de instrução; visam o aprendizado desses conceitos por parte do ouvinte / leitor. É por esse motivo que os contos de fadas, por exemplo, voltam-se para o público infantil.

Os temas dos contos modernos, e também de diversos filmes de curtas metragens, são os mais variados. Estão relacionados ao *trágico* real, conceito que lida com o mundo sensível e a vida cotidiana — onde os acontecimentos nem sempre se desenvolvem da maneira ideal ou que gostaríamos — e que é diametralmente oposto à moral ingênua. Os temas dos filmes de curtas-metragens, chamados no cinema de *subtextos*, costumam ser tão variados quanto as situações que a vida cotidiana nos apresenta.

Da mesma maneira, são os mais variados os assuntos dos curta-metragens. Nos contos tradicionais, por outro lado, é comum que o assunto envolva uma iniciação ou transição da personagem, seja de forma literal ou metafórica (uma jornada a um lugar distante, uma tarefa a ser cumprida, uma busca por um objeto ou por uma pessoa...). O assunto do conto tradicional costuma seguir a uma moral vigente. É previsível, satisfaz as expectativas do leitor de que os eventos serão narrados como “as coisas deveriam acontecer” (GOTLIB, 2003:17), ou seja, contrariando o mundo sensível, na conclusão da estória de um conto tradicional o dano causado *sempre* foi reparado, os protagonistas *sempre alcançaram seus objetivos* e, ao final de suas jornadas, “*viveram felizes para sempre...*”.

A mensagem de um conto tradicional costuma ser o que popularmente nos referimos como a *moral da história*. Trata-se de um ensinamento de ordem cultural, social, moral ou religiosa que está sendo transmitido. É, portanto, desdobramento do conceito que deu origem ao tema do conto. Conforme explicado anteriormente, para Ricardo Piglia a mensagem (chamada pelo autor de *história oculta*), apesar de não ser relatada objetivamente, sendo encontrada nas entrelinhas da estória (ou *história aparente*, nas palavras do autor), é a informação mais importante da narrativa de um conto, sendo este uma alegoria para transmitir ao ouvinte / leitor a mesma.

Mas não é sempre que a mensagem de uma narrativa equivale à moral da história. Muitas obras — principalmente as narrativas modernas — possuem mensagens que contrariam



a moral e os costumes vigentes. A mensagem de um curta-metragem, por exemplo, não precisa ser necessariamente uma moral para a estória nele narrada. Na verdade, é pouco comum que seja. A mensagem de um curta é um desdobramento do conceito que originou o subtexto do filme. Assim, costuma estar relacionada com a vida cotidiana, com situações e experiências com as quais o espectador se identifique de alguma maneira.

4.2. Enredo

Ao conjunto de acontecimentos que se sucedem de modo ordenado numa estória, dos quais participam as personagens, é dado o nome de *ação*, *trama*, *intriga* ou *enredo*.¹⁹⁹

A história de um acidente é um acontecimento (conjunto universo) que se dilui em acontecimentos marginais (subconjuntos) que vão evoluindo desde o começo, quando os carros se chocam num cruzamento, por exemplo, até o final, quando se dá o resultado do que ocorreu.²⁰⁰

O professor João Batista Cardoso chama o enredo de uma estória de *evento* ou *acontecimento* (conjunto universo), explicando que este, por sua vez, é constituído por *acontecimentos marginais* ou *fatos* (subconjuntos do conjunto universo) que evoluem ao longo da narrativa. Cada fato é um acontecimento marginal à parte, mas que se encontra integrado aos demais e é constituinte do conjunto maior do acontecimento principal (conjunto universo).

Na obra **Arte poética**, Aristóteles deu evidente destaque ao trabalho efetuado pelos poetas de seleção e organização dos acontecimentos, diante do universo real e dos modos de entrelaçar *possibilidades*, *verossimilhança* e *necessidades* em uma estória. Para o pensador grego, não cabe a uma narrativa reproduzir o que existe, mas sim compor as suas possibilidades de maneira verossímil e dentro daquilo a que se propõe o poeta ao realizá-la.

Duas são, portanto, as questões fundamentais a serem tratadas no estudo desse elemento narrativo: sua *natureza ficcional* (*verossimilhança*) e as *partes que o compõem* (*estrutura*). Sobre a natureza ficcional do enredo das estórias, afirmou Aristóteles que

...não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. 2. O historiador e o

¹⁹⁹ Conforme veremos adiante, é possível encontrar na teoria literária, como sinônimo de “*acontecimentos*”, os termos *fatos*, *eventos* ou *acontecimentos marginais* (como se refere CARDOSO, tratando por *acontecimento*, em sua obra, o enredo propriamente dito, sendo os acontecimentos marginais ‘subconjuntos’ do acontecimento principal do qual trata a narrativa).

²⁰⁰ CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 35.



poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...] Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. [...] a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular. 4. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos; o particular é o que Alcebiades fez ou o que lhe aconteceu.²⁰¹

²⁰¹ ARISTÓTELES. Arte poética. In: _____. **Arte retórica e Arte poética**, cit. p. 252.

²⁰² ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 18.

Trata-se por *verossimilhança* a “lógica interna do enredo, que o torna verdadeiro para o leitor; é, pois, a essência do texto de ficção” (GANCHO, 2004:10). Os acontecimentos de uma estória não precisam ser ‘verdadeiros’ no sentido de corresponderem exatamente a fatos que realmente ocorreram ou à maneira como a realidade opera no mundo sensível. Devem, entretanto, respeitar a lógica interna do universo em que o enredo se desenvolve. Ou, conforme detalha Anatol Rosenfeld,

O termo “verdade”, quando usado como referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com freqüência qualquer coisa como a genuinidade, sinceridade ou autenticidade (termos que em geral visam à atitude subjetiva do autor); ou a verossimilhança, isto é, na expressão de Aristóteles, não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido; ou a coerência interna no que tange ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas; ou mesmo a visão profunda — de ordem filosófica, psicológica ou sociológica — da realidade.²⁰²

Mesmo que os acontecimentos sejam inventados, a estória deve transmitir ao ouvinte / leitor / espectador credibilidade. Em uma obra de Cinema de Animação ambientada em um universo imaginário onde animais como camundongos e patos agem e falam como seres humanos, por exemplo, será verossímil para o espectador que um cachorro dialogue com o protagonista. Segundo a lógica interna do enredo, *no universo desta estória animais podem falar*. No entanto, em uma novela de televisão que busque narrar estórias da vida cotidiana, cuja lógica reflita em muito a lógica do mundo sensível, a presença de um cachorro falante seria, muito provavelmente, vista pelo público como uma situação surreal ou absurda. Se a narrativa fantástica de um romance admite a existência de fantasmas e espíritos, o leitor não se admirará com os acontecimentos sobrenaturais que possam ocorrer ao longo do enredo. Se, entretanto, a existência de espíritos não for assumida como verossímil no enredo de determinada narrativa de suspense,

o leitor ficará na expectativa, até a conclusão da obra, para elucidar se poderia ter sido um fantasma o responsável pelos fenômenos estranhos presenciados pelas personagens ou talvez apenas outra personagem com propósito ainda não esclarecido. Fica em suspenso, para o leitor, saber se a lógica interna do universo em que a estória evolui *supõe a existência de seres sobrenaturais*. Segundo coloca Gancho:

Cada fato da história tem uma motivação (*causa*), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente novos fatos (*conseqüência*). [...] A verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma conseqüência.²⁰³

Demonstra-se a veracidade do enredo na relação causal entre os acontecimentos que o compõem, nos detalhes — às vezes mínimos — que se apresentam ao longo da narrativa e na coerência da matéria narrada à lógica interna da estória. “Graças ao vigor dos detalhes, à “veracidade” dos dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos” (ROSENFELD, 2004:20) a verossimilhança do mundo imaginário da estória se constitui.

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e o verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos.²⁰⁴

Não se trata, entretanto, de uma mentira, uma fraude ou de uma ‘falsa realidade’. A aparência da realidade, segundo Rosenfeld, “não renega o seu caráter de aparência” (*Idem*, 21). O autor chama de “falsos” os enunciados e enredos em que a relação causal demonstra-se incoerente dentro da lógica do universo ficcional apresentado. Segundo Rosenfeld:

Quando chamamos “falsos” um romance trivial ou uma fita medíocre, fazemo-lo, por exemplo, porque percebemos que neles se aplicam padrões do conto de carochinha a situações que pretendem representar a realidade cotidiana. [...] “Falso” seria também um prédio com portal e átrio de mármore que encobrissem apartamentos miseráveis. É esta incoerência que é “falsa”. Mas ninguém pensaria em chamar de falso um autêntico conto de fadas, apesar de o seu mundo imaginário corresponder muito menos à realidade empírica do que o de qualquer romance de entretenimento.²⁰⁵

²⁰³ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 10.

²⁰⁴ ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: _____. **Arte retórica e Arte poética**, cit. p. 263.

²⁰⁵ ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 18.

A verossimilhança, em última instância, advém de um *pacto* entre narrador e apreciador, que depende da convivência deste último com a estória narrada, de que ele saiba as *regras do jogo lúdico da narrativa* e concorde em participar do “fazer de conta” que a narração a ele propõe.

Com relação à sua *estrutura*, um enredo pode ser dividido em três partes principais — *introdução*, *desenvolvimento* e *conclusão* — que correspondem, respectivamente, ao início, meio e fim da estória narrada. Segundo Gancho, a organização das partes de um enredo, bem como dos acontecimentos que o compõem, é determinada pelo *conflito*, o componente da estória gerador da tensão que faz o enredo evoluir e prende a atenção do apreciador à matéria narrada. “Seja entre dois personagens, seja entre o personagem e o ambiente, o conflito possibilita ao leitor-ouvinte criar expectativas frente aos fatos do enredo” (GANCHO, 2004:10).

A *introdução* (*apresentação*, *exposição* ou *situação inicial*) é a parte do enredo que situa o ouvinte / leitor / espectador diante da narrativa. Nela são apresentadas as personagens, os acontecimentos até o momento em que a estória tem início e a situação presente no momento em que a estória se inicia. Muitas vezes, apresenta-se nesta parte também o espaço e o período de tempo em que a estória se passa. A introdução coincide, geralmente, com o início de uma estória, pois é nela que, tradicionalmente, são apresentados os elementos conflitantes e, em seus momentos finais, dá-se início ao conflito.

A introdução do conto tradicional e do curta-metragem é extremamente curta. Trata-se de uma pequena fração de sua extensão, onde o enredo da obra é contextualizado.

Na *situação inicial* de um conto tradicional, habitualmente enumeram-se as personagens, sendo apresentados ao ouvinte ou leitor o nome, os atributos e a situação presente do protagonista e das personagens de seu núcleo familiar. Normalmente, ao final da introdução, uma mafeitoria (dano ou prejuízo) ou uma falta é cometida a uma das personagens apresentadas, o que gera o conflito e obriga o protagonista a partir em uma jornada para reparar o mal causado. Em um curta-metragem, a introdução apresenta ao espectador a *premissa dramática*, ou seja, os componentes da estória de que trata o curta que servirão de fio condutor ao enredo e que darão origem ao conflito, que por sua vez iniciará a parte do *desenvolvimento*.

O *desenvolvimento* (ou *complicação*) é a parte em que a estória toma forma, sendo normalmente a parte mais extensa do enredo. É durante o desenvolvimento que o conflito (ou conflitos, uma vez que é possível existir mais de um conflito



ou mais de um enredo em uma mesma narrativa) evolui em direção a uma resolução.

Seguir uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob uma conduta de expectativa que encontra o seu cumprimento na *conclusão*. Esta conclusão não é logicamente implicada por algumas premissas anteriores. Ela dá à história um “ponto final”, que, por sua vez, fornece o ponto de vista pelo qual a história pode ser percebida como um todo.²⁰⁶

A *conclusão* é a parte do enredo que apresenta a *solução* do conflito, revelando por completo, ao final, a essência da obra, sua mensagem, moral ou subtexto. Fazem parte da conclusão o *clímax* (momento culminante da estória) e o *desfecho*. Costuma apresentar o final da estória.

O *clímax* é o momento no qual o conflito chega ao seu auge, para em seguida ser solucionado. É o clímax o ponto de referência para o qual convergem todos os componentes do conto tradicional e do curta-metragem.

No *desfecho* (ou *desenlace*), há a resolução do conflito e o destino das personagens se revela. No conto tradicional, é comum haver a reparação do mal causador do conflito. Já nos curta-metragens, o desfecho pode variar de acordo com o restante do enredo. Há muitos tipos de desfechos possíveis para as histórias: feliz, surpreendente, trágico, cômico...

Seja em um conto ou em um curta-metragem, o enredo evolui sempre a partir de uma única situação importante (unidade de ação) ou premissa dramática. Assim, não é comum (apesar de não ser impossível) uma narrativa breve apresentar mais de um enredo ou conflito.

O enredo de uma obra evolui a partir da fluência dos acontecimentos que o compõem. Os acontecimentos de uma estória são estados que se transformam sucessivamente, seguindo a ordenação dada pelo narrador. O modo como o narrador transmite ao apreciador os dados sobre a estória é o que lhe permite tomar consciência daquilo que trata a matéria narrada. Sobre a ordenação dos acontecimentos de uma estória em um enredo, já tratava Aristóteles quando versava sobre a tragédia e de suas partes:

A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser.²⁰⁷

²⁰⁶ RICOEUR, Paul. **Temps et récit, tome I**, cit. p. 104. *Apud* NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**, cit. p. 77. Tradução do autor.

²⁰⁷ ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: _____. **Arte retórica e Arte poética**, cit. p. 248.

Os acontecimentos que compõem o enredo de uma estória podem estar organizados de maneira linear, na seqüência temporal em que aconteceram. Trata-se, nas palavras de Gancho, de um “*enredo de ação*” (GANCHO, 2004:13), em que os acontecimentos equivalem a ações concretas das personagens. Enredos de ação correspondem ao modo tradicional de narrar. Sua evolução ocorre na camada de *tempo-cronologia*, isto é, seus acontecimentos são narrados na ordem em que ocorreriam no tempo fictício, correspondendo o primeiro fato ocorrido ao princípio da estória e o último ao fim da mesma.

Por fim, há ainda, segundo Gancho, enredos em que os acontecimentos estão organizados de maneira não-linear. *Enredos psicológicos*, que normalmente correspondem ao modo moderno de narrar. Nas narrativas psicológicas, o enredo é estruturado a partir da mente do narrador ou de uma personagem (não sendo incomum tratar-se, nestas narrativas, de um *narrador-personagem*). Os acontecimentos de um enredo psicológico nem sempre são evidentes, uma vez que não correspondem obrigatoriamente a ações concretas das personagens, mas também a movimentos interiores, da psicologia da mesma: emoções, lembranças, conhecimentos, sentimentos, sensações... A ordem destes acontecimentos não segue uma coerência cronológica, mas a vontade do narrador, evoluindo na camada de *tempo psicológico*.

Não é difícil notar a importância da camada temporal na organização dos acontecimentos em um enredo. É do elemento narrativo *tempo*, portanto, que trataremos a seguir.

4.3. Tempo, espaço e ambiente

Toda narração transmite uma estória que, organizada em um *enredo*, evolui no tempo e no espaço.

Para narrarmos uma estória, necessitamos de tempo. Para apreciarmos uma narração, faz-se igualmente necessário tempo. É na camada temporal que se organizam os acontecimentos de uma estória em uma seqüência passiva de entendimento. Mas de que trata, afinal, o tempo? Santo Agostinho, em suas reflexões, fez-se o mesmo questionamento:

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu o sei; se eu quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo.²⁰⁸

²⁰⁸ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, cit. livro XI, p. 346. *Apud* NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*, cit. p. 16.

A reflexão de Santo Agostinho mostra-se pertinente para o estudo do tempo na narrativa. Como conceituar o tempo? E, principalmente, de que tempo estamos tratando?

Conceituar o tempo de uma obra narrativa é, na realidade, tratar dos *diversos tempos* que participam de sua estruturação — externos ou internos à mesma. Tratando do tempo na narrativa, o professor João Batista Cardoso inicia sua definição afirmando que

O tempo é parte intrínseca de nossa existência. A relação entre ele e a narratividade indica que os eventos são marcados por estados que se transformam sucessivamente [...] Tal transformação ocorre na camada temporal.²⁰⁹

Para Cardoso, “no texto narrativo, os eventos passam de um estado a outro. Esse tipo de texto caracteriza-se por apresentar acontecimentos que se sucedem no tempo” (CARDOSO, 2001:38). Ou seja, o acontecimento principal vai se transformando na medida em que um acontecimento marginal é concluído e aquele que o sucede se inicia.

Ao tratar do tempo fictício, isto é, do tempo interno à narrativa, Tânia Pellegrini vai além da definição enunciada por Cardoso, afirmando que toda narrativa é constituída por...

...uma corrente fluida de fatos lingüisticamente elaborados de acordo com a experiência perceptiva de um narrador: a sucessão desses fatos se faz por meio do discurso, que por sua vez é uma sucessão de enunciados postos em seqüência.²¹⁰

Pellegrini conclui esta afirmação citando o professor Benedito Nunes, que defende que “o tempo é a condição da narrativa: esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma seqüencial” (PELLEGRINI, 2003:17).²¹¹

A noção de que os estados dos eventos narrados se transformam sucessivamente na camada temporal, em uma seqüência de acontecimentos marginais (ou *fatos*) ordenada por um narrador comprova a importância do tempo para o gênero narrativo. Sem uma ordenação seqüencial dos acontecimentos no tempo, o que temos são fatos desconexos.

O tempo pode se relacionar com a obra narrativa de diversas maneiras, em diversos níveis. Em seu estudo, Cardoso cita Vítor Manuel Aguiar e Silva, que defende que a narrativa representa...²¹²

...uma seqüência de eventos, comporta como elemento estrutural relevante da sua forma de conteúdo a representação do tempo; do *tempo-cronologia*, que marca a sucessão dos

²⁰⁹ CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 35.

²¹⁰ PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 17.

²¹¹ Benedito José Viana da Costa Nunes, mestre em Filosofia pela Sorbonne (França), é filósofo, crítico literário e escritor. Foi um dos fundadores da Universidade de Filosofia do Pará, posteriormente incorporada à Universidade Federal do Pará, onde é professor emérito do curso de filosofia. Autor de vasta obra sobre literatura e filosofia. **O mundo de Clarice Lispector** (1966), **Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger** (1986), **O tempo na narrativa** (1988) e **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector** (1989) são alguns de seus muitos livros publicados.

²¹² Vítor Manuel Aguiar e Silva, doutor em Literatura, é professor aposentado da Universidade de Coimbra e da Universidade do Minho (Portugal), onde foi vice-reitor durante doze anos e esteve na comissão de avaliação dos cursos superiores de Letras. Autor de vasta obra referencial no âmbito da Teoria Literária, traduzida em diversas línguas. O livro **Teoria da literatura**, cujo oitava edição foi publicada no Brasil em 1994, conta com pelo menos quatorze reimpressões só em Portugal.



eventos; do *tempo concreto*, do *tempo como durée*... que modela e transforma os agentes; do *tempo histórico*, que subsume o tempo-cronologia e o tempo concreto, que configura e desfigura os indivíduos e as comunidades sociais; do tempo, enfim, como *horizonte existencial, físico e metafísico*.²¹³

Aguiar e Silva identifica, portanto, cinco possíveis relações do tempo com a obra narrativa. O *tempo concreto* age sobre os indivíduos do mundo sensível, possuindo relação com a obra narrada, mas não com os acontecimentos narrados no enredo. *Tempo-cronologia*, *tempo como durée* e *tempo psicológico* são definidos por Gancho como *tempos fictícios* — criações internas à narrativa, entranhados no enredo. Por fim, há ainda o *tempo histórico*, pelo qual iniciaremos este estudo, por conter em si tanto o *tempo concreto* quanto o *tempo-cronologia* e o *tempo como durée*.

O *tempo histórico* é o tempo maior, que abarca todos os acontecimentos narrados pela História. “Constitui o pano de fundo do enredo” (GANCHO, 2004:20). Ainda que o enredo esteja situado em uma época inexistente (um passado pré-histórico em que seres humanos e dinossauros coexistem pacificamente ou um futuro distante em que viagens interplanetárias são possíveis, por exemplo), tal época necessita estar ancorada à História a fim de facilitar sua contextualização (o período Jurássico ou mil anos no futuro). Conforme lembra Ronaldo Costa Fernandes, “a história, fato estético dentro da obra, estará presa à História, fato real, fora da obra” (FERNANDES, 1996:79).²¹⁴ Gancho lembra ainda que a época em que se passa a estória narrada nem sempre coincide com o tempo concreto em que a obra foi lançada ou produzida. Como exemplo, cita o romance **O nome da rosa** (1980), de Umberto Eco, que retrata fatos ocorridos no séc. XIV, durante a Idade Média, apesar de ter sido escrito e publicado em 1980, sendo o séc. XX, portanto, seu *tempo concreto*.

O *tempo concreto* age sobre os indivíduos e as comunidades que estão fora da obra narrativa, que existem no mundo sensível e se relacionam com a narrativa de alguma maneira (autor, leitor, espectador, ouvinte...). “É o tempo que atua na criação narrativa e no processo de fruição” (LIMA; PIRES, 2003:5), ou seja, é o período em que uma obra foi produzida, o ano em que foi publicada, o momento em que a estória foi narrada, o tempo de duração (no caso de obras cinematográficas) ou o tempo levado para ser lida (no caso de obras literárias). O tempo concreto recebe atenção especial na produção de uma narrativa breve. O tempo de fruição destas obras costuma ser levado cuidadosamente em consideração: em um curta-metragem, a rápida duração é necessária para

²¹³ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da literatura**, v. 1, cit. p. 603. *Apud* CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 38. A palavra *durée* já vem grifada no original, os demais grifos são de Cardoso.

²¹⁴ Ronaldo Costa Fernandes é poeta e ensaísta. Autor de **O narrador do romance** (1996), **Concerto para flauta e martelo** (1997) e **Eterno passageiro** (2004), dentre outros livros.



reduzir custos de produção; em um conto, a pequena extensão da estória narrada visa causar no leitor/ouvinte um *efeito único*, impacto que só é possível se a fruição se der de uma única vez, sem interrupções.

Da mesma maneira que o tempo concreto atua sobre os indivíduos, *o tempo como durée* atua sobre as personagens, apresentando e as modificando. É o tempo de duração de um fato, acontecimento marginal ou cena, tal como uma versão do tempo concreto *interna* à narrativa. Se uma personagem ocupa dez minutos de uma cena lendo uma carta, *o tempo como durée* da ação da personagem é de dez minutos. Ainda que a cena seja exibida para o espectador em um único minuto (*tempo concreto* da cena), um relógio no cenário pode transmitir a informação de que se passaram dez minutos na estória, pela simples mudança de posição de seus ponteiros. Como exemplo, Lima e Pires também citam Umberto Eco em seu **Pós escrito ao romance O nome da rosa**, em que o autor “explica que construiu toda a narrativa calculando o tempo de leitura a partir da planta baixa da Abadia. Deste modo, Eco dá a dica do tempo na narrativa, ou seja, de quanto tempo está durando o desenvolvimento da cena” (*Ibidem*).²¹⁵ Por fim, o tempo como *durée*, alertam Lima e Pires, não deve ser confundido com o *timing*, ou seja, o ritmo e a duração que cada autor utiliza em sua narração, estando mais bem caracterizado como um estilo de cada autor ou de cada narrativa (o *timing* de um conto, conforme estudado por Poe, por exemplo, ou ainda o *timing* de uma piada para que esta tenha seu sentido humorístico acentuado pela maneira como é narrada). O *timing* está relacionado com a narração, e não com o enredo, fazendo parte, portanto, do tempo concreto.

O tempo-cronologia (ou tempo cronológico) é o tempo fictício que “transcorre na ordem natural dos fatos do enredo, isto é, do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear (que não altera a ordem em que os fatos ocorreram)” (GANCHO, 2004:21). No tempo-cronologia, os acontecimentos se sucedem uns aos outros organizados no enredo na ordem em que ocorreriam naturalmente. “Chama-se cronológico porque é mensurável em horas, dias, meses, anos, séculos” (*Ibidem*). Deste modo, em um romance que conte um dia na vida de determinada personagem, os acontecimentos serão narrados na ordem natural em que acontecem — se iniciando na parte da manhã (ou quando a personagem estivesse acordando) e evoluindo até o momento em que esta vai para a cama dormir, à noite — ordenados pela passagem das horas do dia.

O tempo-cronologia é normalmente identificado em narrativas tradicionais. *O tempo psicológico*, por outro lado, predomina nas narrativas modernas e contemporâneas. Trata-se do “tempo que transcorre numa ordem determinada pelo

²¹⁵ Renata Vilanova Lima e Julie Araujo Pires são mestres em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.



desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado a um enredo não-linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural)” (*Ibidem*). A ordem dos acontecimentos não segue uma coerência cronológica, mas a vontade do narrador ou de uma das personagens. Lima e Pires citam como exemplo o longa-metragem **Spider** (2002), do cineasta David Cronenberg, em que a narrativa não é passível de identificação cronológica, sendo a ação desenvolvida a partir da consciência do protagonista.²¹⁶ Por se tratar de uma personagem mentalmente desequilibrada, as memórias de infância do protagonista são confusas e vão se modificando diante do espectador, ao longo do enredo. Tais mudanças se refletem na própria narrativa, alterando profundamente as demais personagens e o espaço. Em suma, todos os elementos da narrativa (tempo, espaço, enredo, personagens, narrador) estão submetidos à consciência do protagonista. Para Noé Jitrik:²¹⁷

...o resultado é uma malha fina de linhas que não diluem uma ação cheia de sentido a partir de um ponto de vista histórico, mas que propõem sobretudo uma experiência do tempo tratado como um objeto de consciência, incrustado numa memória.²¹⁸

Uma característica destas narrativas é o emprego de *flashbacks* como recurso a serviço do tempo psicológico. O *flashback* consiste em uma volta no tempo, em relação ao momento em que o enredo se desenvolve. No romance **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), de Machado de Assis, a condição de morto é o presente para Brás Cubas, narrador e protagonista da obra. A partir deste presente, a personagem volta ao passado próximo em *flashback* e conta seu enterro, seguido de como morreu. Só então remonta ao passado mais distante, lembrando sua juventude e maturidade.

Identificadas as possíveis relações existentes entre o tempo e a obra narrativa, resta ainda fazer uma observação importante. Não se deve aceitar a definição de Benedito Nunes do *tempo como a condição da narrativa* tão literalmente, sob o risco de se incorrer em um equívoco que, segundo Cardoso, formou-se ao longo dos anos. O tempo é condição do gênero narrativo, mas não é exclusividade do mesmo. Cardoso defende que os textos narrativos focalizam o *tempo*, enquanto os textos descritivos focalizam o *espaço*. No entanto, em um único texto é possível articularem-se *narração*, *descrição* e *dissertação*, havendo a prevalência de um destes tipos textuais. Em uma narrativa, os elementos narrativos se sobressaem sobre os

²¹⁶ **Spider**. Dirigido por David Cronenberg. Produzido por Jane Barclay, Charles Finch, Simon Franks, Victor Hadida, Sharon Harel, Zygi Kamasa, Martin Katz, Hannah Leader e Luc Roeg (produtores executivos), Maria Aitken, Sanjay Burman e Sara Giles (produtores associados), Catherine Bailey, David Cronenberg, Samuel Hadida e Guy Tannahill. Canadá e Inglaterra, 2002.

²¹⁷ Noé Jitrik, doutor *honoris causa* pela Universidad de Puebla de la Republica de México, é autor de romances, poesia e numerosos ensaios sobre literatura e história. Atualmente é pesquisador e diretor do *Instituto de Literatura Hispanoamericana* da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (Argentina). **El no-existente** (1975), **Producción literaria y producción social** (1975), **Lectura y cultura** (1987), **Historia e imaginación literaria** (1995), **Los grados de la escritura** (2000) são alguns de seus muitos livros publicados. Dirige atualmente a monumental obra em doze volumes **La historia crítica de la literatura argentina**.

²¹⁸ JITRIK, Noé. Destruição e forma nas narrações. In: MORENO, César Fernández (Org.). **América Latina em sua literatura**, cit. p. 234. *Apud* CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 39.



descritivos e dissertativos. O tempo se sobressai ao espaço, sem que este, entretanto, deixe de ser importante estruturante narrativo. Para Cardoso, se toda narrativa é formada por uma sucessão de acontecimentos marginais no tempo, cada um deles é um quadro à parte, que traduz um estado e aponta uma *descrição*. Conforme vimos no capítulo anterior, o tempo é um elemento fundamental para *contar uma estória*, enquanto o espaço é fundamental para *mostrá-la*.

Torna-se cada vez mais difícil dissociar tempo e espaço. Espaço, em uma narrativa, é definido como sendo *o lugar onde se passa a ação*. Se os eventos são marcados por estados que se transformam na camada temporal, estes acontecem *em algum lugar*. O que percebemos ou imaginamos, em uma narrativa, não são os eventos evoluindo no tempo — elemento invisível — mas sim no espaço — elemento visível. Ao assistirmos um vaso de flores precipitando-se de uma janela em direção ao chão, veremos a janela, o vaso, a trajetória, o chão e todo o entorno antes de termos consciência do tempo transcorrido na ação. O tempo (invisível) é preenchido pelo espaço (visível) e por tudo aquilo que nele estiver presente. Em uma narrativa, tempo e espaço são mutuamente permeáveis e indissociáveis.

Cardoso afirma que “o espaço é também aspecto intrínseco do texto narrativo, visto que nele se situam os eventos e os personagens” (CARDOSO, 2001:40). Gancho, no entanto, vai além, e complementa afirmando que

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens.

Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em textos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante.²¹⁹

Cardoso alerta que é impossível reproduzir qualquer espaço em sua integralidade em uma obra literária — e estendo tal afirmação para toda obra narrativa, independente do meio em que está inserida — visto que, sendo uma criação, a obra o recria artisticamente. Tal recriação produz um espaço que é fictício. Ilustra Fernandes: “E o Rio de Janeiro de **O cortiço**, de Aluísio de Azevedo? Mesmo em sua visão de testemunho e registro realista, Aluísio constrói uma cidade à sua maneira” (FERNANDES, 1996:22).

²¹⁹ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 23.



Há uma divergência entre Cardoso e Cândida Vilares Gancho (cuja obra foi publicada anteriormente e serve como referência para o primeiro), a partir deste ponto, no tocante à definição de espaço. Cardoso defende que

...o espaço não se restringe a uma localização identificável no mapa, pois, ao elemento físico, articula o social, com suas características, tais como tradições, usos, costumes, valores morais, artísticos e sentimentais, aspecto econômico e político articulados ao contexto histórico que os modificou e continua a modificá-los.²²⁰

Cândida Vilares Gancho, entretanto, afirma que:

O termo *espaço*, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um “lugar” psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo *ambiente*.²²¹

Ao final da mesma página em que define *espaço*, Cardoso irá se contradizer, ao tratar da possibilidade de o *conflito* em uma narrativa se dar entre o espaço e as personagens:

Ao considerar como ambiente o espaço tomado em seus elementos sociais, tais como fatores econômicos, políticos e religiosos, dentre outros, é possível que o conflito — aspecto essencial nas narrativas — se dê também entre os personagens e ele (ambiente), como será ilustrado mais adiante.²²²

Adiante em sua obra, tomando como base um trecho de uma narrativa textual (que não foi creditada) como exemplo para tratar do emprego dos elementos narrativos no texto, Cardoso irá retomar a questão do espaço e do ambiente, diferenciando *espaço físico* de *espaço psicológico* sem, no entanto, traçar definições precisas sobre cada um.

Há um espaço físico (externo) e outro psicológico (interno) no texto. O espaço físico é o ambiente em que o conflito se desenrola: a casa de Pedro, o hotel, o clube. O espaço psicológico remete à angústia de Pedro, um homem volúvel, predisposto a resolver uma ansiedade pela traição.²²³

Para fins desta pesquisa, foram adotadas as definições de Gancho para *espaço* e *ambiente*, por serem mais claras e objetivas. Para a autora, portanto, ambiente

É o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste

²²⁰ CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 40.

²²¹ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 23.

²²² CARDOSO, João Batista, op. cit. p. 40.

²²³ *Idem*, cit. p. 49.



sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*.²²⁴

²²⁴ GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**, cit. p. 23.

O *clima* é definido por Gancho como sendo “o conjunto de determinantes que cercam os personagens, que poderiam ser resumidas às seguintes condições: socioeconômicas; morais; religiosas; psicológicas” (GANCHO, 2004:24). Não é ocasional a semelhança existente entre o conjunto de determinantes que compõem o clima e as características que, somadas ao espaço (que para Gancho é *físico e externo*), irão formar o ambiente. O ambiente não é exatamente um elemento estruturante *essencial* para a narrativa, mas sim um elemento de apoio, resultante da mútua permeabilidade de tempo e espaço, uma vez que a configuração (física) do espaço e o contexto histórico (*tempo histórico*, somado muitas vezes ao *tempo-cronologia* ou ao *tempo psicológico*) são indissociáveis.

O ambiente onde o enredo de uma narrativa se desenvolve pode ser baseado no mundo sensível ou ser totalmente imaginário — em ambos os casos, este será sempre fictício. Estórias podem ser contextualizadas com base em registros de um período histórico, ou ambientadas em um possível futuro distante, em um planeta inexistente ou em um reino medieval fantástico, com feiticeiros e dragões. O lingüista inglês John Ronald Reuel Tolkien — autor dos livros **O hobbit** (1937) e da trilogia **O senhor dos anéis** (1954-1955), dentre diversas outras obras publicadas — ambientou suas estórias de ficção fantástica na *Terra-média*, nome dado a *Endor*, o continente central de um mundo fantástico (chamado *Arda*) durante a *Terceira Era* da História do mesmo. A Terceira Era, tempo histórico fictício de Arda que foi especialmente criado por Tolkien para ambientar suas obras, apresenta inspiração no período histórico da Idade Média. Endor, por sua vez, tem por referência a Europa medieval, com caracterização inspirada na geografia britânica. A configuração do espaço (Endor, continente central do mundo de Arda), sobre a qual atua o contexto histórico (o período da Terceira Era), acrescida de um *clima* — situações políticas socioeconômicas, morais, religiosas, psicológicas, apresentação de raças de seres fantásticos, novas línguas, personalidades, lendas e a presença de poderes mágicos como situação verossímil a este mundo — dão origem à Terra-média, ambiente imaginário absolutamente convincente e ricamente detalhado. A Terra-média é, portanto, um recorte específico do tempo fictício e do espaço inventados por Tolkien. Neste ambiente único, que possui sua própria lógica interna, evoluem os acontecimentos dos romances escritos pelo autor. Muitos anos após sua criação, o mesmo



ambiente foi apresentado de maneira verossímil (mantendo a mesma lógica interna) aos espectadores, em adaptações das obras de Tolkien para o cinema.^{225, 226, 227}

A “especialização do tempo” ou a “temporalização do espaço” empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço — como fizeram Borges e Calvino, maravilhosamente —, construídos pela memória, pelo sonho ou pelo desejo (daí seu parentesco com o fantástico e a ficção científica).²²⁸

Gancho identifica quatro possíveis funções para o ambiente na narrativa. Primeiramente, é função de todo ambiente *situar as personagens nas condições em que vivem*: seja no tempo, no espaço, no grupo social e cultural em que estão inseridas etc.

O ambiente pode *ser a projeção dos conflitos vividos pelas personagens*. A caracterização do ambiente pode refletir características da personalidade das personagens ou dos acontecimentos que ocorrem ao seu redor. Tal fato é especialmente observado em narrativas breves, normalmente estruturadas em uma única unidade de espaço e uma única unidade de tempo. Como exemplo, Gancho cita as narrativas de **Noites na Taverna**, contos de Álvares de Azevedo, nas quais o ambiente macabro e soturno reflete a mente mórbida e sombria das personagens. Outro exemplo pode ser visto no longa-metragem **Cidade baixa** (2005), de Sérgio Machado, em que o ambiente agressivo de um bar onde acontecem rinhas de galos reflete a agressividade das próprias personagens nele presentes e antecipa inclusive o acontecimento violento que ocorrerá na cena seguinte.²²⁹

O ambiente pode *estar em conflito com as personagens*. Conforme mencionado anteriormente por Cardoso, o ambiente pode se opor às personagens, estabelecendo com elas um conflito e muitas vezes tornando-se ele próprio (ambiente) antagonista no enredo (nestes casos, é comum haver uma caracterização mais detalhada do ambiente, tornando-o também personagem da narrativa). Gancho cita como exemplo o romance **Capitães de Areia** (1937), de Jorge Amado, em que o ambiente burguês e preconceituoso se choca constantemente com os protagonistas. No entanto, basta ser um elevador de serviço que se movimenta lentamente para que o ambiente torne-se antagônico a um protagonista com problemas intestinais, como pode ser visto no curta-metragem humorístico de animação **Elevador dos Fundos** [15A].

²²⁵ **The lord of the rings**. Dirigido por Ralph Bakshi. Produzido por Saul Zaentz e Nancy Eichler (produtora-assistente). Estados Unidos, 1978.

²²⁶ **The lord of the rings: The fellowship of the ring**. Dirigido por Peter Jackson. Produzido por Bob Weinstein e Harvey Weinstein (produtores executivos), Ellen M. Somers (produtora associada), Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh e Tim Sanders. Nova Zelândia e Estados Unidos, 2001.

²²⁷ **The lord of the rings: The two towers** e **The return of the king**. Dirigidos por Peter Jackson. Produzidos por Robert Shaye, Bob Weinstein e Harvey Weinstein (produtores executivos), Rick Porras e Jamie Selkirk (co-produtores), Barrie M. Osborne, Peter Jackson e Fran Walsh. Nova Zelândia, Estados Unidos e Alemanha, 2002 e 2003 (respectivamente).

²²⁸ PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 24.

²²⁹ **Cidade Baixa**. Dirigido por Sérgio Machado. Produzido por Mauricio Andrade Ramos e Walter Salles Jr. (produtores executivos), Donald Ranvaud e Robert Bevan (produtores associados). Brasil, 2005.



Por fim, pode o ambiente *fornecer índices para o andamento do enredo*. Tal função é comum em narrativas policiais, de suspense ou de terror. Determinadas características do ambiente exercem o papel de pistas para o desfecho, que o ouvinte / leitor / espectador mais atento pode identificar. No curta-metragem animado **Terminal** ^[13A], a trilha incidental funesta, a linguagem visual adotada (alto-contraste, sem cores, com grandes áreas de sombras) e os espaços em que a ação acontece (interior e entorno do cemitério do Araçá) — enfim, toda a ambientação fúnebre sobre a qual evolve o enredo — permitem ao espectador atento antecipar a morte do protagonista no desfecho da obra.

Tanto no conto tradicional quanto no curta-metragem, tempo e espaço não costumam ser definidos com precisão. O apreciador destas narrativas breves tem uma noção vaga de ambos. Nestas obras, definir o ambiente onde a narrativa se desenvolve (como a cidade do Rio de Janeiro retratada por Aluísio de Azevedo ou a Terra-média inventada por Tolkien, mencionados anteriormente) torna-se mais significativo do que uma delimitação temporal ou espacial.

Nas narrativas breves, o tempo histórico em que se passa o enredo é impreciso. Com precisão, pode-se afirmar apenas que a fruição da obra se dá em um tempo concreto breve, e sua produção visa que esta fruição seja ininterrupta. O espaço ou localização geográfica onde estas narrativas se desenvolvem costuma ser muito amplo (um reino encantado, uma galáxia distante, a cidade do Rio de Janeiro) e/ou corriqueiros (uma cafeteria, um quarto de hotel, a garagem de um edifício qualquer).

Tal generalidade está relacionada a duas características importantes do conto tradicional e do curta-metragem: sua *economia literária* (onde se eliminam detalhes supérfluos em função da compactação da obra) e sua *universalidade* (quanto mais generalizados forem os elementos narrativos, maior será o número de pessoas que se identificará com a estória narrada). Conforme desenvolvido por Zoleva Carvalho Felizardo, às narrativas breves, quando estruturadas segundo o estilo tradicional de narrar, é peculiar apresentar uma *unidade de tempo* — curto lapso de tempo em que se desenvolve o enredo — e *unidade de espaço* — lugar geográfico de âmbito restrito onde ocorre a ação e por onde circulam as personagens.

Assim, uma narrativa breve se restringe a um único tempo histórico, sendo o tempo passado no enredo (*tempo como durée*) sempre um período curto — dias, horas, talvez até minutos — em que a situação apresentada ao ouvinte / leitor / espectador inicia-se, desenvolve-se e, por fim, é concluída. Não necessariamente nesta ordem. Nos contos tradicionais, a ordem



dos acontecimentos se dá na camada do tempo-cronologia; nos contos modernos e em curta-metragens, a presença do tempo-cronologia é menos comum, predominando o tempo psicológico.

Do mesmo modo, os lugares onde as personagens atuam são restritos sempre a um único espaço (que pode conter *subespaços*, diferentes *locais* ou *cenários*, como os diferentes cômodos de uma mesma casa), ou a um mínimo de locais necessário para que a ação possa se desenvolver de maneira lógica. Portanto, se um conto tradicional trata da jornada de uma personagem, deduzimos que minimamente serão apresentados, nesta narrativa, o local onde a personagem inicia a sua trajetória e o local onde ela concluirá a mesma. Do mesmo modo, em um curta-metragem em que a personagem bebe um café expresso e toma um banho, espera-se encontrar presentes na estória uma cafeteria (ou talvez uma cozinha) e um banheiro, onde os respectivos acontecimentos teriam lugar. Seria improvável a personagem tomar seu banho na cafeteria; seria impossível a personagem conseguir um bom café expresso no banheiro.

4.4. Narrador e foco narrativo

De que ponto de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com que grau de detalhamento (proximidade, distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência?²³⁰

O narrador é o elemento interno à narrativa que conta a estória, “apresentando e explicando os fatos que se sucedem no tempo e introduzindo os personagens” (CARDOSO, 2001:36). Tal como as personagens e os demais elementos de uma obra narrativa, o narrador é também fictício, uma invenção — criação lingüística do autor. É ele, e não o autor, quem interage com o apreciador no processo de transmissão da estória narrada. A diferença entre o narrador e o autor “está em que é ele quem narra a partir do interior do relato enquanto o autor escreve, realiza um trabalho, uma atividade real” (JITRIK, 1979:229), ou seja, desenvolve uma atividade *externa* ao relato. O professor Roland Barthes nos lembra que “narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”; o autor (material) de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador desse texto” (BARTHES, 2001:138) e reforça a importância desta diferenciação entre autor e narrador como sendo uma “distinção tanto mais necessária, na escala que nos

²³⁰ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 67.



diz respeito, quanto, historicamente, uma massa considerável de narrativas são sem autor (narrativas orais, contos populares, epopéias confiadas a aedos, a recitantes, etc.)” (*Ibidem*). Tomando por base a afirmação de Barthes, é válido reforçar que os contos tradicionais de origem oral (muitos dos quais foram, mais tarde, transcritos) — como, por exemplo, os contos estudados por Perrault, Grimm, Jolles e Propp — não possuem uma autoria reconhecida.

Por ser aquele que conduz a estória, o narrador é o elemento estruturante narrativo mais próximo do ouvinte / leitor / espectador, sendo que o mesmo só entende o que está acontecendo na estória a partir daquilo que o narrador lhe comunica. É correta, portanto, a afirmação de Gancho que defende que “não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história” (GANCHO, 2004:26).

Como elemento que organiza os acontecimentos no enredo e os transmite ao apreciador da obra, o narrador possui uma importante função nas narrativas em que aparece: a de definir o *foco narrativo* da estória, a partir do seu *ponto de vista*. Nas palavras de Ligia Chiappini Moraes Leite, *foco narrativo* é definido como sendo um “problema técnico da ficção que supõe questionar ‘quem narra?’, ‘como?’, ‘de que ângulo?’” (LEITE, 1989:89).²³¹ A definição de Cardoso, por sua vez, complementa a de Leite, respondendo a seus questionamentos:

O narrador tanto pode interpretar, na posição de quem assiste aos fatos, a realidade que está sendo narrada, como também participar nessa realidade, desempenhando uma ação específica. Decorre daí a distinção tradicional entre *narrador na primeira pessoa* (aquele que exerce uma função de ação) e *narrador na terceira pessoa* (aquele cuja função se restringe à interpretação dos fatos).²³²

Ou seja, segundo Cardoso, há narrativas em *primeira pessoa* e narrativas em *terceira pessoa*. Tal característica da narrativa é consequência das funções de seu narrador dentro da mesma.

O *narrador na terceira pessoa* ou *narrador observador* é aquele que se encontra fora dos acontecimentos que está narrando, possuindo um ponto de vista imparcial. Suas principais características são a *onisciência* — o narrador sabe tudo o que acontece na estória — e *onipresença* — o narrador está presente em todos os lugares da estória, a todo momento.

Naquela noite escureceu cedo, o que era normal para aquela época do ano. Fazia frio e ventava bastante, o que também era normal.

²³¹ Ligia Chiappini Moraes Leite, doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, é professora de Letras e de Teoria da Literatura da Freie Universitat Berlin (Alemanha). **Regionalismo e Modernismo: o caso gaúcho** (1978) e **No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto** (1998) são alguns de seus muitos livros publicados. Em **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão), a autora estuda o narrador e o foco narrativo desde as reflexões de Aristóteles até as pesquisas semiológicas de Roland Barthes.

²³² CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 36-37.



Começou a chover, o que era particularmente normal.

Uma espaçonave aterrissou, o que não era.

Não havia ninguém que pudesse vê-la, exceto alguns quadrúpedes incrivelmente burros que não tinham a menor idéia do que pensar a respeito, ou mesmo se deviam pensar alguma coisa, ou comer aquela coisa, ou o que fosse. Fizeram então o que sempre faziam, que era sair correndo e tentar esconder-se um debaixo do outro, o que nunca dava certo.²³³

²³³ ADAMS, Douglas. **Até mais, e obrigado pelos peixes!**, cit. p. 9.

²³⁴ BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**, cit. p. 137.

O narrador observador é o tipo mais corriqueiro identificado nas narrativas dos mais diversos meios. É especialmente comum nas narrativas visuais. Este tipo de narrador é, nas palavras de Barthes

...uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história a partir de um ponto de vista superior, o de Deus: o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa nelas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra).²³⁴

No exemplo citado, extraído do romance de ficção científica **Até mais, e obrigado pelos peixes!** (1984), de Douglas Adams, o narrador situa o leitor no tempo (momento do dia e época do ano), apresenta as condições climáticas do espaço onde a ação ocorre e relata um acontecimento (“Uma espaçonave aterrissou”). Em seguida, afirma, de maneira aparentemente contraditória, que “não havia ninguém que pudesse vê-la” (afinal, este narrador assiste os acontecimentos que relata, sem, no entanto, participar da ação). Ao mesmo tempo, descreve ao leitor, em detalhes, o acontecimento e sua repercussão nos animais presentes no local, narrando, inclusive, o que se passava (ou, neste caso específico, o que *não se passava*) na cabeça destes animais. O narrador encontra-se, portanto, no espaço e no tempo em que o enredo se desenvolve (onipresença) e sabe tudo a respeito daquilo que acontece — o quão normais eram as condições climáticas daquela cena, como agiam os animais presentes no local e o que se passava no *interior* das mentes dos mesmos. O narrador relata não apenas o que assiste, nem apenas as ações das personagens, mas também o que as personagens *sentem* (onisciência). “Em outras palavras, ele sabe mais que os personagens” (GANCHO, 2004: 27).

Existem, em princípio, duas variantes de narradores na terceira pessoa. A primeira, o *narrador neutro*, é o tipo mais comum em obras com foco narrativo em terceira pessoa. Trata-



se do narrador observador que se abstém de fazer juízo daquilo que é narrado. Ou ainda, pela definição de Ligia Chiappini Moraes Leite, este narrador...

...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 muito clara.²³⁵

O *narrador intruso* é o narrador na terceira pessoa que se dirige diretamente ao apreciador e/ou julga de maneira direta as personagens e os acontecimentos. Ou seja, não assume uma posição de neutralidade diante daquilo que narra. A *intrusão* é seu traço característico mais marcante — ao passo que narra os acontecimentos, o narrador intruso tece comentários próprios, entrosados ou não com a estória narrada, sobre os acontecimentos, a vida das personagens, seus costumes, a moral vigente e tudo mais que lhe ocorrer. Novamente, vale como exemplo o trecho extraído do livro de Adams reproduzido anteriormente. Não obstante, Adams conclui a mesma obra fazendo com que o narrador dirija-se ao leitor da seguinte maneira:

Havia um motivo para contar essa história, mas, temporariamente, fugiu da mente do autor.²³⁶

Quem fala ao leitor não é o autor (no caso, Adams), mas sim este *eu* que narra a ação em que está inserido e comenta seus mais variados aspectos, inclusive questões referentes ao próprio autor no ato de escrever a obra. O narrador intruso coloca o ouvinte / leitor / espectador a uma distância menor da matéria narrada — na medida em que este tem acesso a informações pertinentes aos acontecimentos que não estariam disponíveis no momento em que a ação ocorre — e maior — uma vez que sua presença mediadora ostensiva entre o receptor e os acontecimentos narrados conserva-o afastado dos mesmos, frustrando a fruição das seqüências de ação com pausas freqüentes para a reflexão crítica. Machado de Assis, por exemplo, lança mão das reflexões de seus narradores como rupturas da verossimilhança do enredo de suas obras. “Seu leitor não se esquece de que está diante de uma ficção, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero ponto de vista sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo” (LEITE, 1989:29). Como exemplo destas “interrupções reflexivas”, cito o capítulo a seguir (um capítulo *inteiro*), extraído da obra literária **Memórias póstumas de Brás Cubas**:

²³⁵ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**, cit. p. 32.

²³⁶ ADAMS, Douglas. **Até mais, e obrigado pelos peixes!**, cit. p. 203.

CAPÍTULO CXXXVI / INUTILIDADE

Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.²³⁷

Além de Machado de Assis, é possível citar diversos autores em língua portuguesa que se valem do narrador intruso em suas obras, como Manuel Antônio de Almeida e Camilo Castelo Branco. É deste último o exemplo citado por Gancho, extraído da obra **Amor de perdição** (1862):

...não desprazia, portanto, o amor de Mariana ao amante apaixonado de Teresa. Isto será culpa no severo tribunal das minhas leitoras; mas, se me deixarem ter opinião, a culpa de Simão Botelho está na fraca natureza, que é todas as galas no céu, no mar e na terra, e toda incoerência, absurdez e vícios no homem, que se aclamou a si próprio rei da criação, e nesta boa-fé dinástica vai vivendo e morrendo.²³⁸

É possível que uma obra narrativa possua um *narrador na primeira pessoa*, ou *narrador personagem*. O narrador é também personagem da narrativa, sendo normalmente o protagonista, um dos protagonistas (quando existem dois ou mais, normalmente o de maior importância no enredo) ou ainda um *auxiliar* do protagonista, um adjuvante cujo papel, apesar de não ser o principal, possui destaque no enredo.

Por ser também personagem da narrativa, este tipo de narrador participa diretamente do enredo, relatando os acontecimentos nos quais se encontra envolvido de alguma maneira. Conseqüentemente, possui um ponto de vista limitado, como o das demais personagens, *não sendo onipresente nem onisciente*.

Existem duas variantes do narrador personagem. Ele pode ser um *narrador testemunha*, que não costuma ser a personagem principal do enredo, se limitando a narrar os acontecimentos dos quais participou por seu ponto de vista de personagem secundária. Por ser testemunha da ação, e não necessariamente participar ativamente da mesma, o ponto de vista é, necessariamente, mais limitado.

Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu e ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos.²³⁹

²³⁷ ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Memórias póstumas de Brás Cubas.. In: _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro**, cit. p. 156.

É importante ressaltar que o exemplo diz respeito à ruptura da verossimilhança do enredo, por parte das reflexões do narrador, nas obras de Machado de Assis. Apesar da intrusão do narrador, neste exemplo específico não se trata de um narrador na terceira pessoa, uma vez que o mesmo é também protagonista da história. Tal tipo de narrador será descrito, em detalhes, adiante.

²³⁸ BRANCO, Camilo Castelo. **Amor de perdição**, cit. p. 60.

²³⁹ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**, cit. p. 37-38.



A distância dos acontecimentos em que o apreciador é colocado pelo narrador testemunha pode ser próxima, distante ou alternar ambas, uma vez que esse narrador tanto sumariza a narrativa quanto a descreve, apresentando em *cenars*. Um exemplo famoso de narrador testemunha é a personagem Dr. Watson, fiel companheiro de Sherlock Holmes que narra suas aventuras na série literária homônima escrita por *Sir Arthur Conan Doyle*. Leite cita como exemplo o romance **Memorial de Aires** (1908), de Machado de Assis, em que o protagonista (o Conselheiro Aires) é autor de um diário, de cujas páginas é composto o romance. Em seu diário, Aires conta sua vida de diplomata aposentado, narra episódios vividos por conhecidos seus e reflete sobre política. Um episódio em especial — a paixão de Tristão e Fidélia — é o enredo central do romance, que amarra todas as demais situações narradas. Apesar de protagonista do romance, a personagem é narrador testemunha dos episódios por ele escritos no diário, possuindo uma visão limitada aos acontecimentos de que tomava conhecimento.

O narrador personagem pode ainda ser um *narrador protagonista*, ou seja, o narrador que também é a personagem principal do enredo. “Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1989:43). Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva, esse tipo de focalização “revela-se especialmente adequado para o devassamento da interioridade da personagem nuclear do romance, uma vez que é essa mesma personagem quem narra os acontecimentos e a si própria se desnuda” (AGUIAR E SILVA, 1994:772). Torna-se comum, portanto, nas narrativas modernas, em especial nas de enredo psicológico, em que a estória ocorre a partir da consciência do próprio narrador. Por outro lado, o narrador protagonista não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Por fim, tal como ocorre com o narrador testemunha, a distância dos acontecimentos em que o leitor é colocado pelo narrador protagonista pode ser próxima, distante ou alternar ambas.

O exemplo mais famoso de narrador protagonista da literatura brasileira talvez seja a personagem Bentinho, do romance **Dom Casmurro** (1900), de Machado de Assis. O enredo evolui a partir da dúvida do narrador protagonista sobre a fidelidade da esposa. Somos informados pelo narrador sobre a possível traição de Capitu, seu grande amor, sem, no entanto, termos certeza de que esta de fato ocorreu, uma vez que a estória narrada ao leitor é construída a partir da própria consciência do protagonista, não havendo a certeza de uma visão onisciente ou um segundo ponto de vista em que se possa basear. Impregnada de incertezas, a mente de Bentinho o leva a narrar acontecimentos do seu momento presente, do



passado, do real e do seu imaginário. Ao leitor, restam dúvidas e incertezas.

Outra observação quanto à Dom Casmurro é o fato do narrador se encontrar distante dos acontecimentos narrados, reconstituindo-os pelo recurso do *flashback*. Assim, torna-se possível que este tenha um posicionamento mais crítico de si e da estória que narra.

No conto tradicional, o foco narrativo está nos acontecimentos, e não nas personagens. Ao ouvinte / leitor, não são informados detalhes sobre os conflitos internos das personagens ou sobre sua complexidade. Nestas narrativas, o elemento estruturante de maior importância é o enredo. Ao enredo estão subordinadas as personagens — elementos de ação que evoluem o enredo. O que as personagens fazem no conto tradicional, como agem, é mais importante do que suas motivações e características. Na narrativa do conto tradicional, basta apenas que desempenhem o seu papel, as suas *funções*.

Por estar a narrativa focada nos acontecimentos, com pouco ou nenhum interesse pela complexidade das personagens, não se espera identificar, em um conto tradicional, um *narrador na primeira pessoa*. O narrador *não é personagem*. Não desempenha uma função no enredo nem participa da ação, limitando-se unicamente a transmitir os acontecimentos. Tampouco comenta ou reflete sobre o próprio relato, nem demonstra saber o que se passa no interior das personagens, não apresentando, portanto, comportamento de *narrador intruso*.

Esse tipo de focalização mantém narrador e ouvinte / leitor distantes dos acontecimentos narrados. Nos contos de fadas, por exemplo, é comum que a narrativa se inicie com a expressão “*Era uma vez...*”, localizando os acontecimentos relatados em algum momento indefinido do passado. Tais acontecimentos já ocorreram. Toda a ação já foi supostamente iniciada, desenvolvida e concluída em um momento anterior ao da narração. O narrador já demonstra conhecer tudo o que aconteceu na estória, inclusive como esta termina. Encontra-se fora dos acontecimentos, relatando-os, ordenando-os de forma linear sem tomar parte da ação e sem fazer juízo do narrado. Trata-se, portanto, do tipo de *narrador neutro*.²⁴⁰

Do mesmo modo que no conto tradicional, no curta-metragem, o foco narrativo encontra-se sobre a ação. Por se tratar de uma obra de um meio audiovisual, entretanto, o curta-metragem — e todo tipo de filme, de qualquer duração — é narrado *visualmente*, por *imagens*, ao invés de *palavras*, podendo apresentar ainda outras formas de narração, verbais, complementares e subordinadas à narração visual (que é a narração principal de uma obra narrativa audiovisual).

²⁴⁰ Apesar do narrador — elemento narrativo — do conto tradicional não fazer qualquer julgamento dos acontecimentos ou das personagens e de não se colocar diretamente ao leitor, é comum encontrarmos, presentes nas nomenclaturas das personagens destas obras, adjetivos e locuções adjetivas que já trazem consigo uma forte carga de juízo de valores: a bruxa *má*, o lobo *mau*, o *bom samaritano*, a *bela adormecida*, o patinho *feio* etc. Não se trata, no entanto, de qualquer juízo de valor feito pelo narrador.



A narração de um filme é, portanto, fundamentalmente *visual*. Tal como ocorre no *gênero dramático*, no cinema, o espectador é colocado diante da ação objetivamente, a uma distância muito próxima dos acontecimentos, por meio de imagens. É comum neste meio narrativo que as informações transmitidas ao espectador limitem-se ao que este vê e ouve, ao que as personagens fazem ou falam, com apenas eventuais e breves intervenções (verbais, visuais ou audiovisuais) amarrando os acontecimentos. Cabe ao espectador deduzir as significações (muitas vezes óbvias, outras vezes nem tanto) a partir daquilo que lhe é apresentado.

Se retomarmos as diversas formas de situar a personagem no romance, [...] verificaremos que são todas válidas para o filme, seja a narração objetiva dos acontecimentos, a adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens, ou mesmo a narração na primeira pessoa do singular. Aparentemente, a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão.²⁴¹

Apesar das narrativas visuais serem mais objetivas que as narrativas verbais — na medida em que tudo nelas já é apresentado pronto para ser visto, solicitando menos da imaginação do espectador — não se pode afirmar que esta objetividade seja absoluta. É equivocada a visão de que estas narrativas “*contam-se por si mesmas*”, ainda que muitas delas sejam narradas visando dar ao espectador essa impressão. Leite contesta a suposta ‘objetividade’ dos filmes, afirmando que

O pressuposto da objetividade ou o princípio segundo o qual a narrativa deveria contar-se a si mesma, sem a intervenção de um *narrador*, é expressão de uma visão realista que, juntamente com o próprio gênero romanesco, entra em crise no século XX.²⁴²

Uma das primeiras informações a respeito do elemento *narrador*, na definição empregada para fins desta pesquisa, foi a de este seria uma criação lingüística, interna à obra narrativa. O cinema possui uma linguagem própria, com sintaxe e repertório já consolidados (cortes, planos, angulações e montagens). Nessa linguagem, organizam-se sintaticamente as imagens em seqüências que, por sua vez, formam um filme, de maneira análoga à organização dos acontecimentos em um enredo pelo narrador. Uma vez que há uma ordenação das imagens de uma narrativa visual, cai também por terra o pressuposto realista de que a imagem filmada seria neutra, isto

²⁴¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 107.

²⁴² LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**, cit. p. 71.



é, estaria liberta de sentimentos e emoções e reproduziria uma perspectiva objetiva da matéria narrada.

A câmera não é neutra. No cinema, não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um *ponto de vista* onisciente, dominando tudo, ou um *ponto de vista* centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade.²⁴³

Se as informações transmitidas pelo filme ao espectador se dão a partir do que lhe é apresentado, a mediação entre estória e espectador se dá na *escolha* de tudo aquilo que lhe é apresentado, na *maneira* como é apresentado e na *organização* desta matéria narrada em um discurso. A presença do narrador no cinema é percebida, portanto, na organização de imagens, cenas e seqüências, de modo a relatar a estória ao espectador. O foco narrativo pode ser observado pelas imagens do filme, com seus planos, enquadramentos, posicionamento da câmera e composição de cena. Tais escolhas são realizadas por trás das câmeras, seja pelo autor (em filmes autorais, razoavelmente comuns quando tratamos de curta-metragens) ou por uma equipe — normalmente numerosa — de profissionais envolvidos na produção de uma obra cinematográfica (roteiristas, diretores, produtores, diretores de arte, diretores de fotografia, editor etc.). Para fins de simplificação, convencionou-se tratar por *olho da câmera* o narrador cinematográfico.

Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro.²⁴⁴

A câmera cinematográfica retirou o ser humano do centro focal. É a partir dela, e não mais do olho humano, que se organiza o campo visual nas narrativas cinematográficas. Pellegrini defende que “a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano” (PELLEGRINI, 2003:19). As técnicas de montagem, de colagem, e os efeitos especiais desenvolvidos para o cinema permitem que o olho da câmera desempenhe a função de narrador tão bem ou melhor que o próprio narrador literário. É possível para o olho da câmera, por exemplo, apresentar

²⁴³ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**, cit. p. 62.

²⁴⁴ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 107.



dois acontecimentos diferentes, simultaneamente, na tela, narrar a mesma ação de ângulos e pontos de vista diferentes, mostrar pistas valiosas para a conclusão do enredo de maneira insuspeita, intensificar a sensação de *conflito* entre elementos antagônicos por meio da montagem paralela de *campo e contra-campo* ou mesmo se manter distante do narrado — de maneira onipresente — como faz o narrador observador.

O olho da câmera pode se apresentar como um narrador *neutro* ou *intruso*, *testemunha* ou *protagonista*. Pode ainda *variar* o foco narrativo, adotando ora o ponto de vista de *observador neutro*, onipresente, ora o ponto de vista de uma *personagem*, *protagonista* ou *testemunha*. Para Paulo Emílio Sales Gomes, “A estrutura do filme frequentemente baseia-se na disposição do narrador em assumir sucessivamente o ponto de vista (aí, não físico, mas intelectual) de sucessivas personagens” (GOMES, 2004:107). O olho da câmera pode apresentar o que a personagem pensa ou imagina ver, como se fosse verossímil ao enredo ou por *câmera subjetiva*, narrando a partir do ponto de vista neutro, do protagonista ou quiçá ambos (lembrando que, em enredos psicológicos, toda a narrativa é construída a partir da consciência do protagonista).²⁴⁵ As possibilidades são diversas. Ainda hoje continuam surgindo novas variedades de focos narrativos cinematográficos, frutos da experimentação técnica e estética que vão se somando à linguagem do cinema.

Clube da luta (1999), de David Fincher, é uma obra que oferece excelentes exemplos de narração cinematográfica, com focos narrativos que variam dos mais tradicionais aos mais inovadores.²⁴⁶ O enredo do filme é psicológico, construído pela consciência do protagonista, com a maior parte acontecimentos sendo narrados em *flashback* a partir do momento presente (em que o filme se inicia). O protagonista — cujo nome não é informado ao espectador em nenhum momento do filme, constando nos créditos simplesmente (e apropriadamente) como “*narrator*” — entra em cena amarrado em uma cadeira, dentro de um escritório de um edifício comercial, frente a frente com seu antagonista. Inicia então uma viagem em suas próprias memórias, a fim de entender como havia chegado àquela situação para, finalmente, solucionar o *conflito* existente.

Logo na cena inicial do filme, o olho da câmera age como um observador neutro, apresentando as personagens e, de uma grande janela (por onde olha o antagonista), a cidade em que a ação se desenvolve. Imediatamente em seguida, o olho da câmera inicia uma descida vertiginosa, em um *traveling vertical* que transmite ao espectador o ponto de vista de uma personagem simulada (inexistente na narrativa), que desce rapidamente em direção às ruas abaixo.²⁴⁷ É importante

²⁴⁵ O termo *câmera subjetiva* (*plano subjetivo* ou *plano imaginário*) diz respeito à imagem que se refere à visão de alguém enquanto memória ou imaginação. É reconhecível por uma distorção da imagem ou por alguma particularidade que represente uma visão pessoal.

²⁴⁶ **Fight club**. Dirigido por David Fincher. Produzido por Arnon Milchan (produtor executivo), John S. Dorsey (produtor associado), Ross Grayson Bell, Ceán Chaffin e Art Linson. Alemanha e Estados Unidos, 1999.

²⁴⁷ *Traveling* (ou *carrinho*) é o movimento de câmera que utiliza (ou simula) suporte sobre trilhos ou plataforma móvel.



acrescentar que a viagem da câmera é produzida com recursos de computação gráfica, pois, no momento em que a câmera encontra o chão, esta o atravessa, ao invés de chocar-se contra ele. O espectador continua seguindo o caminho desta câmera fantástica, atravessando camadas de solo, tubulações, fiações elétricas, observando a própria composição da matéria transpassada até chegar à garagem subterrânea do edifício. Uma vez lá, continua seu caminho, atravessando o chassi de um furgão que se encontra estacionado, parando o movimento no instante em que focaliza uma bomba, programada para explodir, no bagageiro do veículo. O olho da câmera retorna ao protagonista, e o espectador entende que visualizou um pensamento do mesmo. A viagem do olho da câmera narra, visualmente, uma informação que se encontrava em sua mente (isto é, que o protagonista viu ou que a ele foi contada). Seria o mesmo que narrar, verbalmente, que *há uma bomba no bagageiro de um veículo estacionado na garagem do edifício onde o protagonista se encontra*.

O protagonista inicia sua narrativa. Tal como o Bentinho *Machadiano*, “o narrador” revê os acontecimentos de sua vida que o levaram àquele momento, refletindo sobre eles, tecendo comentários a respeito de tudo aquilo da matéria narrada que julga pertinente (comportamento de outras personagens e o seu próprio, considerações sobre a sociedade de consumo, interpretações de seus sonhos etc.). A narração visual (do olho da câmera) abandona o foco narrativo de testemunha (testemunha esta que é inexistente) e torna-se novamente um observador neutro da ação. Soma-se a ela a narração do protagonista — por *voz-over* — que “amarra” as seqüências, com considerações da própria personagem, explicando suas ações, apresentando sua própria *personalidade* e situando o espectador nas idas e vindas de sua memória.²⁴⁸ O narrador (elemento estruturante da narrativa) que interage com o espectador por *voz-over* é do tipo *narrador protagonista*, e manterá essa característica por todo o filme. O olho da câmera, por sua vez, será também *narrador protagonista* em apenas breves momentos, quando mostra o ponto de vista da personagem principal (como se vissemos aquilo que o protagonista está enxergando, “através de seus olhos”) ou quando ilustra seus pensamentos e desejos. Neste segundo caso, a narrativa visual é sempre acompanhada pela narrativa em *voz-over*. Isto ocorre, por exemplo, na cena em que o protagonista pensa em todos os objetos que comprou (móveis, eletrodomésticos, utensílios para o lar). Estes objetos vão se sobrepondo à imagem de um apartamento vazio, com legendas tipográficas ao lado do respectivo objeto, como se ilustrassem um catálogo de vendas. Em seguida, o protagonista caminha pelo apartamento, por entre as legendas, retornando o

²⁴⁸ Termo utilizado no Brasil. Também conhecido como *voice-over*. Explicado, em detalhes, mais adiante.

olho da câmera à condição de *narrador observador*.

Outra consideração interessante, relevante à análise dos focos narrativos deste filme, é o fato de a personagem Tyler Durden — o antagonista — ser uma criação da consciência do protagonista, fruto de sua esquizofrenia. Tal revelação (revelação para o espectador, e também para o próprio protagonista) é resultado da reflexão realizada ao longo de todo o enredo, e ocorre apenas no *clímax* da obra, quando a narrativa retorna ao momento presente da ação. Ao longo do filme, entretanto, percebemos que o olho da câmera, quando assume um ponto de vista de testemunha adjacente ao protagonista, mostra ao espectador a personagem Durden. Quando assume o ponto de vista de testemunha adjacente a outra personagem (como a adjuvante Marla Singer), Durden não aparece em cena, uma vez que apenas o protagonista o “*enxerga*”. Após a revelação de que protagonista e antagonista são, de fato, a mesma pessoa, o protagonista revisita algumas de suas memórias (cenas já exibidas ao espectador em um tempo concreto anterior) para comprovar sua descoberta. Cenas onde antes era vista a figura do antagonista são narradas novamente, com ligeiras modificações. Nestas rerepresentações, ou a figura do protagonista substitui o antagonista ou se apresenta interagindo com o vazio (onde supostamente estaria a personagem que apenas o Narrador via). Em ambos os casos, o espectador não mais vê a presença de Durden em cena.

Uma análise fílmica mais detalhada do que é de interesse para esta pesquisa deverá revelar muito ainda a respeito das técnicas de narração cinematográficas empregadas nesta obra. Os exemplos mencionados pretendem ilustrar a diversidade de focos narrativos existentes em um mesmo filme. A transmissão dos acontecimentos ao espectador não repousa na perspectiva única de um ente (fictício) que narra a estória, mas em um conjunto de vozes envolvidas na narração, “narrando por apresentação direta e atual, presente e sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo dos seus pensamentos” (LEITE, 1989:72). O *narrador observador* das narrativas tradicionais — onisciente e unipessoal — é substituído no cinema moderno e contemporâneo por um narrador *pluripessoal*, ora onisciente, ora não, de pontos de vista variados e linguagens diversas.

O olho da câmera, narrador que relata a matéria narrada *visualmente*, pode variar seu foco narrativo diversas vezes ao longo de uma mesma obra cinematográfica. Pode afastar ou aproximar ainda mais o espectador da estória narrada. Nestes casos, torna-se difícil classificar o tipo de narrador a que pertence o olho da câmera. No entanto, é comum identificarmos uma focalização característica em cada filme,



um foco narrativo principal, que se sobressai aos demais por ser aquele que é utilizado por mais tempo ao longo da obra ou por ser recorrente nos momentos principais da narrativa.

Pode-se identificar ainda, subordinadas à narração visual, narrações em outras linguagens, como a narração verbal. São utilizadas em muitos filmes, complementando as informações transmitidas visualmente ao espectador nos momentos em que a objetividade da imagem não dá conta ou não seria a linguagem mais adequada (ou mais inequívoca) na interação com o espectador. Tais narrativas podem acrescentar novos dados às informações transmitidas visualmente ou reforçar seu sentido, empregando muitas vezes da redundância (como narrar verbalmente o mesmo acontecimento que está sendo narrado visualmente, simultaneamente) para fortalecer o sentido de dados já apresentados.

Machado de Assis, em **Dom Casmurro** e **Memórias póstumas de Brás Cubas**, inventou personagens que narram as suas experiências, falando em primeira pessoa, personagens cuja voz domina todo o romance. Paulo Cesar Saraceni, que dirigiu **Capitu** (1967), Júlio Bressane e André Klotzel, que adaptaram **Brás Cubas**, em 1985 e 2000, respectivamente, tiveram de inventar em seus filmes formas de resolver essa questão, ou se valendo da *voz-over* (essa que se sobrepõe à imagem e a comenta a cada momento) ou se valendo de uma encenação em que o ator se dirige diretamente aos espectadores e revela a sua função de narrador e comentarista.²⁴⁹

A narração em *voz-over* (ou *voice-over*), utilizada no filme **Clube da luta** e nas obras citadas por Ismail Xavier, é o recurso cinematográfico de sobrepor às imagens a voz em áudio de um narrador ou personagem. Está subordinada à narrativa visual do filme, complementando oralmente as informações transmitidas ao espectador. Assim, a narração em *voz-over* pode ser empregada para relatar (verbalmente) os acontecimentos apresentados na tela (visualmente), comentá-los do ponto de vista do narrador e/ou revelar aquilo que se passa no interior do próprio narrador ou das personagens, desvendando-as (seus pensamentos, seu estado de espírito, suas angústias, motivações etc.). Como exemplo, Paulo Emílio Sales Gomes cita o longa-metragem **The magnificent Ambersons** (*Soberba*, 1942):²⁵⁰

...o exemplo que surge logo na memória é o de uma obra de Orson Welles, **The magnificent Ambersons (Soberba)**. Nessa fita, é como se tivéssemos dois graus diversos de narração, um fornecido pela imagem, outro pela fala. A narrativa visual nos coloca diante do mais fácil e imediato,

²⁴⁹ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**, cit. p. 68.

²⁵⁰ **The magnificent Ambersons**. Dirigido por Orson Welles. Produzido por George Schaefer (produtor executivo), Jack Moss (produtor associado) e Orson Welles. Estados Unidos, 1942.

do que seria dado a conhecer a todos. O narrador vocal sabe muito mais, na realidade sabe tudo, mas só nos fornece dados para o conhecimento dos fatos, de forma reticente e sutil. [...] Ainda nessa obra encontramos uma bela utilização pelo cinema do recurso romanesco da voz interior, através da fala audível, se bem que não pronunciada, do protagonista no momento em foco.²⁵¹

²⁵¹ GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**, cit. p. 109.

²⁵² *Idem*, cit. p. 108.

A narração em voz-over pode ser a voz ou o pensamento das personagens, que relatam ou relembram sentimentos, sensações e/ou acontecimentos dos quais tomaram parte ou presenciaram. Este *narrador personagem* participa da ação, sendo apresentado ao espectador visualmente. Ocasionalmente, pode emprestar seu ponto de vista ao olho da câmera, fazendo com que o espectador “*enxergue através de seus olhos*”. A narração na primeira pessoa pode ser realizada pela personagem principal da narrativa — *narrador protagonista*, como nos exemplos vistos anteriormente — ou por uma (ou várias) personagem adjuvante, que conheça por algum motivo a estória que relata — *narrador testemunha*.

Pode também ser realizada a narração em voz-over na terceira pessoa, por um narrador que se encontra fora dos acontecimentos e os relata à distância, comentando o narrado — *narrador intruso* — ou não — *narrador neutro*.

Durante os primórdios do cinema falado, a tendência foi empregar a palavra apenas objetivamente, isto é, sob a forma de diálogos através dos quais as personagens se definiam e complementavam a ação.

[...] Mais tarde, a palavra foi utilizada no cinema como instrumento narrativo [...]. A fala narrativa se desenrolava paralelamente, às vezes em contraponto, à narração por imagens e ruídos. A narração falada se processa igualmente dos mais variados pontos de vista. Ora impera o narrador ausente da ação, outras vezes a narração se faz do ponto de vista e naturalmente com a própria voz de uma das personagens.²⁵²

O curta-metragem **O Curupira** ^[19A] é uma narrativa produzida em animação com roteiro baseado em uma forma simples folclórica. No filme, toda a ação se desenvolve visualmente, sem diálogos. A fim de dar ao curta-metragem um aspecto simulado de narrativa oral transmitida com as próprias palavras daquele que narra (um “*causo*”, como eram os contos, em suas origens), a produção do filme optou por iniciar e encerrar a obra com narração em voz-over. Para fazer a narração, foi convidado o ator Matheus Nachtergaele, que interpretou o tipo do *homem do campo* (reconhecido

pelo espectador por sua maneira de falar típica, estereótipo consolidado pelos meios de comunicação brasileiros). Este homem do campo — *narrador intruso* — narra ao espectador um incidente envolvendo um caçador e o Curupira. Questiona, inclusive, a veracidade do relato — testemunhado por um terceiro que não participa da narrativa — deixando a entender, nas entrelinhas de seu discurso, sua opinião a respeito.

Essa história aconteceu numa noite de lua cheia. Uns dizem que é superstição, coisa da roça. Mas outros dizem que não, que tudo isso aconteceu. Quem teve lá, me contou essa história assim. E disse: — “Juro que vi!”²⁵³

A narração em voz-over introduz e encerra a estória narrada, situando-a em um tempo e um espaço pouco definidos. Pela voz do narrador, que já oferece ao espectador informações a respeito da narrativa a partir da sua maneira de falar (língua falada e sotaque), deduz-se que a ação se passou em algum local no interior do Brasil, em um *tempo histórico* recente. A narração, por sua vez, informa ao espectador objetivamente que os acontecimentos se deram no período de uma noite — em uma noite de lua cheia.

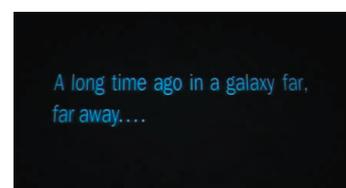
Na conclusão do enredo, após o espectador ter presenciado o destino do caçador, a narração em voz-over é retomada. Esta encerra a obra de maneira muito semelhante à fala introdutória, reforçando ao espectador, nas entrelinhas do discurso, que aquele não seria o único incidente envolvendo o Curupira, mas apenas uma das várias estórias contadas, que sempre acontecem em noites de lua cheia.

Essa história aconteceu numa noite de lua cheia. Dizem que é sempre assim quando aparece o Curupira. Se é verdade ou mentira, não sei. Mas quem teve lá, me contou essa história assim. E disse: — “Juro que vi!”²⁵⁴

O narrador identificado no discurso verbal de uma narrativa visual interage com o espectador exatamente da mesma maneira que seu equivalente na literatura interage com o leitor. Assim, uma cartela tipográfica de um filme, onde se lê “*Há muito tempo atrás, em uma galáxia distante...*”²⁵⁵ apresenta ao espectador o mesmo foco narrativo neutro que o “*Era uma vez...*” dos contos de fadas. Um texto introdutório, escrito na primeira pessoa, que afirme que os acontecimentos apresentados em seguida relatam a vida de determinada personagem, possui um foco narrativo testemunhal semelhante ao foco com que o Conselheiro Aires narra a paixão de Tristão e Fidélia em seu diário.

²⁵³ Texto da narração em voz-over que participa da introdução do curta-metragem **O Curupira** [19A]. Interpretação de Matheus Nachtergaele.

²⁵⁴ Texto da narração em voz-over que participa da conclusão do curta-metragem **O Curupira** [19A]. Interpretação de Matheus Nachtergaele.



²⁵⁵ “*A long time ago in a galaxy far, far away...*”. Texto introdutório que inicia os seis filmes da cinessérie **Star Wars** (1977-2005), de George Lucas. Tradução da legenda em português.

As intervenções tipográficas (cartelas, letreiros, legendas etc.) em narrativas visuais trazem informações complementares à narração principal, visual. Normalmente, tais informações complementares dizem respeito a outros elementos narrativos, em especial *tempo* e *espaço*. Um texto introdutório pode informar que *os acontecimentos exibidos a seguir ocorrem entre as 8 e as 9 horas da noite do dia das primárias presidenciais californianas*, situando, para o espectador, a ação no tempo.²⁵⁶ Uma legenda onde se lê “*Porto do Rio de Janeiro — 1808*” ou “*O Condado*”, informa o lugar ou o ambiente em que a ação se desenvolve.

No filme **As horas** (The hours), de Stephen Daldry (2002), são utilizadas “legendas” indicando a troca de cenas das três personagens que participam da narrativa em seus diferentes tempos e espaços – arredores de Londres, 1923 (*Virginia Woolf* – Nicole Kidman); final do século, 2000 (*Clarissa Vaughan* – Nicole Kidman); Los Angeles, 1951 (*Mrs. Brown* – Julianne Moore). Deste modo, o diretor apresenta as personagens e, simultaneamente, cenários com suas identificações geográficas e temporais. A partir do momento em que o espectador reconhece os três tempos históricos da narrativa, os letreiros são retirados e a compreensão se faz pelas próprias personagens, cenários e ações.²⁵⁷

As telenovelas empregam o recurso das intervenções tipográficas nas elipses de suas narrativas. Sobre um fundo preto, ou enquanto é exibida uma série de imagens de paisagens do espaço onde a ação ocorre, lêem-se na tela legendas com informações como “*meses depois...*” ou “*Lisboa — 1908*”.

Narrativas textuais em obras cinematográficas podem substituir partes inteiras de um enredo, ou mesmo capítulos inteiros de uma saga mais longa. Estas elipses narrativas poderão ser preenchidas ou não pelo cineasta, mais tarde, em outras obras. A cinessérie **Guerra nas Estrelas** iniciou-se no **episódio IV — Uma nova esperança**, lançado em 1977.²⁵⁸ Antes de a ação ter início na tela, é apresentado ao espectador, em um letreiro, um breve texto introdutório que narra sumariamente os acontecimentos até o momento em que a película se inicia, situando-o no *clima* do filme. Pelo fato do primeiro longa-metragem produzido ser identificado como *o quarto episódio de uma série*, o espectador supõe existirem acontecimentos suficientes para mais três outros episódios, não narrados, que antecederiam o primeiro filme produzido. No **episódio V — O Império contra-ataca** (1980), o espectador é informado, também por um texto introdutório, de que muitos meses se passaram (e muito aconteceu) desde

²⁵⁶ “*The following takes place between 8 P.M. and 9 P.M. on the day of the California presidential primarys*”. Texto introdutório que inicia os episódios da primeira temporada da série de televisão norte-americana **24** (2001-), de Joel Surnow e Robert Cochran.

²⁵⁷ LIMA, Renata Vilanova; PIRES, Julie de Araujo. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**, cit. p. 3.

²⁵⁸ **Star Wars: Episode IV - A new hope**. Dirigido por George Lucas. Produzido por George Lucas (produtor executivo) e Gary Kurtz. Estados Unidos, 1977.

a conclusão do episódio anterior e antes do início da ação do presente episódio.²⁵⁹ A mesma situação acontece no **episódio VI — O retorno de Jedi** (1983) e em todos os demais filmes.

²⁶⁰ Há grandes elipses narrativas, de meses ou anos, entre os episódios da série. Algumas destas elipses foram preenchidas, anos depois, por romances, histórias em quadrinhos, séries de animação e jogos eletrônicos. Outras devem ser preenchidas na mente do espectador, com base na narrativa verbal que introduz cada filme. Mesmo os primeiros episódios da série — **A ameaça fantasma** (1999), **O ataque dos clones** (2002) e **A vingança dos Sith** (2005) — tiveram sua produção iniciada pelo cineasta George Lucas duas décadas após o lançamento do episódio IV.²⁶¹

Intervenções tipográficas podem fazer parte do estilo de determinado cineasta narrar suas histórias. É o caso do diretor Guy Ritchie, que se vale deste recurso para apresentar suas personagens. Ritchie edita suas obras em cenas curtas e de ação rápida, em montagens semelhantes à de videocliques. Em **Snatch**. (2000), talvez para evitar uma confusão do espectador (ou talvez para acentuá-la), Ritchie apresenta todas as suas inúmeras personagens logo no início da narrativa, associando na tela imagens congeladas de cada uma (destacando-as do restante das imagens em quadro) com a nomenclatura das personagens.²⁶² As ações que cada personagem está desempenhando em cena no momento em que a imagem é congelada para apresentá-la, somada à informação verbal de sua nomenclatura, já a caracterizam diante do espectador antes mesmo do enredo ter início.

A trilha sonora e os efeitos sonoros de uma obra audiovisual também atuam como narradores (na terceira pessoa) de uma obra cinematográfica. “A narrativa se parece com a música no sentido de que ambas *dão um conteúdo ao tempo*” (MANN, 1980:601), afirma o narrador do romance **A montanha mágica** (1924). A utilização do som como narração já faz parte da linguagem do cinema, e o espectador habituado a assistir obras cinematográficas entende, de maneira menos ou mais objetiva, as informações transmitidas por esta narração complementar, que usa de recursos que incluem variações de volume, gêneros musicais, ritmos, timbres, harmônicos etc.

A trilha incidental de um filme dá a ele o ritmo em que a ação se desenvolve. Pode acompanhar ou antecipar os acontecimentos que se desenvolverão na tela, compondo uma seqüência de ação ininterrupta ou ambientando o espectador em um clima de suspense que antecede (e prepara) o susto em um filme de terror, por exemplo. Quem não associa, por exemplo, as cenas de ação de cinesséries como **Indiana Jones** (1981, 1984, 1989 e 2007) e **Superman** (1978, 1980, 1983,

²⁵⁹ **Star Wars: Episode V - The empire strikes back**. Dirigido por Irvin Kershner. Produzido por George Lucas (produtor executivo), Jim Bloom e Robert Watts (produtores associados) e Gary Kurtz. Estados Unidos, 1980.

²⁶⁰ **Star Wars: Episode VI - Return of the Jedi**. Dirigido por Richard Marquand. Produzido por George Lucas (produtor executivo), Jim Bloom e Robert Watts (co-produtores) e Howard Kazanjian. Estados Unidos, 1983.

²⁶¹ **Star Wars: Episode I - The phantom menace; Episode II - Attack of the clones e Episode III - Revenge of the Sith**. Dirigidos por George Lucas. Produzidos por George Lucas (produtor executivo) e Rick McCallum. Estados Unidos, 1999, 2002 e 2005 (respectivamente).

²⁶² **Snatch**.. Dirigido por Guy Ritchie. Produzido por Matthew Vaughn. Inglaterra e Estados Unidos, 2000.

1987 e 2006) às respectivas composições de John Williams? Ou a famosa cena do chuveiro de **Psicose** (1960) ao som da orquestra de cordas de Bernard Herrmann? Ou ainda, o ritmo da música instrumental que antecipava a aproximação do **Tubarão** (1975), no filme homônimo de Steven Spielberg? Mesmo aqueles que nunca assistiram estas obras já foram, em algum momento, expostos a tais narrações sonoras, que se tornaram (e geraram novos) estereótipos da linguagem cinematográfica.

Em obras de Cinema de Animação, a narração através da trilha sonora tem ainda outra função importantíssima. Além de proporcionar o ritmo à ação, é a trilha sonora que, muitas vezes, transmite ao espectador os sentimentos ou as sensações vivenciadas pelas personagens — especialmente nos filmes animados mudos. Assim, em um filme de animação mudo, somos informados pela trilha sonora — uma melodia de ninar, por exemplo — que a personagem está ficando com sono, muitas vezes antes mesmo de tal fato ser representado visualmente. Ou talvez que a personagem está agitada ou colérica, daí uma trilha instrumental barulhenta ou de acordes rápidos e agudos. O que seria dos filmes de **Tom e Jerry** (1941) sem sua trilha sonora característica? Ou as famosas cenas de perseguição da série de televisão **Scooby-doo** (1969)? A trilha sonora narra uma situação *sem necessitar de palavras ou imagens*, reforçando, inclusive, o sentido da narração visual, funcionando em conjunto com as imagens em movimento.

É o que defende o holandês Co Hoedeman, importante cineasta de animação do *National Film Board of Canadá*, homenageado pela *Mostra de Animação Canadense*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo em 2005.

²⁶³ Em visita ao Brasil, Hoedeman participou de uma série de palestras no Rio de Janeiro e em São Paulo, nas quais discutiu a produção de sua vasta obra. Em palestra proferida na PUC-Rio, o cineasta afirmou buscar sempre, em seus filmes, uma compreensão a mais universal possível, por parte de um público espectador de origens culturais as mais diversas. ²⁶⁴ Para isso, Hoedeman privilegia a produção de filmes sem palavras, evitando fazer uso de linguagens verbais em suas obras, sempre que possível. O cineasta reforçou, em sua fala, o “aspecto universal da linguagem do Cinema de Animação”, destacando a importância do estudo da forma das imagens animadas (linguagem visual) e da expressividade da trilha sonora dos filmes de animação. Para ele, a execução de uma trilha sonora que esteja associada à ação que se desenvolve tem potencial para revelar tanto ao espectador quanto os diálogos. A narração de seus filmes não é, portanto, verbal ou visual, mas *audiovisual* e isenta de diálogos.

²⁶³ Co Hoedeman, cineasta de animação, é considerado um dos grandes mestres da animação mundial contemporânea. Produziu cerca de vinte filmes de animação — a maior parte para o público infantil — durante quarenta anos de serviços prestados ao *National Film Board of Canada*. Autor de obras aclamadas pelo público e pela crítica, como **Matrioska** (1970), **Tchou-Tchou** (1972) e **The Sniffing Bear** (1992), Hoedeman foi premiado com o Oscar de melhor curta-metragem de animação em 1977, pelo filme **The sand castle** (1977).



Quadro extraído do curta-metragem animado The sand castle (1977).

²⁶⁴ Conforme mencionado pelo cineasta em palestra realizada na PUC-Rio, em 19 out. 2005.



A característica pluripessoal do narrador do cinema moderno e contemporâneo — que não é um *único* ente narrador, mas um composto de vozes de variados pontos de vista e diferentes linguagens — diferencia os curta-metragens dos contos tradicionais. A narração de um curta-metragem se dá na confluência de diversos discursos, proveniente das diversas linguagens articuladas em uma mesma obra cinematográfica. Torna-se, assim, difícil destacar um único tipo de narrador ou ponto de vista característico de curtas. Vale lembrar, no entanto, que nos filmes de curtas metragens, como em toda narrativa breve, o foco narrativo encontra-se sobre a *ação*, e não sobre aqueles que a realizam. Mais importante do que saber quem são as personagens é que estas cumpram suas funções específicas para o desenvolvimento do enredo. Deste modo, será muito difícil encontrar um curta em que o olho da câmera se apresente majoritariamente como um narrador na primeira pessoa. Pode assumir este foco narrativo em momentos breves, como recurso estilístico aplicado na obra, mas deverá retornar, logo em seguida, ao foco narrativo na terceira pessoa, provavelmente como *narrador neutro*.

Se a narração visual dos curtas possui um foco narrativo majoritariamente na terceira pessoa, o mesmo não é necessariamente verdade nas narrações complementares que podem ser identificadas nestas obras. Será muito difícil (senão impossível) encontrar uma narração sonora na primeira pessoa. No entanto, narrações verbais, voz-over ou intervenções tipográficas podem ser realizadas tanto por um narrador distante da ação — que relata sumariamente os acontecimentos — quanto por uma personagem que tenha ganhado voz na obra (apesar de ser menos comum).