

SUJEITO E NARRAÇÃO NO CINEMA

Rogério Luz^{*}

Compreender a mutação cultural que caracteriza o tempo presente inclui considerar o papel da narrativa e da multiplicidade de formas que ela assume na modernidade. Tradicionalmente, contar histórias é uma forma de perpetuar a cultura de um grupo através de transmissão oral. A passagem para a escrita, que supera a relação face a face entre o contador e seu auditório, implica um deslocamento que é preciso reexaminar, quando o foco de interesse são narrativas difundidas em escala de massa.

Em verdade, a elaboração de histórias — relatos de acontecimentos, fabulações fragmentárias ou sistemáticas — permeia desde a comunicação cotidiana às grandes celebrações do mito e da tragédia. A função narrativa está no centro mesmo do que se pode chamar de cultura, com sua capacidade de provocar uma experiência de tempo cuja densidade é a de um presente que acolhe um passado e promete um futuro, um presente espesso, capaz de ser pensado frente ao acaso da pura sucessão cronológica de momentos de uma vida. Esta função, por suas inumeráveis variantes, torna possível uma modalidade de subjetivação: de um agenciamento comunicativo prévio ao discurso, sempre pressuposto por este, emerge um sujeito como instância e como efeito de discurso. Isto é, o sujeito da narração significa, ao mesmo tempo, sujeito que narra, sujeito narrado e sujeito 'narratário' (por analogia com o termo *destinatário*). Essa tripla função, que coloca ou posiciona um sujeito — entendido como trânsito entre pontos ou momentos de concreção e determinação —, é retomada da tradição oral e literária pelo audiovisual. O fascínio do audiovisual não reside apenas nas imagens, sonoras e visuais, que ele apresenta à percepção, mas a uma específica modalidade de apresentação a que cedo o cinema se dedicou, através de um fato que marcou o século: a modalidade narrativa e sua expansão planetária. Ao lado do romance e do drama teatral, o cinema passa a ser o grande contador de histórias da era moderna.

* Artista plástico, professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da ECO-UFRJ, doutor em Comunicação pela Universidade Católica de Lovaina, Bélgica.

As relações entre cinema, literatura e teatro, sob a perspectiva narrativa, remetem a articulações entre diferentes séries culturais, suas interconexões e sínteses provisórias, que caracterizam a arte moderna. Para além da distinção entre arte erudita, arte popular e arte de massa, o cinema inscreveu-se no campo da arte moderna, manifestou a potência de um acontecimento artístico moderno. Ele pertence, da diversão sem compromissos aos experimentos de vanguarda, simultaneamente a esses três registros, em que uma tipologia simplista procurou distribuir as formas de arte na época da indústria cultural.

O panorama audiovisual, hoje comandado pela televisão mas que a tecnologia da imagem computadorizada revoluciona, aponta para interpolações de gêneros e formas de expressão. Creio que o cinema esteve na raiz dessa nova paisagem. A maneira de estruturar o espaço aproxima o cinema da pintura e da arquitetura. Pela pura forma visível, que se desenvolve em movimento rítmico, ele se aparenta à dança; e à música, se considerarmos o desdobramento de suas formas sonoras, incluídos aí a palavra e o ruído. As personagens, suas falas e ações, num espaço e num tempo presente virtual, assemelham o cinema narrativo e ficcional ao teatro, e todo esse material — lugares, tempos, ações e falas — à literatura, se tomamos o cinema como uma escritura em imagens. Não se trata, porém, *como se afirmava nos primeiros tempos, de uma síntese das artes. As novas articulações que o cinema potencializa são antes sintomas da mistura de gêneros e linguagens, para além da tradicional classificação das artes. É um traço genérico da mutação cultural a que de início nos referíamos.*

De fato, o cinema foi o primeiro a responder, com uma tecnologia nova, que cedo seria atravessada pela vontade de arte dos artistas, à necessidade de ruptura das fronteiras que dividiam internamente o território das artes. Ele leva esse experimento ao homem comum, como uma nova possibilidade de inserção no mundo. Trata-se não de um processo intencional, dirigido por um pequeno grupo de inventores e empresários, mas de um fenômeno de civilização de dimensões inusitadas. Superposição, ecletismo, concorrência entre linguagens, por um lado; intensificação e extensão da fabulação narrativa, por outro: eis duas das mais importantes características do cinema, que se prolongam na televisão e no vídeo e proliferam nos procedimentos multimídia.

Antes de marcar a importância para a recepção de um filme, do caráter verídico ou fictício do relato narrativo — da mesma forma que distinguimos, quanto ao relato escrito, entre um romance e um noticiário jornalístico —, é preciso enfatizar o caráter fabulador do audiovisual em geral. O relato de fatos fabulados traz marcas que tornam dispensável a verificação extratextual de suas apresentações. O fato passa a ser apresentação do fato, e essa apresentação é interpretação. O fato se realiza diante de nós como fábula. Similar à

vida, a imagem, a pura imagem sem corpo, se anima. O relato é sempre máquina de fabular, isto é, processo de elaboração ficcional, de que a produção da descrição e do conhecimento verdadeiros surge como um caso, e não dos mais confiáveis...

Essa potência de ilusão, essa indistinção entre fato e invenção, real e imaginário — que tantos deploram —, não é própria apenas da forma audiovisual, mas da própria forma narrativa e do tempo humano que dela pode emergir. Na medida em que o cinema de ficção, ao exprimir-se através de maneiras específicas de dar forma ao real, se exterioriza em direção a um mundo, a uma realidade compartilhada, em que na verdade encontrou — em um movimento circular — seu impulso originário, ele se torna coletivamente relevante. Fabular não é afastar-se do mundo para atingir as nuvens do imaginário ou da fantasia consciente ou inconsciente, mas retornar ao mundo, reinventando-o. O filme só se pode dar nesse movimento de exteriorização/interiorização, tornando impossível o enclausuramento a que um formalismo estetizante gostaria de reduzi-lo. O cinema, através da sucessão e simultaneidade rítmicas, corporificadas na materialidade das imagens visuais e sonoras, pensa e experimenta a duração. Nesse sentido, ele é sempre fábula pensante e sempre cartografia realista: escritura de um mundo virtual que altera os quadros da experiência.

Fortuito ou necessário, o encontro do cinema com a forma narrativa é fundamental para a compreensão das novas modalidades de subjetivação. As mudanças radicais por que passa o próprio exercício narrativo na modernidade, com a referida abolição de gêneros clássicos e a produção de híbridos, são um argumento a mais para a ênfase teórica a ser conferida à função narrativa dos produtos audiovisuais: o filme foi o primeiro dentre eles a refletir tais mutações.

O formalismo lingüístico e semiológico dos anos 60, que acentuou no cinema sua força de linguagem, capaz de produzir uma infinidade discursiva, provou sua importância para a compreensão dos processos de semiose que atravessam a sociedade urbano-industrial. Deve-se afirmar, contudo, sob o risco de parecer retrógrado, que a importância de um filme não está em sua linguagem, mas no modo como essa linguagem reconfigura a realidade, torna-a visível, apresenta-a em imagem — imagem que é constitutiva do espírito, como quer Francastel,¹ ou, como em Susanne Langer, uma forma de pensamento simbólico figural — e amplia nosso sentimento de realidade.

É provável que o audiovisual não tenha explorado todas as suas possibilidades constitutivas. Essa contradição, de caráter histórico, torna premente seu exame. Neste, os aspectos propriamente estéticos e artísticos do cinema devem ganhar o primeiro plano: são eles os decisivos na compreensão de um novo regime da sensibilidade. Para tanto, é preciso entender a arte não como produção secundária no domínio das linguagens, em confronto

com o discurso da ciência e da política, pretensamente mais significativo porque relacionado à eficácia no plano do conhecimento instrumental e da organização da vida na cidade, mas como esquema específico de pensamento. Arte não traduz ou reflete a realidade, não a representa: ela a apresenta e elabora historicamente. Suas variações históricas não podem ser reduzidas a variantes de uma estrutura de base, um princípio formal ou de conteúdo — lógica do sensível ou coleção de arquétipos —, mas resultam do processo de pensar, com um material de sensações, o diverso da vida cultural artística e não-artística em sua multiplicidade e ambigüidade. Tal processo prescinde de qualquer transcendência organizadora: ele desdobra continuamente, através de novas maneiras de formar, matrizes de relações inovadoras entre elementos culturais. A inteligibilidade que a arte postula, que ela propõe potencialmente a todos e que ela solicita à análise é, portanto, fruto de uma condição histórica específica e componente de seu próprio processo. É nesse sentido que se deve entender a centralidade da questão das novas subjetividades estéticas e de sua emergência sob forma artística. Por isso, se a presente reflexão se limita a considerações estéticas de caráter geral sobre cinema, essa generalidade parece indispensável à compreensão do próprio processo.

Gostaria de abordar brevemente três aspectos interdependentes das relações entre sujeito e narratividade: primeiro, o tipo de narração que opera a cultura de massa, presente no audiovisual; segundo, a noção de narração e sua relação com a história e o discurso, base para distinguir características significativas da subjetividade implicada na narrativa; por fim, o audiovisual como escrita ou como fala, e a situação de comunicação aí implicada. Não se trata de resenhar e comentar a imensa produção que se acumulou nesse campo de reflexão desde a década de 60, mas de pontuar algumas questões de interesse geral. Tipologia, estrutura e modalidade de comunicação narrativa podem fornecer indicações de estilo, porque o mundo é estilo, diz-nos Merleau-Ponty.² Ora, é o estilo que configura o gesto de um novo regime de sensibilidade, de um novo paradigma estético, como quer Guattari.³ A arte ganha um lugar central nesse processo, porque “a arte é a linguagem das sensações, passe ela pelas palavras, cores, sons ou pedras”.⁴

A narrativa, como concreção do tempo, dá-se historicamente sob forma tradicional através de funções de unificação e totalização. Em princípio, a convenção narrativa impõe que uma história se dê com a ruptura de uma ordem qualquer suposta e manifeste essa desordem através de oposições de caracteres, intenções e interesses, as quais provocam desafios e lutas. Os acontecimentos inscrevem-se em uma temporalidade orientada — começo, meio e fim —, embora possam ser apresentados em diferentes posições no discurso manifesto (um fato capital ocorrido no começo da história pode ser apresentado

no final do discurso). Enfim, a narrativa comporta personagens, identificáveis ao longo de seu desdobramento.

As narrativas presentes na indústria cultural tendem a reter as grandes articulações da forma tradicional, com sua linearidade, transparência e clausura. Um modelo reduzido de mundo, altamente idealizado, conforta e assegura o espectador que segue sem riscos o simulacro de uma aventura aberta. Ora, uma nova tradição, a partir da fórmula romanesca, criticou e desarticulou a grande forma narrativa e deu lugar a — ou refletiu — um sujeito múltiplo, descentrado e fragmentado, que advém ao longo de um fluxo casual de sensações. Nesse sentido, as novas narrativas, ao iluminarem o homem comum em uma situação excepcional pela sua própria insignificância, passageiro de um espaço e de um tempo quaisquer, investiram no realismo radical da experiência imediata, dos fragmentos de vida, das pequenas histórias. A própria narrativa de massa — do videoclipe à telenovela —, ao tratar os grandes temas do amor e da morte, procurando fornecer um sentido institucionalmente cristalizado à existência cotidiana, é afetada pela pequena narrativa moderna, que procura pensar com radicalidade a experiência do homem contemporâneo.

A oposição entre narrativa tradicional e narrativa de desconstrução não chega a dar conta da diversidade atual do panorama. Agentes na esfera específica da chamada “cultura superior” colaboram com produtos típicos da indústria cultural de massa, sem a qual, aliás, a mencionada cultura superior não se pode viabilizar. À crítica sofisticada às metanarrativas no campo literário e político, aos grandes painéis da história, se contrapõe uma demanda de sentido global e de orientação prática para uma existência inestética, embora estetizada, submetida às relações de mercado. Indício dessa tendência é o prestígio das biografias e de feitos e personalidades históricas romanceadas. A isso parece corresponder um re-credenciamento de discursos narrativos de cunho religioso, promovidos seja pelo retorno às grandes religiões, seja pelo incremento e proliferação de seitas mais ou menos exóticas. Em geral, narrativas de natureza explicativa e normativa servem de referência para a afirmação de diferenças culturais. Elas podem ser utilizadas por minorias em busca de fundamentação e legitimação.

Convivem e mesmo se interpenetram no mundo contemporâneo a narrativa idealizante, modelizante de um universo de sentido potencialmente ordenável, e aquela crítica, cética e trágica, realista no rastreamento de experiências sem eixo. O artista pode ou não recorrer a histórias conhecidas ou célebres, a temas e problemas universais. O sentido produzido não depende mais, porém, de nenhum princípio que o transcenda. Ele tanto pode decorrer de um jogo lógico e estetizante, como em Greenaway, como de um espiritualismo angustiado e pessimista, mas apaixonado, como em Kieslowski. Exemplos entre outros,

os filmes desses dois diretores, de sensibilidades tão diferentes, são tanto matrizes de reflexão sobre a experiência moderna quanto produtos da indústria cultural.

Na década de 40, Auerbach, em livro justamente célebre sobre realismo e realidade na literatura, tratou de formas de subjetividade explicitadas e convocadas pela literatura ao longo de toda a história e mostrou as relações que elas mantêm com a realidade, isto é, com determinados estados da cultura. Ele apontava certas características do romance moderno que podem ser, com pequenos ajustes, transferidos para o cinema narrativo em geral e, mais particularmente, para a produção alternativa ao esquema dramático do cinema americano.

Segundo o autor, o tipo de realismo da moderna literatura não é pensável sem referência ao individualismo e à democracia. No centro dos acontecimentos, movimenta-se um anti-herói. O tempo e o lugar perdem todo caráter sagrado ou solene e a experiência comum, na sua excepcionalidade mesma, é matéria de arte, arte que se debruça então sobre o insignificante e o produz. Ao indicar as características do romance moderno, Auerbach parece ao mesmo tempo indicar aquilo com que se defronta o espectador comum de cinema. Assim, o romance moderno segue o fluxo de consciência de diferentes personagens; introduz um espaço e um tempo multipolar, para além da sucessão simples de um antes e um depois; *desconecta de relevantes acontecimentos externos, de natureza histórica, aquilo que é narrado* e, no interior da narrativa, desconecta os acontecimentos entre si; por fim, multiplica os focos narrativos, os pontos de vista a partir dos quais se relatam os acontecimentos.

Ao comentar o lugar do *insignificante* na literatura moderna, diz Auerbach, valendo-se do exemplo de Virginia Woolf: “Surgem circunscrições de acontecimentos e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistas nem consideradas — e que são, contudo, decisivas para a nossa vida real”. Enfatiza-se, segundo o autor,

... o acontecimento qualquer, sem aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado de ação, mas em si mesmo, e com isso tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente o excesso de realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos desintencionalmente. Aquilo que nele ocorre, trate-se de acontecimentos internos ou externos, embora concerne muito pessoalmente aos homens que nele vivem, concerne também, e justamente por isso, ao que é elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida cotidiana.⁵

Mais radicalmente, o desaparecimento das formas de subjetividade, espacialidade e temporalidade da narrativa clássica e romântica se dá com a superação da novela psicológica, por exemplo, em Proust: ao levar a observação psicológica e social a seus limites, o romancista fragmenta o sujeito-herói da narrativa, que passa a sobreviver apenas no e pelo próprio desenvolvimento da trama textual, pelo seu processo de autoprodução. Ninguém, talvez, como Proust tenha realizado tão extremadamente, com meio século de antecedência, aquilo que vai aparecer como programa teórico para Michel Pécheux, em outro contexto:

... da evidência (lógico-lingüística) do sujeito, inerente à filosofia da linguagem enquanto filosofia espontânea da lingüística, até aquilo que permite pensar a 'forma-sujeito' (e especificamente o 'sujeito do discurso') como um efeito determinado do processo sem sujeito.⁶

A obra de Proust é exemplo daqueles que deslocam o problema da narrativa para o lugar do narrador. Quem diz ou mostra, quem escreve e lembra? Não se trata de representar um herói — indivíduo ou grupo — e fazer dele um conjunto de determinações psicológicas e sociais em torno ou ao fim das quais se estruturam processos identificatórios dos leitores a quem a narrativa se dirige — e a 'quem' exatamente ela se dirige, se não 'a todo mundo'? —, mas de prover o leitor com uma capacidade de escuta de uma voz que, subentendida no ato narrativo, pura voz, pura imagem como gênese indeterminada do texto, está sempre ausente dele. O lugar da enunciação é um lugar fora do texto e que, no entanto, o informa, ao mesmo tempo que inexistente sem ele. A situação de comunicação narrativa — proferição e escuta — é anterior a qualquer discurso manifesto. Não se trata, ou não se trata mais, de uma subjetividade soberana, empírica ou idealmente delineada, que sabiamente discorre sobre o tempo passado e serve de suporte para um imaginário presente. A narrativa moderna provoca e exige uma nova leitura, porque dá-se nela um processo de formação de forma que implica — para além do discurso, nesse 'fora' que torna possíveis e de onde emergem proferição e escuta, uma escuta interessada e interrogante — um efeito-sujeito, um lugar de subjetivação. Este deverá ser preenchido efetivamente, a cada instante do processo, pela atividade dos fruidores, que nesse gesto se subjetivam, para além de seus corpos e personalidades empíricas, e que são, na verdade, seus produtores históricos tanto quanto seus consumidores, se acreditarmos, com Kierkegaard, que toda recepção é produção.

O discurso estético se revisa, reflete sobre si no ato mesmo da enunciação: é um dizer elevado à segunda potência, que se ouve a si mesmo nos ouvidos de seus receptores. Se é verdade que 'toda

recepção é uma produção' (S. Kierkegaard. *Concluding Unscientific PostScriptum*, p. 72), então a escrita deve buscar atingir a liberdade de seus leitores em aceitar ou rejeitar a verdade oferecida como quiserem, apresentando assim, na sua própria estrutura, algo da natureza críptica, indemonstrável e não-apodíctica da verdade.⁷

O problema não é saber como serão difundidas na massa novas versões da experiência narrativa, em contraposição à narrativa tradicional, mas detectar as tentativas de superação de alternativas caducas, entre metanarrativas e pequenas histórias, ou arte de massa e arte erudita. Trata-se ao mesmo tempo de responder à demanda coletiva por histórias e inscrevê-las em matrizes que tornem de outro modo pensável, numa perspectiva crítica e artística, a experiência do homem comum.

Quanto às noções básicas que podem servir à compreensão das novas articulações de sentido através do audiovisual, elas foram elaboradas modernamente, sob a influência da lingüística estrutural, pelo avanço dos estudos semióticos no domínio da comunicação pré ou não (apenas) verbal, em especial o cinema, com todas as transferências, difíceis ou indêbitas, de análises voltadas para as estruturas das línguas naturais. A ênfase na sintaxe dos relatos audiovisuais, com a dúvida crescente até mesmo sobre se são efetivamente relatos — isto é, se incluem ou não uma situação e um contexto dialogal — e se têm sintaxe específica, deu lugar ao estudo semântico, aos significados que pareciam apontar para a passagem entre estudos internos de um conjunto de enunciados para a forma que tais conjuntos dão a sentidos extratextuais, circulantes no meio social. Por fim, com a mais recente importância dada à pragmática dos atos de comunicação, recai a ênfase não nas formas de expressão e conteúdo dos enunciados, mas nas condições de enunciação.

A esse desenvolvimento histórico das investigações sobre os discursos e através dos *mass-media* correspondem mais ou menos as três acepções de relato encontradas por Gérard Genette.⁸ O autor parte das considerações pioneiras do lingüista Benveniste sobre a diferença entre história, relato de acontecimentos sob forma objetiva, e discurso, que implica a relação de presença entre um eu e um tu. Para Genette, podemos desvelar sob o termo relato três sentidos complementares: 1. o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assegura a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos; 2. a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que são objeto desse discurso, com diversos tipos de relação entre eles, tais como encadeamento, oposição, repetição, etc; 3. o ato de narrar tomado em si mesmo. Em resumo: a maneira

de narrar o que é narrado em uma narração. Ou: o enunciado como signo, o referente como objeto e a enunciação como ato. A questão do sujeito se coloca no nível da enunciação: que subjetividade é convocada na relação intersubjetiva que o discurso efetua?

No caso da narrativa ficcional, o leitor ou espectador examina o relato em relação ao próprio relato. Ele não está em condições de medir a veracidade do relato em relação a acontecimentos reais que podem ser abordados por outros meios. Claro que no caso do relato ficcional os acontecimentos narrados e o ato de narrá-los podem esclarecer aspectos extratextuais, mas devem fazê-lo, para serem compreendidos em sua especificidade, dentro do mundo virtual criado.

Estará a definição de relato ancorada na língua verbal e nas suas manifestações discursivas, orais e escritas? Se assim fosse, ela seria de pouca utilidade para o exame do filme de ficção narrativa, seja no cinema, para a televisão ou em vídeo. De fato, o filme não conta, apenas: ele mostra. Reedita-se aqui a grande fissura que, no dizer de Michel Foucault,⁹ atravessa a cultura ocidental e sua escrita, dividida entre dizer e mostrar, proferir e figurar, representar com palavras e apresentar em imagem, o que pode ser colocado em correspondência com a distinção que faziam os gregos entre a *diegese*, o contar através de um declamador, e a *mimese*, o contar através da imitação realizada por atores; isto é, entre exposição pelo narrador e personificação através da ação, fictícia e manifesta. Entre dizer e mostrar, portanto.

Na narrativa fílmica estão presentes tanto o relatar quanto o mostrar diretamente ações e personagens. Está-se diante de um modo de narrar que utiliza tanto a mostração quanto, internamente, a narração em sentido restrito (quando, por exemplo, uma personagem discorre sobre fatos passados). São muitos os subtipos e as articulações do relatar e do mostrar; uma extensa bibliografia constituiu-se sobre o tema, não se tendo chegado ainda a um consenso mínimo sobre a aceção a ser dada a termos gerais.¹⁰

Para alguns autores, a sucessão de imagens dadas à percepção visual e sonora colocaria o filme fora da categoria de relato narrado. O filme parece emergir por si mesmo, sem que uma instância narradora assuma ser suporte de seu desenvolvimento. Não cremos, porém, que o mostrar no filme narrativo de ficção o coloque fora da categoria do relato, que só seria aplicável rigorosamente à literatura. Se centralizamos o enfoque na experiência empírica do espectador, perdemos de vista que o filme é um tipo de escritura ou grafia — cinematografia — e não uma ilusão de ótica 'quase-real'. Posições sobre enunciação no cinema, que tomam como parâmetro o diálogo face a face, a 'conversação presente' — para negar ou afirmar essa estrutura comunicacional na relação do filme com o espectador —, continuam inspiradas na falsa idéia de que o filme, ou a maioria dos filmes, cria uma

impressão tal de realidade que o espectador parece estar envolvido pela 'própria realidade' que o filme tematiza. Aqui é preciso desistir de encontrar no filme — como aliás em determinadas situações face a face, como é o caso da assistência a uma peça de teatro ou a um concerto musical — algo semelhante à interatividade própria ao diálogo, à conversação, ao discurso na acepção de Benveniste. As marcas das condições de enunciação e os objetos, palavras e acontecimentos referidos pelo relato encontram seu lugar no interior do próprio relato. O caráter imaginário, ficcional e artístico se molda através de procedimentos de escritura, que criam uma situação de comunicação mediata. Esse é o primeiro dado que deve ser levado em conta para que se compreenda o funcionamento da produção cultural da fabulação. Considerações estéticas devem, por isso, preceder e não seguir análises do discurso audiovisual inspirado na lingüística e na semiótica, sem o quê perdem-se as características fundamentais da específica experiência de subjetivação — daquilo que foi chamado o *cine-sujeito* — a que a narrativa audiovisual convoca.

Para Benedito Nunes,¹¹ a partir de uma primeira leitura de um relato ficcional — que avança até o final, de seqüência em seqüência, e conclui na direção inversa à da ordem cronológica, no registro dos temas gerais e dos motivos envolvidos — abrem-se os caminhos para uma segunda leitura: ou o interpretativo, temático, do texto como um todo, ou o explicativo, que tenta deduzi-lo de um modelo analítico, construído na base da sistematização lógica dos motivos ou funções da linguagem narrativa.

De modo assemelhado, há, segundo Iuri Lotman,¹² duas maneiras de considerar um filme: apreender sua significação pela articulação de diferentes matérias de expressão, como o som (de ruídos, palavras e música), e a imagem (de coisas, pessoas e palavras) — essa maneira solicita uma explicação a partir da análise. Ou experimentá-lo enquanto totalidade aberta, que pede uma compreensão ou interpretação. Creio que deva ser dada primazia teórica à abertura interpretativa que o filme solicita, porque ela tem na experiência do espectador o seu primado. Em nada diminui a dignidade crítica e reflexiva considerar-se segunda nesse duplo movimento em espiral de análise e de compreensão sempre inacabadas, prenunciado na polissignificação e na auto-reflexão presentes na armadura mesma da narrativa como arte.

Tais considerações remetem às condições de recepção e, portanto, àquela destinação que é constitutiva do próprio ato de narração, o movimento de exteriorização em direção ao leitor ou espectador, que supõe o mesmo movimento do lado do espectador, e que é acompanhado por um duplo movimento de interiorização, um dobrar-se sobre si mesmo, em que se produz a diferença e a autonomia radicais da obra e do fruidor, o isolamento e a imobilidade nos quais é gerado, por sua vez, um novo movimento paradoxal de exteriorização/interiorização.

Para Casetti,¹³ o espectador não chegou a ser um problema para a crítica de cinema, sob o aspecto teórico de uma instância construída pelo texto. Com o avanço dos estudos semiológicos, foram formuladas duas maneiras de pautar a questão do espectador. Na virada dos anos 60, a ênfase recai sobre o código, e o espectador é apenas um decodificador ideal. Na virada dos 70, o espectador passa a ser visto como atividade participante. Duas figuras do espectador se desenham: o espectador intérprete, sujeito de experiência estética, e o espectador implícito, espectador textual identificado à imagem do leitor no texto. O texto não é uma estrutura dada para sempre, mas um jogo de movimentos que 'se destina a'. O espectador vive com o filme, no interior do filme.

A questão da subjetividade na linguagem, como dimensão simbólica, é pensada em contraposição à realidade concreta dos espectadores empíricos. Formulada em termos de enunciação, ato de narrar ou acontecimento narrativo, que leva em consideração necessariamente a situação e o ambiente em que se dá a comunicação narrativa, essa questão parece resolver-se na direção de um sujeito que habita a borda do texto, interface entre o texto e o extratextual. O modo de investigar essa posição dos sujeitos implicados na relação de enunciação narrativa pode ser ou bem generativo, indo do subjacente ao manifesto para captar a construção do espectador pelo texto, a presença intratextual de sua figura, ou bem interpretativo, procurando desenhar os movimentos do fruidor existente e que justamente nesses movimentos passa a existir, a experimentar, a exteriorizar-se para além de uma pretensa 'interioridade psicológica' ou 'condição social objetiva'. No estado atual das investigações, não existe, entre esses dois enfoques — ou entre essas duas figuras de espectador, que ele denomina respectivamente de 'papel' e 'corpo' —, sincretismo ou ecletismo possíveis. Casetti irá privilegiar o estudo do 'espectador implícito', a partir da análise de como o texto constrói o espectador, com a preocupação, porém, de abrir a discussão, sem abandonar os pressupostos da pragmática lingüística, na direção de um entendimento da inclusão dos espectadores reais nessa estrutura.

A partir de uma crítica a Casetti, Christian Metz define-se por um estudo interno do sujeito interpelado pelo texto no interior do próprio texto (no caso, o filme). Quanto ao que ele denomina de 'instância de encarnação' ('corpo' para Casetti) — isto é, os sujeitos reais que ocupariam efetivamente o lugar de 'alvo' da enunciação narrativa —, ela seria objeto de uma psicologia e sociologia dos públicos, exterior ao projeto semiológico.¹⁴ Metz tem razão num ponto: o corpo é exterior ao projeto semiológico. Mas isso não leva necessariamente a abandonar o corpo a uma psicologia e a uma sociologia dos públicos. A exterioridade do corpo em relação ao sujeito empírico, psicossocial, assim como a do pensamento em relação ao

sujeito teórico, sujeito consciente e cognoscente — dupla exterioridade que se reveza e mutuamente se estimula —, põe um limite às pretensões do projeto semiológico.

O problema só pode ser encaminhado se se revêem os pressupostos que estabelecem uma essencial repartição entre discurso e realidade e, portanto, entre um espectador desenhado no interior do texto (construído por ele, ou, o que é mais problemático, uma figura de linguagem só explicitada pelo esforço analítico do teórico diante do texto como objeto), e a efetiva experiência do espectador, ouvinte ou interlocutor diferido, sem a qual inexistente qualquer ato de narração: o intérprete existente — em seu movimento de existir ‘para o texto’ — é condição de existência do próprio texto. A interpretação da sonata pelo pianista é um acontecimento (a sonata não *existe* na partitura, como o filme não *existe* no rolo de celulóide) sempre singular, como relação de existência: na obra e no intérprete um si-mesmo se exterioriza e se interioriza.

Na verdade, a forma fílmica narrativa não é nem uma pura ocorrência de linguagem, através de uma sintaxe formativa do conjunto atestado de enunciados em sucessão (seja qual for a matéria expressiva desses enunciados), nem uma transcrição do mundo, através de um maior pretense realismo das imagens em movimento. Ele é uma escritura. Como afirmam G.Deleuze e F.Guattari: “Pinta-se, esculpe-se, compõe-se, escreve-se com sensações. Escrevem-se sensações”.¹⁵ Em toda escritura, a expressão se autonomiza em relação ao narrador real e aos destinatários imediatos, local, temporal e historicamente datados. A escritura de arte abre para uma experiência em que a interpretação se dá sobre um fundo de indeterminação.

É preciso afastar definitivamente a indevida comparação da relação de sujeito produzida pela obra de arte com a conversação, parâmetro comunicacional que implica troca mútua entre um eu e um tu presentes numa situação espaço-temporal a que estão referidos. Há uma distinção radical entre a comunicação oral, reversível, instituída no elemento da língua natural, entre locutores, e a comunicação instituída, através das linguagens de arte, entre um criador e um fruidor.

À imediatidade da voz como presença compartilhada no diálogo opõe-se a experiência da escrita, a inscrição das linguagens nos mais variados suportes, essa indeterminação da presença que adia sempre a circunscrição dos limites da experiência em geral. Os meios de comunicação de massa estão na linha direta desse desenvolvimento técnico e cultural da escrita.

As observações de Paul Ricoeur sobre diálogo oral e iconicidade são de importância capital para o esclarecimento do estatuto do audiovisual como imagem e como escritura.

O autor localiza o privilégio da oralidade como parâmetro comunicacional num certo modelo de conhecimento, formulado por Platão, que desconfia — contra a imagem — da

exterioridade dos caracteres escritos como fonte de reminiscência verdadeira. Tais sinais, mera rememoração mecânica, são simulacros de realidade e de sabedoria. A idéia de que a narrativa mediada por uma escrita — seja ela literária, cênica ou fílmica — é coisa morta, objeto incapaz de interlocução, tem no Sócrates do *Fedro* sua remota origem e sua expressão decisiva, na comparação estabelecida pelo filósofo entre pintura e escrita.

A escrita é como a pintura que gera um ser não vivo que, por sua vez, permanece silencioso ao ser interrogado. Igualmente os textos escritos, se alguém os interroga de modo a deles aprender, 'significam apenas uma coisa, sempre a mesma'. Além desta identidade estéril, os textos escritos são indiferentes aos seus endereçados. Vagueando por aqui e por além são indiferentes àqueles que atingem.¹⁶

Para Ricoeur, toda essa crítica à escrita depende da teoria platônica segundo a qual o ícone é uma sombra da realidade, a imagem uma representação pálida, menos real, dos seres vivos. E é por isso que a pintura é tomada como termo de comparação.

Segundo o autor, Rousseau e Bergson se alinham nessa tradição de pensamento, associando a escrita aos males da civilização. Para Rousseau, com a escrita se inicia a era da desigualdade e da tirania, com a separação entre o autor oculto e o destinatário qualquer e as manipulações que isso enseja. Para Bergson, a palavra viva se transforma, com a escrita, em figura espacializada: "É pois um eco da reminiscência platônica que se pode ouvir ainda nesta apologia da voz como suporte da presença de cada um em si mesmo e como laço interno de uma comunidade sem distância".¹⁷

Ao contrário, para Ricoeur — e esse é um argumento legitimamente extensível ao audiovisual, ao menos como virtualidade inscrita em seu próprio processo formativo —,

... longe de produzir menos do que o original, a atividade pictórica pode caracterizar-se em termos de 'aumento icônico' onde, por exemplo, a estratégia da pintura é reconstruir a realidade com um alfabeto ótico limitado. Esta estratégia de construção e miniaturização produz mais manuseando menos. Deste modo, o principal efeito da pintura é resistir à tendência entrópica da visão ordinária — a imagem umbrática de Platão — e aumentar o sentido do universo apreendendo-o na rede dos seus signos abreviados.¹⁸

Ricoeur afirma que a iconicidade é produção e não reprodução da realidade. A escrita em sentido estrito é uma espécie do gênero iconicidade; uma iconografia de que a

cinematografia, insisto, é por sua vez uma das subespécies. Fato de civilização, a escrita revela o movimento de exteriorização próprio a todo discurso.

A teoria da iconicidade — enquanto aumento estético da realidade — fornece-nos a chave para uma resposta decisiva à crítica que Platão faz à escrita. A iconicidade é a reescrita da realidade. A escrita, no sentido limitado da palavra, é uma caso particular da iconicidade. A inscrição do discurso é a transcrição do mundo e a transcrição não é reduplicação, mas metamorfose.¹⁹

Por meio desse novo modo de escrever — que o audiovisual como um todo assumiu, sob formas diversas —, é possível contar histórias ilusórias, isto é, simular verdadeiras histórias. O filme, sem o suporte de interlocutores, situações e referentes 'reais', deve suscitar por si mesmo aquilo que mostra e aquilo que conta. No caso da ficção, a atenção se volta, pois, para o arranjo que o filme faz de suas matérias de expressão, através de uma série de operações formativas. É isso que é dado à sensibilidade como experimento — numa situação culturalmente protocolada como fictícia — antes de ser objeto de uma atividade crítico-analítica.

Nessa perspectiva, será possível escapar do formalismo, da análise meramente interna do filme enquanto processo de formação da forma, seja como interpretação de uma totalidade discursiva aberta, seja como explicação da articulação entre seus componentes signícos?

Elementos estéticos como sensações e intensidades visuais e sonoras são a matéria-prima do cinema, sobre a qual o trabalho do filme opera. Através disso o filme elabora um mundo possível, matriz em que a realidade, tal como se estrutura na experiência cultural cotidiana, é reconfigurada e metamorfoseada. Essa realidade torna-se assim, nesse gesto de superação, visível e pensável. Ora, é para esse ato ou gesto formativo — acontecimento que rompe com a continuidade da realidade tal como se dá, já instituída — que aponta a noção de ato de enunciação narrativa, momento de um processo em que o tempo humano é fabulado. Não se trata, pois, de discutir se por trás desse ato oculta-se um enunciador lingüístico abstrato, como instância meramente discursiva, ou um sujeito empírico localizável, tal como um autor ou sujeito personológico — a que responderia, do 'outro lado' do relato, um leitor ou espectador imanente ao texto, inscrito idealmente nele, ou, ao contrário, empiricamente determinado. É o processo de fabulação que implica posições de sujeito e é nele que pode devir toda subjetivação.

A importância do exame do ato de narração advém dessa possibilidade de superação da dicotomia entre signo e referente. Nesse sentido, pode-se reler a afirmação, cara aos

estudiosos da enunciação no cinema, de Albert Laffay: “Todo filme se concentra em torno de um foco lingüístico virtual que se situa fora da tela”.²⁰ À maneira, talvez, de uma proposição, em princípio determinada — como aquela que poderia resumir, sob as deformações do sonho, seu sentido —, mas cujo processo de determinação se revela interminável.

Mais do que lingüístico, ou mesmo narrativo, esse ‘fora’ fora de foco, invisível e impronunciável, não poderia ser tematizado como o ato de pensamento que torna possível toda narrativa manifesta? Nesse sentido, imagem-pensamento, sentimento sem conceito, sensação em figura, esse foco é sujeito, autônomo e incomunicável, e não personalidade cultural, ego, transcendental ou empírico, eu gramatical ou agente sociológico. Se o ato de narração, mais do que as histórias contadas ou os modos de contá-las, funda a temporalidade e propicia formas de subjetivação, torna-se então legítimo estudá-lo em suas modulações concretas, sob o formato de produtos distribuídos em circuitos de massa: o estudo torna-se, desde o seu início, histórico. Com esse pressuposto, de natureza ao mesmo tempo estética, histórica e antropológica, evita-se que se descubram no cinema especificidades que são em verdade comuns à ficção artística e mesmo à arte em geral. É possível colocar então na justa perspectiva as contribuições dos estudos do audiovisual de inspiração lingüística e semiológica. E é na direção dos parâmetros estéticos da experiência artística — a força das sensações em matrizes de articulações novas — que se poderão orientar estudos da narração que relacionem produtivamente:

1. processos e posições de sujeito que emergem do devir material dos corpos: conexão entre o corpo animado da obra e o corpo animal do fruidor, de que resulta a arte como existência simbólica;

2. o tempo e o espaço culturais, em que se dá o acontecimento singular da relação de existência entre os corpos, particularmente o advir de outras histórias e de outros acontecimentos;

3. as linguagens de arte, no movimento que as faz vetores de experimentação, ao saltarem as fronteiras demarcadas pelas regras formativas de discurso, hegemonicamente instituídas.

Notas

1. Cf. P. Francastel, *A realidade figurativa*. S.Paulo. Perspectiva, 1982.

2. O mundo deve ser compreendido “não como uma lei única que cobriria todos os fenômenos parciais, ou como uma relação fundamental verificada em todos, mas como o estilo universal de

toda percepção possível”, M. Merleau-Ponty, *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas, SP, Papyrus, 1990, p. 49. Diz ainda o autor, à p. 48: “A coisa percebida (...) é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo este que define o objeto do qual se trata”. Não seria tal formulação sobre a coisa percebida, para além das *questões husserianas* que subentende, marcadamente estética e próxima do cinema?

3. Cf. F. Guattari *Caosmose, Um novo paradigma estético*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.
4. G. Deleuze e F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991, p. 166.
5. E. Auerbach, *Mimesis*, S. Paulo, Perspectiva, 1971, p. 484.
6. M. Pécheux, *La vérité de la Palice*, Paris, Maspero, 1975, p. 74.
7. T. Eagleton, *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, pp. 140-141.
8. Cf. G. Genette, *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
9. Cf. M. Foucault, *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
10. Sobre a questão, cf. A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989.
11. Cf. B. Nunes, *O tempo na narrativa*, S. Paulo, Ática, 1988.
12. Cf. I. Lotman, *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Ed. Sociales, 1977. Cf. tb. *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
13. Cf. F. Casetti, *El film y su espectador*, Madrid, Catedra, 1989. Tb. Eco U. *Lector in fabula*. S. Paulo, Perspectiva, 1979.
14. Cf. C. Metz, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1991.
15. G. Deleuze e F. Guattari *op. cit.*, p. 157.
16. P. Ricoeur, *Teoria da interpretação*, Lisboa, Ed. 70, p. 50. Do mesmo autor, cf. sobre narrativa *Temps et récit*, 3 v. Paris, Puf, 1983-87. Sobre o sujeito *O si mesmo como um outro*, Campinas, SP, Papyrus, 1991.
17. *Ibid.* p. 51.
18. *Ibid.* p. 52.
19. *Ibid.* p. 53.
20. A. Laffay, *Logique du cinéma. Création et spectacle*, Paris, Masson, 1964, p. 80.