

Quando o comentário autoral programa os modos de leitura fílmica

When the authorial comment programs the modes of film reading

Mahomed Bamba¹

(UFBA)

Resumo: A voz e as falas de um cineasta imprimem uma forma de subjetividade no filme. Ao expressarem uma parte do *intentio auctoris* da obra, elas induzem também posturas interpretativas particulares. Nesta comunicação, interesse-me pelo modo de funcionamento enunciativo da modalidade do comentário autoral no filme de ficção. Examinos os efeitos retóricos e pragmáticos da relação verbal de um diretor com sua obra e o pacto de leitura e as posturas espectatoriais que ela pressupõe no espaço da recepção.

Palavras-chave: Autor, Recepção; Espectador; Enunciação; Comentário

Abstract: The voice and the speech of a filmmaker print a form of subjectivity in the film. They express a part of *intentio auctoris* of the work, it also induces particular interpretative postures. In this communication, I am interested in the mode of operation of the enunciative modality of authorial comment on the fiction film. I examine the rhetorical and pragmatic effects of verbal relationship of a director with his work as well as the mode of reading and spectatorial positions it assumes in the reception area.

Keywords: Author; Reception; Spectator; Enunciation, Comment.

¹Coordenador do GRIM-Grupo de Pesquisa em Recepção e Crítica da Imagem - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas / UFBA. Coordena o Seminário temático de Recepção e Espectatorialidade na SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos do Cinema e do Audiovisual).

A inferência das figuras do autor e do espectador da estrutura narrativa e enunciativa do filme.

Nas análises fílmicas textuais (tradicionalistas, formalistas ou cognitivistas), a lógica da construção narrativa sempre foi definida com relação ao modo de estrutura do “ponto de vista” e do “ponto de escuta”. Parte-se do postulado que uma instância enunciativa (declarada ou não) orienta não só o olhar do espectador sobre o que é mostrado, mas também seu grau de compreensão e de saber sobre a narrativa. Às vezes, esta orientação da postura espectral é voltada para ao próprio processo de construção discursiva e enunciativa do filme. Ou seja, o filme, enquanto objeto de discurso, pode escancarar o seu princípio organizador ao espectador. Este processo pode ser assumido pelo conjunto das matérias de expressão que compõem a heterogeneidade da linguagem cinematográfica. Os elementos da linguagem verbal num filme (voz, escrita, diálogo, etc) desempenham um papel importante na construção dos modos como um filme assinala, de certa forma ou de outra, a presença de seu destinatário ausente (CASSETTI, 1990, p. 12).

Seguindo um método de análise textual pela inferência, os estudiosos da narratologia e da enunciação formalizaram as principais figuras verbais (entre elas o comentário em voz off e over) que revelam, em determinados segmentos e níveis discursivos, a co-presença de um autor implícito e um espectador implícito no filme² (Casetti, 1990; Bettetini, 1991; Vernet, 1988; Branigan, 2005; Browne, 2005; Chateau, 2011; Dayan, 1983; Jost, 1992; Odin, 2000). E não faltaram filmes e análises que não corroborassem esta interface entre autor implícito e espectador implícito³. Francesco

² Ver a análise da construção do ponto de vista e do autor e o espectador implícitos no filme *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) por Casetti (2007); o estudo do modo de programação do espectador em *Stagecoach* (J. Ford, 1939) por Daniel Dayan (1983)

³ Tomei emprestados esses dois conceitos do Casetti que os define como “figuras abstratas que representam os princípios gerais que regem o texto” (CASSETTI, 2007, p.201)

Casetti, por exemplo, define simultaneamente a figura do autor implícito como uma interface do “projeto comunicativo” de um filme; e relaciona a figura do espectador implícito com a “condição de leitura” inscrita no texto fílmico⁴ (CASSETTI, 2007, p. 201). É com esta função discursiva e enunciativa que, muitas vezes, o comentário em voz over⁵ do próprio diretor intervém no filme. A intervenção verbal do diretor (que se transforma num autor implícito) provoca um rompimento do tecido da transparência discursiva, ao mesmo tempo em que ela produz um suplemento de subjetividade⁶ na enunciação. É a interferência desta operação metadiscursiva com a recepção fílmica que discuto neste trabalho. A função e os modos de construção da figura que chamarei daqui para frente como “comentário autoral” (ou auctorial) serão examinados em três filmes: *Pixote* (Babenco, 1981); *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Godard, 1967) e *Le Mépris* (Godard, 1963). Confesso que esses filmes foram escolhidos por acaso. Poderiam ser outros. Mas escolhi esses três pela exemplaridade com que põem em cena as figuras e as questões de recepção que formam o objeto da minha discussão. Por serem filmes já clássicos e por terem sido já bastante analisados e glosados, dispensei a necessidade, na minha análise, de resumir seus respectivos conteúdos narrativos e temáticos. Fui direto ao assunto que me interessava: os efeitos retóricos e pragmáticos do comentário autoral que estrutura o segmento desses filmes e visam diretamente o espectador. Procedendo assim, abordo o tema da recepção pela ótica do tipo de autoria e do “quadro comunicativo” que se formam num determinado filme. É partir da *mise en scène* desta voz auctorial ou autoral nesses filmes que quero revisitar os grandes pressupostos teóricos dos modelos de estudo da espectadorialidade baseados na formalização da enunciação fílmica e da subjetividade no discurso fílmico.

⁴ Definição que faz pensar nas categorias do “leitor modelo” e de “autor como hipótese interpretativa” de Umberto Eco (2008, 35-51).

⁵ Ver o estudo das funções da Voz off e over em Boilat (2007) e Châteauvert (1997).

⁶ Para uma compreensão do processo de marcação da subjetividade no discurso, ver Dominique Chateau, 2011.

“Quem fala?”, “Donde fala?”, “Com quem fala?”. Estas perguntas aparentemente anódinas, antes de servirem de balizas para uma análise fílmica, são as que o espectador faz a si mesmo diante de um filme em que é interpelado por um comentário extradiegético. Ao mesmo tempo em que um filme se dá a ver, ele se faz ouvir. De todas as figuras que manifestam uma forma de subjetividade na representação cinematográfica, a voz e as falas atribuídas a um locutor situado fora da narrativa são, sem dúvida, aquelas que produzem o maior efeito de interpelação com relação ao espectador. O próprio filme, diz Casetti, força “os olhares e as vozes que o habitam” a irem além da narrativa, isto é, a mirarem o fora do quadro e para o espectador, este sujeito cuja presença-ausência se infere do material audiovisual. (CASSETTI, 1990, p.24).

Dependendo das opções narrativas e estratégias poéticas, o próprio autor/diretor pode assumir e afirmar, desde o início do filme, a partir de uma posição extradiegética, toda a responsabilidade com o discurso. Porém, não basta que o sujeito autor do filme se dê na figura de uma voz encarnada na imagem de uma personagem/*persona*. Do ponto de vista da recepção fílmica, os comentários em voz *over* ou aqueles situados no espaço paratextual podem ser atribuídos a uma instância de enunciação considerada como sendo o autor ou produtor “real” da obra. Neste caso, o trabalho de “atribuir” a autoria ao locutor pressupõe um tipo de competência espectral particular (os cinéfilos, por exemplo, têm uma maior facilidade em fazer esta correlação em comparação a um espectador ordinário). Cabe, em última instância, ao espectador/leitor apreender esta afirmação do “eu” autoral como tal, isto é, reconhecendo-lhe o papel actancial de um enunciador real ou fictício.

Às vezes, o autor fala sobre seu filme como se ele próprio ocupasse o lugar do espectador. O filme *Pixote* (1981) se abre por uma panorâmica que orienta o olhar do espectador para uma porção de espaço urbano. Em seguida aparece no quadro um sujeito locutor que fala do lugar e de seus habitantes. O espectador avisado não

demora em reconhecer a *persona* do cineasta⁷: Hector Babenco que atua e assume a função do “eu enunciador real” neste prólogo. A maneira como esse locutor é posto em cena merece um comentário. Ele está em pé num lugar alto (telhado de um sobrado). Ele tem uma vista completa sobre esta porção de espaço donde ele tirou o personagem e o assunto do seu filme. O tom da fala é professoral e, ao mesmo tempo, jornalístico. O caderno que ele tem numa mão, outra mão no bolso e sua postura concorrem a marcar sua autoridade sobre este discurso preliminar e sobre o filme que o espectador vê.

Mesmo parecendo solto e isolado do resto do filme, o segmento de pré-crédito de *Pixote* desempenha uma importante função pragmática na construção do quadro comunicativo do filme: funciona como uma primeira estratégia textual de interpelação e de entrada preparada e programada do espectador na representação. Mas, paradoxalmente, este início com um discurso didático e sociológico cria certa ambiguidade em termo de leitura. Ele produz uma forte impressão de realidade que orienta o espectador para o modo de leitura documentarizante. O efeito-ficção só vem depois que terminam os créditos iniciais. Ou seja, o efeito documentário é logo evacuado pela introdução da primeira cena diegética de um grupo de adolescentes agrupados diante de um aparelho de TV. Neste grupo, o espectador não demora em isolar o protagonista Fernando, o Pixote, que havia sido previamente apresentado pelo autor implícito junto com sua família no pré-crédito.

Sussurar coisas ao ouvido do espectador e preparar sua entrada na ficção: 2 ou 3 choses que je sais d'elle (1967) e Le Mépris (1963)

⁷ Jean Châteauevert prefere falar de “autor induzido” pelo próprio espectador. , isto é, “o retrato que o espectador cria do autor de um discurso fílmico na base de sua enciclopédia de referência e das informações percebidas e conservadas no filme. Enquanto retrato construído pelo espectador, o autor induzido corresponde ao sujeito x da enunciação discursiva fílmica. Trata-se, portanto, de uma imagem que o espectador forja, distinta da figura do autor real.

Enquanto Babenco, autor “real” e autor implícito, desaparece da ordem da representação ficcional de seu filme, Godard, ao contrário, opta por imprimir fortemente sua presença em *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1967) e em *Le Mépris* (1963). Nesses dois filmes de Godard, assistimos a uma estratégia de construção discursiva que consiste na manifestação ostensiva de um sujeito de discurso que, pelo tom e pelas informações que destila sobre o filme e suas personagens, afirma claramente sua autoridade na enunciação de primeiro nível. Em *2 ou 3 choses*, esta intervenção exterior não ocorre apenas no segmento de abertura; ela pontua todo o tecido da enunciação fílmica. O espectador ouve a voz sussurrante do enunciador/autor implícito que volta, de forma intermitente, para dar informações que concernem à história narrada, aos personagens e à porção do espaço sócio-cultural urbano. “*ELA: a região parisiense*”. Com este primeiro comentário em voz over, o autor implícito situa o contexto. Essas informações são dadas pela voz do próprio Godard (dizer “a voz de Godard” já pressupõe que o espectador reconheça o grão de voz de Godard e seu estilo inconfundível de comentar seus filmes). Em seguida, num outro plano aparece uma personagem feminina: “*ELA: ela é Marina Vlady. Uma atriz. Ela está vestindo um suéter azul escuro com duas listras amarelas. Ela é de origem russa*”. O narrador/autor implícito faz uma descrição da persona da atriz (citando seu nome de atriz). Ele repete esta apresentação oral, mudando apenas o nome Marina Vlady por Juliette Jeanson. Por esta simples evocação, a moça em plano fechado (que olha firme e frontalmente para a câmera) deixa de ser Marina Vlady para ser a personagem de um filme de ficção. Mas ela guarda as mesmas características descritas pelo autor implícito. Como retrucando, ela interrompe o comentário do narrador e faz a seguinte precisão, em forma de complemento de informação: “*Sim, fale como citando a verdade. O velho pai Brecht disse que os atores devem citar*”. Agora o espectador presencia dois sujeitos de enunciação: um em voz over e outro em posição in e olhando para câmera. Dois níveis de enunciação, mas também dois modos de endereçamento e de interpelação que se cruzam. A *mise en scène* deste

segmento se aparenta mais a uma entrevista de reportagem do que ao começo de um filme de ficção. A visão, a percepção e a escuta espectatoriais são determinadas por estas duas instâncias de enunciação, mas em níveis distintos. Cada uma acaba preparando o começo o filme, sem transição pelos créditos.

Em *Le Mépris*, é a mesma estratégia enunciativa que Godard usa. Tudo começa por uma série de informações preliminares dadas em voz over que concernem diretamente ao próprio filme, enquanto objeto de discurso e como produto de um trabalho de adaptação (cuja autoria é depois atribuída a J.L. Godard). Aqui o recurso é a *mise en abyme*⁸, o dispositivo do cinema que é exibido: um longo travelling mostra uma cena de filmagem em um lugar parecido com um estúdio de cinema. Um diretor está sentado na grua e uma personagem feminina caminha. O movimento de travelling de trás para frente se termina por um brusco virar da câmera na cara do espectador. É nesta porção do filme e neste lapso de tempo que os créditos do filme são também construídos pela voz over. Não há, portanto, um pré-crédito. As funções e os nomes dos membros da equipe de filmagem (que Casetti chama de “autores reais”) são citados (e não transcritos como nos créditos iniciais convencionais). O diretor sentado na grua, neste caso, é uma espécie de alterego do autor do comentário. O espectador assiste, portanto, à *mise en scène* de dois autores implícitos. O autor da voz over não se contenta em mostrar um filme sendo realizado dentro de outro: ele comunica, de forma antecipada, esta informação metadiscursiva ao espectador desde o início. O efeito de reflexividade que se cria é redobrado e realçado pelo comentário autoral do próprio Godard (cujo grão de voz é reconhecido pelo espectador conhecedor ou cinéfilo).

Na construção da abertura dos três filmes que acabei de descrever, vemos uma *mise en scène* da voz de comentário junto com as figuras do autor e do espectador

⁸ A *mise en abyme*, enquanto procedimento de autoreferenciação do cinema tem no “filme dentro do filme” ou um filme sendo feito dentro do outro, sua principal figura.

implícitos. Nos três casos, a formação, no tecido discursivo, daquilo que Genette chama de “metatexto de autor”, segue caminhos diferentes: a figura do autor induzido em *Pixote* é, ao mesmo tempo, visual e verbal. O comentário é diretamente assumido pelo autor Babenco; traz uma série de informações que permitem ao espectador inferir tal relação autoral entre este sujeito falando de um lugar, naquele começo do filme, e a história de vida desses garotos que ele narra com uma forma de denúncia. Ao contrário em *2 ou 3 choses* e *Le Mépris* este suplemento de metatexto autoral é limitado à sua manifestação vocal (a nenhum momento se vê o Godard ou a figura que o encarna; apenas se ouve sua voz). No caso desses dois filmes de Godard, o comentário, além de ter um caráter metafílmico mais acentuado, desempenha a função do paratexto dos créditos iniciais de um filme.

Basicamente tratam-se de segmentos abertura de filmes que preparam a entrada do espectador na ficção. No regime de representação narrativo-ficcional, diz Odin, é preciso que o filme e o espectador-leitor construam, em tempos diferentes, um enunciador fictício, isto é, uma entidade situada em algum lugar fora do discurso. Esta construção enunciativa em dois tempos se acompanha de um movimento imaginativo do espectador que tende a se projetar naquele lugar de fora onde se situa também o autor implícito (construído pelas estratégias textuais do filme). Há um processo de ficcionalização quando há uma inclinação do espectador a considerar-se não como uma pessoa real, mas sim como um enunciatário fictício (ODIN, 2000, p. 69). Ao examinar o modo de funcionamento enunciativo e os efeitos retóricos e pragmáticos do comentário autoral sobre a atividade espectral, chego à conclusão que o pacto e o modo de leitura ficcional (ou não ficcional) num determinado filme podem ser assumidos pelo tipo de relação que o comentário auctorial mantém com os diferentes níveis da enunciação. Ou seja, a presença da figura do autor implicado configura, em última instância, a configuração do espaço da recepção.

Bibliografia

BOILAT, Alain. *Du bonimenteur à la voix-over: Voix-attraction et voix-narration au cinéma*. Lausanne: 2007

BRANIGAN, Edward. « O plano-ponto-de-vista » in RAMOS, Fernã (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II São Paulo : Senac, 2005, p.251-275

BROWNE, Nick. « O espectador-notexto : a retórica de No tempo das diligências ». in RAMOS, Fernã (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol.II São Paulo : Senac, 2005, p.229-249

CHÂTEUVERT, Jean. *Des mots à l'image : la voix over au cinéma*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1997

CHATEAU, Dominique. *La subjectivité au cinéma : Représentation filmiques du subjectif*. Rennes : PUR, 2011

CASSETTI, Francesco. *D'un regard l'autre: le film et son spectateur*. Lyon : Presses universitaires, 1990.

.....CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2008

DAYAN, Daniel. *Western Graffiti: jeux d'images et programmation du spectateur dans la chevauchée fantastique de John Ford*. Paris: Édition Clancier-Guénéaud, 1983

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo : Perspectiva, 2008

..... *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2008

FISH, Stanley. *Quand lire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2007

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982

JOST, François. *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1992

LACASSE, Germain et ali. (org.) *Pratique Orales du cinéma : textes choisis*. Paris : L'Harmanttan, 2011

ODIN, Roger. *De la Fiction*. Bruxelles : De Boeck Université, 2000

VERNET, Marc. *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*. Paris : Étoile, 1988