

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM NARRATIVAS VISUAIS**

JEANINE GERALDO JAVAREZ

**O DISCURSO INDIRETO LIVRE NA NARRATIVA
CINEMATOGRAFICA: ANÁLISE DO FILME “AS MENINAS”,
DIRIGIDO POR CARLOS MOLETTA E EMILIANO RIBEIRO**

MONOGRAFIA

CURITIBA

2017

JEANINE GERALDO JAVAREZ

**O DISCURSO INDIRETO LIVRE NA NARRATIVA
CINEMATOGRAFICA: ANÁLISE DO FILME “AS MENINAS”,
DIRIGIDO POR CARLOS MOLETTA E EMILIANO RIBEIRO**

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais, do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida

CURITIBA

2017



TERMO DE APROVAÇÃO

(A SER FORNECIDA PELA SECRETARIA DO CURSO)

O DISCURSO INDIRETO LIVRE NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA: Análise do filme “As meninas”, dirigido por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro

por

JEANINE GERALDO JAVAREZ

Esta Monografia foi entregue em 24 de fevereiro de 2017 como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Narrativas Visuais. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Rogério Caetano de Almeida
Doutor em Letras
Orientador

Prof. Rodrigo Stromberg Guinski
Mestrado em Visualization Sciences
Membro titular

Prof. Rodrigo André da Costa Graça
Mestrado em Comunicação e Linguagens
Membro titular

- O Termo de Aprovação assinado encontra-se na Coordenação do Curso -

A Laercio, pelo amor e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Certamente estes parágrafos não irão atender a todas as pessoas que fizeram parte dessa importante fase de minha vida. Portanto, desde já peço desculpas àquelas que não estão presentes entre essas palavras, mas elas podem estar certas que fazem parte do meu pensamento e de minha gratidão.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Rogério Caetano de Almeida, pela sabedoria com que me guiou nesta trajetória.

Aos meus colegas de sala.

A Secretaria do Curso, pela cooperação.

Gostaria de deixar registrado também, o meu reconhecimento à minha família, pois acredito que sem o apoio deles seria muito difícil vencer este desafio.

Enfim, a todos os que por algum motivo contribuíram para a realização desta pesquisa.

Mas o escritor precisa se ver e ver o próximo na transparência da água. Tem que vencer o medo para escrever esse medo. E resgatar a palavra através do amor. (TELLES, “Durante aquele estranho chá”, 2010)

RESUMO

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. **O discurso indireto livre na narrativa cinematográfica:** análise do filme “As meninas”, dirigido por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro. 2017. Número total de folhas. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

Este trabalho tem por objetivo analisar de que forma a narrativa cinematográfica pode, a partir de seus recursos, reproduzir o discurso indireto livre da Literatura para representar o interior das personagens. Para isso, utilizaremos como corpus de estudo o filme “As meninas”, dirigido por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro, uma adaptação do romance “As meninas”, de Lygia Fagundes Telles. A pesquisa se caracteriza como descritiva e qualitativa, tendo por base a revisão de literatura sobre o assunto e a conceituação de narrativa cinematográfica e discurso indireto livre com base em James Wood, Françoise Jost e André Gaudreault, respectivamente. A presente análise permite compreender, portanto, como o discurso indireto livre se reproduz numa narrativa audiovisual sem utilização de linguagem verbal.

Palavras-chave: Narrativas visuais. Narrativa cinematográfica. Discurso indireto livre.

ABSTRACT

JAVAREZ, Jeanine Geraldo. **The free indirect speech in the cinematographic narrative:** analysis of the movie "As meninas", directed by Carlos Moletta and Emiliano Ribeiro. 2017. Número total de folhas. Monografia (Especialização em Narrativas Visuais) - Federal Technology University - Parana. Curitiba, 2017.

This work aims to analyze how cinematographic narrative, using its own resources, can reproduce the free indirect speech to represent the characters' inside. Therefore, we use as corpus of study the film "As meninas", directed by Carlos Moletta and Emiliano Ribeiro, an adaptation of the novel "As meninas", by Lygia Fagundes Telles. The research is descriptive and qualitative, based on literature review and conceptualization of cinematic narrative and free indirect discourse by James Wood and Françoise Jost and André Gaudreault, respectively. The present analysis allows us to understand, thus, how the audiovisual narrative reproduces free indirect speech without using verbal language.

Keywords: Visual narratives. Cinematographic narrative. Free indirect speech.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
2.1 O DISCURSO INDIRETO LIVRE	16
2.2 A NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA	18
2.2.1 A figura do narrador	20
2.2.2 A questão do ponto de vista.....	23
3 O DISCURSO INDIRETO LIVRE NA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA	27
3.1 NARRADOR	28
3.2 PONTO DE VISTA.....	29
3.2.1 Ocularização.....	29
3.2.2 Auricularização	31
3.2.3 Imagens mentais.....	31
3.2.4 Focalização.....	33
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	35
REFERÊNCIAS.....	36

1 INTRODUÇÃO

O terceiro romance de Lygia Fagundes Telles, *As meninas*, publicado pela primeira vez em 1973 e contemplado com o Prêmio Jabuti em 1974, é construído a partir de pressupostos formais de narrativas fragmentadas e ambíguas, comum em suas obras, sob o ponto de vista de três personagens principais: Lia, Lorena e Ana Clara.

Estudantes universitárias, as meninas vivem no Pensionato Nossa Senhora de Fátima, durante o período da Ditadura Militar. O romance começa com o início da greve na universidade. As três meninas se intercalam para contar suas próprias histórias, seus dramas e traumas, e as histórias umas das outras, possibilitando uma visão interna e externa de cada uma delas.

Lorena Vaz Leme é de família rica. Sua mãe, viúva, casou-se com um homem mais jovem, de apelido Mieux, que abusa do dinheiro da esposa e esbanja juventude, algo que oprime e deprime a mãe de Lorena, que não aceita o envelhecimento. Lorena é estudante de Direito, apaixonada por Marcus Nemesius, um médico casado e velho. Passa os dias da greve se imaginando amante do doutor e lembrando do acidente com o irmão Rômulo, que teria morrido com um tiro dado pelo irmão Remo. Essa história, no entanto, não se confirma, pois segundo a mãe de Lorena, ela nem chegara a conhecer o irmão que teria morrido ainda bebê com um sopro no coração¹.

Lia de Melo Schultz é filha de uma baiana e um alemão ex-nazista. De família numerosa, Lia sai da Bahia para estudar e para se afastar da amiga com quem havia se envolvido amorosamente para o horror da família. Estuda Sociologia e se filiou a um grupo militante contra a Ditadura Militar. Empresta dinheiro e o carro da mãe de Lorena para ações do grupo, que envolvem sequestro e roubo a bancos.

Ana Clara Conceição é órfã. A mãe se suicidou grávida tomando formicida depois de ser espancada pelo namorado (um dos vários). Ana Clara conta que foi estuprada pelo dentista, chamado doutor Algodãozinho. O trauma do abuso e da pobreza que viveu durante a infância a impelem para a bebida e as drogas, que causam sua morte ao final da narrativa.

¹ É importante frisar, aqui, que essas histórias contraditórias sobre a morte de Rômulo não constam na adaptação fílmica.

As narrativas se entrelaçam apresentando pontos de vista ora complementares, ora divergentes, sobre os mesmos eventos. De forma geral, portanto, o romance apresenta ao leitor histórias sobre as três personagens, suas identidades e seus questionamentos sobre o passado, o presente e o futuro. Cabe a cada leitor identificar o percurso narrativo no bosque ficcional de *As meninas*, dentre as ramificações possíveis.

Esse romance foi adaptado para o cinema por Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro, em 1996. O filme *As meninas*, estrelado por Adriana Esteves, no papel de Lorena; Drica Moraes, como Lia; e Cláudia Liz, no papel de Ana Clara, que lhe rendeu o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema Latino-Americano de Cuba.

Como toda adaptação, o filme, cujo roteiro foi escrito pela própria Lygia Fagundes Telles, teve de traduzir para a linguagem cinematográfica uma obra literária que se passa principalmente dentro da consciência das personagens. Ou seja, a narrativa teve de sair do íntimo das personagens para a “rua”.

Portanto, o objetivo geral deste trabalho será identificar e analisar os procedimentos de linguagem cinematográfica que foram utilizados para reproduzir na narrativa cinematográfica o discurso indireto livre advindo do universo literário. Dessa forma, esta análise torna-se relevante, pois permite compreender como uma narrativa audiovisual adapta uma técnica literária.

Esta monografia está estruturada da seguinte forma: num primeiro momento, fazemos o embasamento teórico apresentando ao leitor a definição de discurso indireto livre, segundo James Wood, de narrativa cinematográfica, de acordo com André Gaudreault e François Jost, subdividida em narrador e ponto de vista. A partir disso, entramos na parte da análise do filme “As meninas”, que está dividida em quatro seções. Na primeira, fazemos a análise do narrador; na segunda, analisamos o ponto de vista decomposto nas seguintes categorias: ocularização, auricularização, imagens mentais e focalização. A partir disso, podemos compreender de que forma as estruturas da narrativa cinematográfica reproduzem o que na literatura chamamos de discurso indireto livre².

² Para facilitar a leitura, disponibilizamos as cenas descritas no decorrer do trabalho no Google Drive, que o leitor pode acessar no link: <<https://drive.google.com/drive/folders/0B1RmdUseA334bkRUbnR1QklnbEE?usp=sharing>>. As cenas estão separadas por tópico de análise, indicando-se no título o número da página em que é descrita e o assunto geral da cena.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 O DISCURSO INDIRETO LIVRE

No livro *Como funciona a ficção*, James Wood discute a relação entre artifício e verossimilhança na literatura. Para isso, percorre em seus capítulos desde as técnicas utilizadas para estruturar uma narrativa, isto é, foco narrativo, narrador, discurso e linguagem, até desembocar na discussão teórico-filosófica entre construção ficcional e verdade.

Para Wood (2011, p. 19), “na verdade estamos presos à narração em primeira e terceira pessoa”. No entanto, ao contrário do que geralmente se pensa, o teórico afirma que o narrador em primeira pessoa pode ser mais confiável que o de terceira, pois aquele, quando não confiável, é sinalizado como tal.

O narrador onisciente, por sua vez, é quase impossível. Nas palavras de Wood (2011, p. 22):

Na mesma hora em que alguém conta uma história sobre um personagem, a narrativa parece querer se concentrar em volta daquele personagem, parece querer se fundir com ele, assumir seu modo de pensar e falar. A onisciência de um romancista logo se torna algo como compartilhar segredos; isso se chama *estilo indireto livre*, expressão que possui diversos apelidos entre os romancistas – “terceira pessoa íntima” ou “entrar no personagem”.

Assim, o que está em jogo não é somente a onisciência ou não do narrador, mas sua confiabilidade. Como o autor coloca, um narrador onisciente em terceira pessoa pode ser menos confiável que um narrador em primeira, pois sua onisciência é limitada pelo próprio fato de que é impossível contar, numa narrativa legível, todos os pontos de vista.

Nesse sentido, entra em cena o que Wood (2011) chama de *estilo indireto livre* ou *discurso indireto livre*. Wood (2011) diferencia três tipos principais de discurso. O primeiro, chamado discurso direto ou citado, aliado a um discurso indireto ou informado, “é a velha ideia do pensamento de um personagem como uma conversa consigo mesmo, uma espécie de discurso interior” (WOOD, 2011, p. 23). O segundo seria o discurso indireto ou informado: “o código mais fácil de reconhecer, o mais corrente na narrativa realista convencional” (Id., Ibid.). E, por fim, o terceiro, aquele

que nos interessa, o discurso ou estilo indireto livre: “o pensamento ou discurso [...] não tem mais a sinalização autoral; não há “ele disse a si mesmo” nem “imaginou” ou “pensou”.” (Id., Ibid.)

Antes de prosseguir, no entanto, cabe fazer um apontamento sobre a utilização do termo *autor* e *autoral* em James Wood. Entendemos que quando Wood (2011) utiliza esses termos ele o faz para diferenciar de *narrador*. Entretanto, não se pode confundir, ainda, esse *autor* de que Wood (2011) fala com o autor empírico, isto é, a pessoa que escreveu o texto, pois antes desse autor de “carne e osso”, podemos encontrar o que alguns teóricos chamam de *autor implícito* ou *autor modelo*, que seriam as estratégias narrativas da obra, ou, como define Umberto Eco (1994, p. 21): “uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado.” Assim, fica claro que quando Wood (2011) utilizou a expressão “sinalização autoral”, ele está se referindo a uma estratégia narrativa e não ao autor empírico.

Com o recurso do discurso indireto livre, a personagem pode assumir uma posição mais sólida, pois “agora parece ‘possuir’ as palavras” (WOOD, 2011, p. 23). Ainda segundo o autor:

Graças ao estilo indireto livre, vemos coisas através dos olhos e da linguagem do personagem, mas também através dos olhos e da linguagem do autor. Habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade. Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância. Esta é apenas outra definição da ironia dramática: ver através dos olhos de um personagem enquanto somos incentivados a ver mais do que ele mesmo consegue ver (uma não confiabilidade idêntica à do narrador não confiável em primeira pessoa). (Idem, p. 25)

No entanto, nem sempre o discurso indireto livre ocorre de maneira eficaz. Como destaca Wood (2011), é necessário que nessa aproximação o “autor” deixe que seu personagem fale, da maneira que ele falaria, caso contrário o discurso indireto livre parece uma paródia do personagem na voz do narrador:

De um lado, o autor quer ter sua palavra, quer ser dono de um estilo pessoal; de outro, a narrativa se volta para os personagens e para a maneira deles de falar. O dilema aumenta na narração em primeira pessoa, que em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve, e aceitamos a farsa alegremente. (Idem, p. 29-30)

Assim, Wood (2011, p. 40) aponta um pleonasmo do projeto literário: “para evocar uma linguagem degradada (a linguagem degradada que o personagem usaria), teríamos de nos dispor a apresentar essa linguagem mutilada no texto, e talvez degradar interinamente nossa própria linguagem”. Ou seja, para que o personagem e o discurso indireto livre funcionem de forma verossímil é necessário que ela flua de maneira “degradada”.

Essa degradação, entretanto, não suprime a beleza do texto. Quando bem resolvida, o que Wood (2011) chama de *linguagem degradada* pode ocasionar uma reflexão sobre “a decomposição da linguagem”, pois o papel do romancista é deixar-se transformar por aquilo que escreve (Idem, p. 41).

Em suma, o discurso indireto livre seria, portanto, a técnica narrativa que deixa sobressair o personagem, sua identidade e seu ponto de vista, sem sinalização de verbos *dicendi* ou *sentiendi*, de forma verossímil, a partir de uma linguagem que cause estranhamento no leitor, resultando, assim, numa reflexão metalinguística

2.2 A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Gaudreault e Jost (2009), ao procurarem uma definição para a expressão “narrativa cinematográfica”, deparam-se com várias questões, tais quais: como o cinema conta uma história; quem conta a história; como se opera a passagem da narrativa escrita à audiovisual e qual o ponto de vista dos acontecimentos narrados (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 22).

Para iniciar o percurso, os autores recuperam a definição do dicionário de *narrativa*, que, segundo eles, seria insuficiente para englobar todo e qualquer tipo de narrativa: isto é, narrativas verbais e narrativas visuais. Assim, Gaudreault e Jost (2009) citam cinco critérios propostos por Metz (1968) que possibilitariam o reconhecimento de qualquer tipo de narrativa.

O primeiro critério diz respeito ao caráter fechado da narrativa, no sentido de que ela “se opõe ao “mundo real”, [...] porque ela forma um *todo*” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 32). Isso significa que, assim como o livro possui uma primeira e última página, também o filme ou qualquer outro tipo de narrativa também está restrito a um limite temporal e/ou espacial.

O segundo critério corresponde à dupla temporalidade da narrativa: “toda e qualquer narrativa põe em jogo duas temporalidades: por um lado, aquela da coisa narrada; por outro, a temporalidade da narração propriamente dita” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 33). Ou seja, o tempo da narração (ou discurso) e o tempo da enunciação.

O terceiro diz que toda narrativa é um discurso, no sentido de que sempre é “uma sequência de enunciados que remete necessariamente a um sujeito da enunciação (JAKOBSON, 1963)” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 34). Isto é, nenhuma narrativa pode não ser fruto de ação humana; assim como na narrativa literária existe um autor, essa figura também está presente nos outros tipos de narrativas.

O penúltimo critério corresponde ao efeito de ficcionalização da coisa contada, pois a narrativa distancia em tempo e espaço aquilo que profere. Como destacam Gaudreault e Jost (2009, p. 34):

[...] a partir do momento em que lidamos com uma narrativa, sabemos que ela não é a realidade. Certamente existem romances ou filmes extraídos de histórias verdadeiras, porém o espectador, para Metz, não os confunde nunca com a realidade porque eles não estão como ela, *aqui e agora*.

O quinto e último critério de Metz diz respeito à unidade fundamental da narrativa: o acontecimento. Assim, os autores definem narrativa como “um discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (Idem, p. 35). Então, o que seria uma *narrativa cinematográfica*?

A primeira dificuldade surge com a matéria-prima do cinema: a imagem e o som. Num romance, a linguagem verbal é o material com que se constrói a narrativa. Cada proposição equivale a um enunciado. E numa imagem, quantos enunciados estão presentes?

Como colocam os autores, “para a imagem cinematográfica, é muito difícil significar um único enunciado por vez, como podemos verificar quando tentamos anotar as informações visuais veiculadas por um plano” (Idem, p. 36). Isso ocorre porque “a imagem mostra, mas não diz” (JOST, 1978 *apud* Idem, p. 37).

Assim, à figura do narrador se contrapõe o que os autores chamam, recuperando a expressão de Laffay como eles mesmos destacam, de “grande imagista” na narrativa visual ou audiovisual. Tanto na narrativa verbal quanto na

(áudio)visual existem duas formas de se contar uma história: o *showing* e o *telling*. Este corresponde à narração em si: descrição de eventos na voz do narrador. Aquele é uma forma de *dar vida* à essa ação: deixar que as coisas aconteçam sem interferência do narrador.

Para exemplificar, os teóricos contrapõem a narrativa teatral e a narrativa cinematográfica. No teatro, estamos diante “de um “puro” produto da mostraçã, corolário mimético desse puro produto da narração que a curta narrativa verbal representa” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 40). Assim, na peça teatral, existe uma simultaneidade fenomenológica cuja visualização e sequenciação é uma escolha do espectador. No filme, por outro lado, o espectador não possui tanto poder de escolha, pois está restrito ao que foi filmado: “a câmara que registra a interpretação do ator de cinema pode [...] intervir e *modificar* a percepção que o espectador tem da *performance* dos atores.” (Idem, p. 40-41)

Outro aspecto importante na narrativa audiovisual é a relação entre a imagem, som e linguagem verbal. Ao contrário do que se pode pensar, imagem e som veiculam duas narrativas fortemente ligadas. Dessa forma:

Se entendermos essa concepção ao complexo audiovisual, podemos considerar que as cinco matérias de expressão (imagens, ruídos, diálogos, menções escritas, música) tocam como as partes de uma orquestra, ora em uníssono, ora em contraponto ou em um sistema de fuga, etc. (Idem, p. 44)

Os teóricos Gaudreault e Jost (2009) explicam ainda a questão do tempo e do espaço na narrativa cinematográfica, no entanto, a instância que mais nos interessa para esta análise é como se configura a estrutura do narrador. Assim, dividiremos o restante em duas etapas: a figura do narrador e a questão do ponto de vista.

2.2.1 A figura do narrador

A questão sobre quem narra o filme vem à tona quando Gaudreault e Jost (2009) procuram diferenciar enunciação e narração. Para isso, eles percorrem dois caminhos inversos um ao outro: o primeiro ascendente, isto é, partindo do que aparece (a enunciação) para as instâncias narrativas (a narração); o segundo, descendente, ou seja, partindo da narração para a enunciação.

Os teóricos definem enunciação no sentido estrito, de acordo com Benveniste (1996), como “subjetividade na linguagem” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 59). Essa subjetividade na linguagem verbal pode se manifestar a partir de dêiticos, isto é, uso do presente do indicativo, do pronome *eu*, de advérbios de tempo e lugar como *aqui* e *agora*.

No movimento ascendente da análise proposta pelos autores, enquanto o cinema clássico procurava atenuar a subjetividade, no cinema moderno há a acentuação dessas marcas de enunciação. Entretanto, em ambos os casos, a presença do que os autores chamam de “grande imagista” pode ser mais ou menos aparente.

O exemplo dado refere-se a um *flashback* na narrativa, em que um personagem conta a outro um acontecimento do passado. A narração inicia, então, verbalmente e em algum momento há a transemiotização para linguagem visual como continuação desse diálogo. Nesse momento, a narrativa visual, assumida agora pelo “grande imagista”, ao contrário da verbal, mostra o personagem que conta em ação, muitas vezes dando ao espectador acesso a fatos que não poderiam ter sido testemunhados por aquele que detém o direito da narrativa, como a própria aparência desse personagem.

No filme em que analisamos, podemos destacar as cenas da lembrança de Lorena sobre a morte do irmão Rômulo. Quando a narrativa se volta para essas memórias, o espectador vê Lorena menina gritando pela mãe quando Remo atira em Rômulo. Vemos também a forma como espera notícias do irmão no hospital e como olha para o médico que o atendeu e por quem, posteriormente, se apaixonou. É importante frisar, também, que a única linguagem verbal utilizada durante essa memória é o grito de Lorena pela mãe. O restante é lido pelo espectador a partir do discurso imagético, isto é, pelos cortes, linguagem corporal dos atores e desvios de câmera. Essa forma de narrar a memória de Lorena, portanto, é fruto da atuação do “grande imagista”, como colocam Jost e Gaudreault.

No caminho inverso, isto é, partindo das instâncias narrativas para a enunciação, Gaudreault e Jost (2009) destacam dois tipos de narradores e, conseqüentemente, dois tipos de narrativas. Existe, então, o grande narrador – aquele que manipula as imagens – e o subnarrador ou narrador segundo – aquele que detém a linguagem verbal.

Numa narrativa escrita, continuam os autores, não é difícil identificar duas instâncias narrativas, pois ambos narradores se utilizam da mesma matéria, isto é, a palavra. Como no livro “O morro dos ventos uivantes”, de Emily Brönte, não é difícil identificar quando é Nelly quem narra e quando é o Sr. Lockwood, por exemplo.

A narrativa fílmica, por outro lado, trata-se de uma dupla narrativa, como apontado anteriormente. Assim, há “uma concomitância entre “voz” narrativa do meganarrador fílmico, responsável pela narrativa audiovisual, e a do (sub)narrador verbal, responsável pela (sub)narrativa oral” (GAUDREAULT; JOST, 2009, p. 70). Retomando o exemplo do personagem que conta a outro uma lembrança, a transemiose que ocorre da narrativa verbal para a narrativa audiovisual parece também estabelecer que o narrador desta não é o mesmo narrador daquela.

Como colocam os autores:

Nessa perspectiva, pudemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas. (Idem, p. 74)

Dessa forma, Gaudreault e Jost (2009) estabelecem um sistema da narrativa fílmica baseado em duas camadas de narratividade. A primeira corresponderia ao que se chamou de *mostração*, ou *showing*: “ela emanaria de uma primeira forma de articulação cinematográfica, a articulação entre fotograma e fotograma [...] que permite a apresentação em contínuo” (Idem, Ibidem). A segunda equivaleria à instância da *narração*, ou *telling*: “ela emanaria, por sua vez, dessa atividade de encadeamento que é a montagem” (Idem, Ibidem). Assim, temos a segunda forma de articulação: entre planos.

Dessas duas instâncias equivaleriam as formas de *narrador* e *mostrador*. Este seria responsável pelo encaixe das micronarrativas, que formariam os planos. Aquele, ao se apoderar das micronarrativas, “inscreveria nelas, pelo intermediário da montagem, seu próprio percurso de leitura, consecutivo ao olhar que ele teria inicialmente posto sobre essa substância narrativa primeira – os planos” (Idem, p. 75). Superposto a essas duas instâncias, estaria o “meganarrador fílmico”, responsável pelo filme como um todo.

Em suma, o meganarrador fílmico abrange duas subcategorias: a do *mostrador*, responsável pela primeira articulação, aquela entre fotogramas, que produziria a ilusão de movimento e continuidade; e a do *narrador*, responsável pela segunda articulação, que corresponde à montagem dos planos, possibilitando a manipulação do ponto de vista e do tempo da narrativa.

Destacamos, entretanto, que imagem e discurso não são indissociáveis. Alfredo Bosi, no capítulo “Imagem, discurso” do livro “O ser e o tempo da poesia”, comenta que apesar de a imagem parecer atestar uma presença, ela, na verdade, se manifesta como presença-ausência: “A imagem de um rio dará a fluidez das águas, mas sob as espécies da figura é que, por força de construção, [formará] um todo estável.” (BOSI, 1977, p. 17)

A imagem, então, manifesta-se como signo por estar no lugar de algo ausente. Como Bosi (1977) coloca que a linguagem verbal não se dá toda de uma vez, também na linguagem cinematográfica existe a sucessão que forma o todo. Se naquela, “o morfema segue o morfema; e sintagma, o sintagma” (Id., p. 22); nesta, a sequência se faz por fotogramas e planos, como colocaram Jost e Gaudreault (2009).

Bosi (1977) afirma que, na linguagem verbal, o aspecto discursivo nasce da seleção e da combinação predicativa, que seria o ponto de vista. Se analisarmos dessa forma a linguagem cinematográfica também encontraremos esses aspectos na imagem, de maneira que ela também é discurso. A produção do filme exige que se faça seleção de enquadramento, por exemplo, que vai interferir no processo de leitura por parte do espectador. Também a combinação predicativa, isto é, dotar algo de significados qualitativos, se encontra na linguagem cinematográfica, como o ângulo, por exemplo, remete ao espectador um predicado da imagem: medo e timidez num plongée; prepotência e arrogância, no contra-plongée.

2.2.2A questão do ponto de vista

O ponto de vista é um aspecto fundamental quando estudamos a narrativa fílmica, em especial quando tratamos da figura do narrador. Ao se ocuparem desse assunto, Gaudreault e Jost (2009) dividem a discussão em ocularização e focalização, cuja principal diferença é que a primeira corresponde aos aspectos visuais e a segunda, aos cognitivos, evitando, assim, confusão em relação ao termo “ponto de

vista”, que se referiria a um aspecto visual, e fazendo jus à duplicidade da narrativa fílmica. Além da ocularização e da focalização, os autores ainda exploram a sonoridade, chamada de auricularização, e as imagens mentais. Vejamos, então, cada um deles.

A ocularização corresponde, como vimos, ao que é visual no filme. Gaudreault e Jost (2009), estabelecem três tipos de ocularização possíveis: a ocularização interna primária; a ocularização interna secundária e a ocularização zero.

A ocularização interna primária ocorre quando a imagem sugere o olhar, isto é quando o espectador associa aquilo que é visto na tela com o que o próprio personagem está vendo na narrativa. Segundo os autores, “esse tipo de inferência só funciona bem quando a imagem está afetada por um coeficiente de deformação em relação àquilo que a convenção cinematográfica considera uma visão normal em uma dada época” (Idem, p. 170). Além do coeficiente de deformação, que pode ser construído por desdobramento ou fora de foco, também pode-se utilizar uma máscara, como um buraco de fechadura, por exemplo, ou a representação de uma parte do corpo em primeiro plano, como destacado pelos autores.

Outra forma de sugerir o olhar seria o “movimento de “câmera subjetiva”, que remete a um corpo, seja por causa do “tremido”, da “brusquidão” ou de sua posição em relação ao objeto olhado” (Idem, *Ibidem*). É importante reforçar, no entanto, como colocam Gaudreault e Jost (2009), que não se pode dizer que o narrador, no caso, seja em primeira pessoa somente pela ocularização interna primária. A definição do narrador se dá tanto pela ocularização quanto pela focalização – isto é, quando se dá a saber ao espectador. Além disso, muitas vezes os filmes não mantêm apenas um tipo de ocularização, podendo misturar os três pontos de vista para construir a narrativa.

A ocularização interna secundária, por sua vez, é definida “pelo fato de a subjetividade estar construída pelos *raccords* (como em campo-contracampo), por uma *contextualização*” (Idem, p. 171). Os *raccords* são efeitos visuais, sonoros ou de linguagem cinematográfica utilizados para garantir coerência entre dois planos ou duas cenas subsequentes. O *raccord* de campo-contracampo é o recurso de montagem (2ª articulação da narrativa cinematográfica) utilizado para compor uma situação de contraposição. Por exemplo, ao mostrar dois personagens discutindo, num primeiro momento focaliza-se o da esquerda, olhando e argumentando para a direita; então há o corte e a mudança de ponto de vista, focalizando-se aquele com

quem o primeiro discutia, na posição da direita, olhando para a esquerda, de forma a compor a coerência visual e a sequência da narrativa.

Por fim, a ocularização zero ocorre quando “a imagem não é vista por nenhuma instância intradieética” (Idem, p. 172), ou seja, corresponderia ao narrador onisciente da Literatura. De acordo com os autores, essa ocularização pode ocorrer de três formas: 1) a câmera pode simplesmente mostrar a cena; 2) a posição da câmera pode destacar a construção da narrativa pelo “grande imagista”; e 3) o posicionamento da câmera pode ser uma escolha estilística que remete a determinado autor/ diretor.

No processo de estabelecimento do ponto de vista, os autores também destacam a importância da auricularização, ou a construção da posição sonora do personagem. Nesse quesito, existem três problemas: a dificuldade da localização dos sons por parte do espectador; a construção da ambiência e a inteligibilidade dos diálogos.

Assim, repetindo a divisão da ocularização, a auricularização também é dividida em: auricularização interna primária; auricularização interna secundária e auricularização zero. A primeira ocorre quando o espectador não consegue definir a origem do som; a segunda, quando “a restrição entre o que é ouvido e escutado constrói-se por meio da montagem e/ou da representação visual” (Idem, p. 174); a terceira, quando o som não é produzido por uma instância intradieética, isto é, pertence ao âmbito do *narrador implícito*, ou “grande imagista” (Idem, p. 175).

As imagens mentais, como colocam Gaudreault e Jost (2009), são a tentativa do cinema de “traduzir as visões que passam por nossa cabeça” (Idem, *Ibidem*). Esse procedimento é construído a partir dos *operadores de modalização*, ou seja, uma mudança no código da linguagem cinematográfica que sugere o rompimento da narrativa principal para entrar no pensamento de um personagem.

Por fim, a focalização cinematográfica que corresponde ao centro cognitivo da narrativa, é dividida em: focalização interna, focalização externa e focalização espectral.

A focalização interna corresponde à “visão com” da Literatura: o espectador só tem acesso ao que é dado a saber pelo personagem. Como acentuam Gaudreault e Jost (2009, p. 177): “isso pressupõe que o personagem esteja presente em todas as sequências do filme ou que diga como obteve as informações que não testemunhou”.

A focalização externa, por outro lado, é um pouco mais complicada de definir. De acordo com os autores, esse tipo de focalização não tem relação imediata com a negação da interioridade do personagem. Uma ocularização interna pode ter como resultado uma focalização externa quando, por exemplo, o personagem tiver um conhecimento dos fatos maior do que é dado a saber ao espectador. Como colocam os autores:

Ocularização e focalização estão tão frágil e mecanicamente relacionadas que pode acontecer, como já dissemos, de uma ocularização interna primária restringir as informações fornecidas ao espectador, quando o narrador explícito e o que supostamente assiste aos acontecimentos não são o mesmo personagem. (Idem, p. 180)

A focalização espectral, por sua vez, de modo inverso à focalização externa, ocorre quando ao espectador é dado saber mais que os personagens. Esse efeito é conseguido ao mostrar paralelamente várias cenas. De acordo com Gaudreault e Jost (2009, p. 181):

Não se trata, pois, de uma ausência de focalização, redutível a uma focalização zero, porém de uma organização da narrativa tal que o espectador se encontra numa posição privilegiada. É por essa razão que podemos falar em focalização espectral.

Para finalizar, os autores destacam que a focalização deve ser deduzida a partir da posição temporal do narrador em relação ao protagonista da narrativa. Sendo assim, existem três possíveis posições: “ou ele narra o que viveu do próprio jeito em que foi vivido como personagem”, ou então “antecede a continuação e se aproveita do saber adquirido após o acontecimento que está vivendo como personagem visualizado”, ou ainda “o narrador confessa algumas lacunas a respeito de uma ou outra passagem que viveu” (Idem, p. 182).

3 O DISCURSO INDIRETO LIVRE NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Neste capítulo analisaremos o filme “As meninas”, de Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro, seguindo o processo de decomposição nas categorias de narrador e ponto de vista, este último subdividido em: ocularização, auricularização, imagens mentais e focalização. A partir disso, será possível identificar se as técnicas utilizadas para a produção do filme podem reproduzir algo similar ao discurso indireto livre advindo dos textos literários.

Estudos parecidos foram feitos em dois artigos. O primeiro artigo, intitulado “A montagem expressiva como objeto de significação em *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho”, teve como objetivo “observar de que forma o fluxo de consciência e as temporalidades diversas presentes no texto literário foram traduzidos para a narrativa” (ALBUQUERQUE; AZERÊDO, 2011, p. 1). Para tanto, as autoras utilizam-se do conceito de montagem figurativa, de Sergei Eisenstein, e a análise ocorre a partir do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, e do livro *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar.

O segundo artigo, de Rosana de Fátima Gelinski, “Mrs. Dalloway no cinema: o fluxo de consciência”, procura “mostrar como o fluxo de consciência [...] pode estruturar-se no cinema sem o recurso do *flashback*, *flashforward* e da narração em *off*” (GELINSKI, 2010, p. 121) O *corpus* de análise da pesquisadora são o filme *As Horas*, dirigido por Stephen Daldry, e os romances *As horas*, de Michael Cunningham, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

Em ambos artigos foi possível perceber que se deu preferência a técnicas visuais para simular o fluxo de consciência das personagens em detrimento da linguagem verbal, como a narração em *off*. Da mesma forma, procuraremos demonstrar de que forma uma imagem pode ser entendida como um discurso indireto livre na narrativa cinematográfica.

Como colocamos na Introdução, o filme “As meninas” é uma adaptação do romance homônimo escrito por Lygia Fagundes Telles. A escolha do *corpus* de análise se deu principalmente porque o livro, assim como “Mrs. Dalloway” e “Lavoura Arcaica” dos artigos supracitados, recorre ao discurso indireto livre (ou fluxo de consciência) para a construção da narrativa. Assim, a composição cinematográfica enfrenta os mesmos dilemas daqueles cujos filmes foram analisados nos artigos: como um

recurso visual pode representar aspectos do interior das personagens? É a essa pergunta que tentamos responder a seguir.

3.1 NARRADOR

No romance, o narrador externo aparece somente para breves descrições de cenário e permanece, em grande parte, na intimidade das personagens por meio do discurso indireto livre, como se pode verificar no trecho destacado da citação abaixo:

Escuta, meu amado, escuta esta última musiquinha que ele fez antes de morrer, morreu drogado o pobrezinho, todos eles morrem drogados, mas ouça e sei que você vai baixar a mão até sua carapinha cheia de suor e poeira, *dear Jimi!*.... **Num salto elástico, Lorena se atirou na cama de ferro dourado, da cor do papel de parede. Ensaçou alguns passos de dança, levantou a perna até tocar com o pé descalço na barra de ferro e saltou para cair na estreita listra azul do tapete de juta. Aprumou-se, sacudiu a cabeleira para trás e, olhando em frente, foi se equilibrando na listra até chegar ao toca-discos.** (TELLES, 1974, p. 6) [grifo nosso]

O filme, por outro lado, possui um narrador bastante marcado, no sentido de Gaudreault e Jost (2009), isto é, a instância responsável por manipular planos orientando a leitura da narrativa.

É possível perceber a ação desse narrador nos movimentos de câmera que não correspondem à direção do olhar das personagens, mas a um direcionamento do olhar do espectador no decurso do filme. Há utilização de planos-sequência, planos detalhe e closes que marcam a enunciação de forma a deixar claro que existe um narrador extradiegético ali.

Um exemplo da ação desse narrador é a cena em que Lia e Lorena estão no quarto falando sobre Ana Clara e sua dependência química. O diálogo das personagens permanece em *off*, enquanto o espectador vê na tela Ana Clara chegando ao pensionato.

Em outros momentos, entretanto, o narrador aparece de forma mais sutil, como na visita de Lia ao namorado preso, Miguel. Nessa cena, a interferência do narrador é quase nula, o que chamamos de ocularização zero, como veremos adiante, e só aparece ao final da visita, quando Lia é chamada pelo policial para sair da sala de

visitas e Miguel é levado para dentro do presídio por outro guarda, momento em que a câmera se posiciona acima do condenado, num plongée.

Também se constituem marcadores de enunciação e, portanto, reforçadores da presença do narrador a localização espaço-temporal da narrativa, dada no início do filme: “São Paulo, 1971”, e a ênfase em manchetes de jornal, o que ocorre duas vezes.

A primeira vez, quando Lorena tenta conversar com o médico por quem está apaixonada mas muda de ideia no instante em que a esposa dele chega. A câmera segue o movimento de ré do carro do médico até entrar em quadro um jornal em primeiro plano pendurado do lado de fora de uma banca com a seguinte manchete: “Sequestradores impõem condições”.

A segunda, quando Lia está recortando notícias de jornal e a câmera enquadra em plano detalhe a notícia: “Governo libera trinta presos”. Esses enquadramentos enfáticos e a angulação em plongée no preso político discursam sobre o período ditatorial da História do Brasil. Como vimos no tópico anterior com Bosi (1977), as imagens ao funcionarem como signos formam um discurso sobre um contexto histórico específico, manifestando, assim, um ponto de vista sobre ele.

3.2 PONTO DE VISTA

3.2.1 Ocularização

A ocularização da narrativa do filme “As meninas” é composta por visões internas primárias, secundárias e zero. A maior parte do filme é narrado a partir do ponto de vista de um narrador extradiegético com marcação de enunciação, conforme colocamos no tópico anterior.

Há somente um momento em que se utiliza da técnica de câmera subjetiva, que faz parte da ocularização interna primária: quando Lorena e Lia vão até o hospital onde o médico por quem Lorena é apaixonada trabalha. Ela, incentivada pela amiga, sai do carro e parte em direção ao médico que está em pé na frente do hospital. Até então, temos a visão de Lorena de costas andando em direção ao edifício. Ao se aproximar um pouco mais, a visão passa a ser a de Lorena, a câmera simulando o balanço do caminhar até que ela vê a esposa do médico e vira de repente.

Outra técnica utilizada para ocularização interna primária é a colocação de partes do corpo em primeiro plano. Essa técnica aparece no início, quando Lorena pega da prateleira o porta-retratos com uma foto antiga da família, com detalhe da mão pegando o objeto enquanto vemos seu reflexo no espelho ao fundo. Também é utilizada na cena em que Lorena visita a mãe, uma mulher amargurada e deprimida que não aceita estar envelhecendo. Assim como na cena de Lorena, vemos o reflexo de sua mãe no espelho, enquanto ela limpa do rosto uma máscara de cor amarronzada, e sua mão, em detalhe, aparecendo algumas vezes.

A ocularização interna secundária é composta principalmente por *raccords* de campo-contracampo. Citamos dois momentos: o primeiro no início do filme, enquanto as meninas do pensionato saem carregando suas malas, pois a universidade está em greve, Lorena está na sacada observando a movimentação. Ela conversa, então, com a irmã Bula, que arranca ervas daninhas do jardim. Essa conversa é marcada pela técnica do *raccord*: temos a câmera em contraplongée quando estamos no ponto de vista de irmã Bula e em plongée quando o olhar do espectador é o mesmo de Lorena.

No outro momento, Lorena e Lia estão no carro conversando sobre M. N. – Marcos Nemesius, o médico por quem Lorena mantém um amor platônico – e a câmera enquadra uma ou outra conforme o diálogo transcorre, em campo-contracampo.

A ocularização zero ocorre com planos abertos e com destaque ao narrador na manipulação da narrativa, como colocamos no tópico anterior. No primeiro caso, ela ocorre com a finalidade de descrever o cenário, como o narrador em 3ª pessoa do romance. No segundo, funciona como guia do olhar do espectador, mostrando objetos e partes do corpo em detalhe, seguindo um movimento ou em plano-sequência com destaque para algum elemento que passaria despercebido pelo espectador.

No primeiro caso, temos como exemplo a cena em que Ana Clara chega ao pensionato pela manhã. Vemos um carro estacionando. Ana Clara sai do carro. A câmera segue a moça e, enquanto ela entra no pensionato, se dirige à placa “Pensionato Nossa Senhora de Fátima” em primeiro plano.

No segundo, temos como exemplo a explicação das lembranças de Lorena, com as quais se inicia a narrativa do filme. No início, não podemos saber ao certo quem são os meninos e a menina, ou mesmo se aquela cena se trata de uma lembrança. O corte sucessivo e a mudança no código da linguagem cinematográfica sugerem a alteração de perspectiva de fora para dentro da personagem. No entanto,

essa mudança de código só faz sentido após a repetição desse mesmo tipo de corte em outros momentos que frisam a função de rememoração e entrada no discurso íntimo da personagem, como veremos melhor no subtópico “Imagens mentais”.

3.2.2 Auricularização

A ambiência sonora do filme inicia antes da primeira imagem da narrativa. A música em saxofone e piano, triste e melancólica, dá o tom da história que será contada. Além dessa música, repetida em vários momentos, o som de carros na rua também está sempre presente.

A narrativa se utiliza da auricularização interna secundária quando as personagens colocam música para tocar no toca-discos. Lorena está, quase sempre, ouvindo algum cantor brasileiro da Tropicália, Caetano ou Maria Bethânia. Outro momento que isso acontece é quando Ana Clara está na casa do homem com quem pegou uma carona, o qual põe para tocar um disco de tango argentino enquanto ela bebe uísque com drogas. Quando termina, ouvimos o som de estática até que ela tira a agulha do disco e liga para Max, seu namorado e traficante, para ir buscá-la.

A ambiência dada a partir de sons de carro mesmo quando a cena é interna reforça a paisagem urbana em que a narrativa acontece e corrobora a indicação de lugar dada ao início do filme: “São Paulo, 1971”.

As músicas também funcionam como características do contexto sócio-histórico. Além disso, dão o tom da cena em que se encontram. Por exemplo, nas cenas em que as meninas compartilham momentos felizes, as músicas são leves e alegres, como quando Lorena e Lia chamam Ana Clara para comer caviar iraniano, uma iguaria que Lorena recebera de presente do irmão diplomata, Remo.

Já na cena de Ana Clara deprimida, na casa de um estranho que recita um poema em espanhol, o tango argentino, música reconhecidamente trágica, combina e confere o tom sombrio e triste da cena.

3.2.3 Imagens mentais

As imagens mentais, como colocam Gaudreault e Jost (2009), são a tentativa de se traduzir aquilo que se passa na cabeça da personagem. No filme “As meninas”,

o principal recurso utilizado para representar essas imagens é a do corte e montagem. Elas são reproduções de lembranças traumáticas da vida de Lorena e Ana Clara e se repetem ao longo da narrativa utilizando-se o mesmo tipo de quebra de código da linguagem cinematográfica.

No caso de Lorena, isso ocorre já no início do filme. A primeira imagem é ela, cujo reflexo vemos desfocado no espelho, pegando da prateleira o porta-retratos com uma foto antiga da família em preto e branco. A câmera está posicionada de forma a enquadrar o objeto em primeiro plano, à altura dos olhos de Lorena, que entra em foco assim que tira o porta-retratos da prateleira. Sua imagem é congelada e, em *fade out*, sobrepõe-se a imagem de uma criança num balanço na árvore até que a primeira seja substituída completamente pela segunda.

O espectador pode supor que essa segunda cena que intervém trata-se de uma lembrança devido ao contexto que se dá, da foto antiga e do olhar perdido como de quem é tomado por uma memória, de Lorena.

Nessa cena, vemos tratadores levando um cavalo, que relincha, e dois meninos brincando, um carregando uma espingarda. De repente, um tiro. A menina grita: “Mãe!”, enquanto o outro menino cai no chão, baleado. A cena empalidece enquanto a menina corre em direção ao irmão baleado. A câmera sai dessa imagem em *travelling* até enquadrar em close o menino caído na grama com um buraco no peito. Num corte, vemos a mãe correndo em direção ao filho. A imagem se aproxima novamente do menino caído que, agora, é carregado por dois homens acompanhados pela menina. A câmera se afasta e, enquanto eles saem de cena, resta o outro menino amparado pela mãe enquanto a música tema encobre seus gritos mudos.

Ainda na lembrança, um corte temporal é feito. Já estão no hospital. O menino baleado está na maca sendo levado pelos médicos. Uma mancha vermelha esmaecida se sobressai no lençol branco. O som ainda permanece sendo a música tema. A câmera, num plano-sequência, focaliza o menino sendo tirado da maca, a mãe sendo consolada por uma enfermeira e a menina sentada no banco.

Do tiro até a notícia da morte do menino não há falas. A música acompanha a lembrança de Lorena e a notícia da morte é indicada pelo médico tirando as luvas e a mãe desfalecendo nos braços da enfermeira que a ampara. Enquanto a mãe cai, o médico é enquadrado em close de perfil. Ele se dirige à menina, que vemos em contraplongée, e acaricia seu rosto.

Em outros momentos, essa mesma lembrança volta a ser apresentada, mas utilizando o recurso de cortes intercalados sucessivos de duração crescente. São em média 4 cortes, iniciando-se do que possui menor duração, para o de maior duração, até a lembrança “se fixar” no quinto corte. Essa quebra do código da linguagem cinematográfica é a mesma que ocorre na apresentação da lembrança de Ana Clara, sendo também a primeira vez em que é utilizado no filme.

Ana Clara está no quarto com o namorado Max, deitada no chão. As imagens começam a se intercalar rapidamente enquanto um som de broca de dentista aumenta. No quinto corte há a fixação da lembrança. Vemos mãos se segurando em plano detalhe. A câmera se afasta e se dirige para o rosto de um homem de roupa branca em plongée no primeiro plano, um ventilador de teto funcionando ao fundo. A cena é escura e a câmera se direciona para trás de forma a mostrar a menina sobre a qual o homem se debruça e segura. Após novo corte, a imagem volta a ser a de Ana Clara, na mesma posição da menina abusada, sendo beijada pelo namorado.

É importante destacar que esses cortes e montagens dissonantes possuem um efeito discursivo elevado no discurso indireto livre fílmico. São eles que interferem e rompem a linguagem cinematográfica, tal qual se rompe o discurso do narrador em 3ª pessoa no romance, e introduz um novo código: há mudanças no enquadramento, no ângulo, na iluminação e na ambiência sonora que alteram a percepção do espectador em relação àquelas imagens.

3.2.4 Focalização

A narrativa se utiliza de focalização interna em relação às informações sobre a partida de Lia para a Argélia e a libertação dos presos políticos em troca da liberdade de um embaixador sequestrado. Sabemos tanto quanto Lia sobre essa troca. No momento em que lhe é informado que ela poderá partir para fora do país junto com o namorado Miguel, ela pergunta como isso aconteceu, mas fica sem saber da história porque sua interlocutora se restringe a afirmar que ela deve ficar satisfeita somente com essa notícia.

A focalização espectral ocorre quando vemos Ana Clara chorando em seu quarto, segurando um resultado positivo de exame de gravidez; e ao final da narrativa,

quando acompanhamos o percurso de Ana Clara do bar em que encontrou Max até retornar ao pensionato.

O espectador sabe que Ana Clara bebeu e se drogou em demasia por não aceitar que estava grávida. Acompanha a personagem indo para o apartamento de um homem desconhecido que lhe leu um poema enquanto ouviam um tango argentino na vitrola. Sabe que depois de misturar uma droga em pó, provavelmente cocaína, ao uísque, ao chamar Max para ir lhe busca, injeta mais droga em sua corrente sanguínea com uma seringa. No entanto, nada disso é de conhecimento de Lorena e Lia, que a socorrem quando ela cai no corredor do pensionato na porta de seu quarto.

Elas só veem que a amiga está mal novamente, levam-na para dentro do quarto de Lorena, lavam seu rosto e a colocam na poltrona enquanto Lorena vai preparar um chá forte. As amigas veem as picadas nos braços de Ana Clara, mas não tomam conhecimento da real situação da moça. O espectador, por outro lado, desconfia que algo vai acontecer, pois Ana Clara drogou-se em demasia. Assim, quando ela grita para que Lorena tire a faca de seu peito e desfalece em seguida, o espectador sabe que ela morreu de overdose grávida.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise ora proposta procurou entrelaçar a teoria literária e a narrativa cinematográfica a partir do estudo do discurso indireto livre no filme “As meninas”, de Carlos Moletta e Emiliano Ribeiro.

O filme, adaptação do romance homônimo de Lygia Fagundes Telles, narra a história de três meninas – Lia, Lorena e Ana Clara – cada qual com seus dramas e traumas. Na representação visual desses traumas, foram utilizados recursos que remetem ao discurso indireto livre, principal técnica utilizada na narrativa do romance.

Retomando o que James Wood coloca como definição de discurso indireto livre, isto é, a apresentação do ponto de vista da personagem sem sinalização “autoral” a partir da linguagem degradada que essa personagem teria, podemos afirmar que na narrativa cinematográfica, em especial no filme que analisamos, isso ocorre nos momentos em que temos a ocularização interna primária, com utilização de câmera subjetiva e partes do corpo em primeiro plano. Esse efeito de discurso indireto livre é reforçado pelo corte e montagem das cenas, como vimos nos casos das imagens mentais das memórias de Lorena e Ana Clara.

O *raccord* pode se relacionar ao discurso indireto livre quando o “autor” não deixa que seu personagem “fale livremente”, isto é, quando ele mantém sob seu poder a linguagem do personagem. Destacamos, entretanto, que isso não é regra, já que num outro filme o *raccord* poderia se aliar à técnica de câmera subjetiva e produzir, com eficácia, uma linguagem degradada tal qual o discurso indireto livre o faz.

As imagens mentais, seguindo o mesmo princípio, quando se mostram em ocularização primária interna não distorcem ou subjetivam esse ponto de vista. Além disso, as imagens mentais são reproduzidas não como pensadas, mas em 3ª pessoa, pois vemos Lorena e Ana Clara meninas durante a lembrança, o que não ocorreria numa lembrança de fato.

Por fim, a focalização, em se tratando do centro cognitivo da narrativa, faz parte do que James Wood chama de confiabilidade do narrador. Assim como um narrador em 1ª pessoa parece ser menos confiável quando na verdade o de 3ª é que deveria ser fruto de desconfiança, a focalização também pode ser fruto desse tipo de avaliação. Verificamos, então, que em relação ao espectador, a focalização espectral e a focalização interna são, obviamente, as mais confiáveis, pois em uma sabemos mais que os personagens e na outra estamos em pé de igualdade com eles.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, A. K. C. de; AZERÊDO, G. A montagem expressiva como objeto de significação em *LavourArcaica*, de Luiz Fernando Carvalho. **Cultura & Tradução**, João Pessoa (PB), v. 1, n. 1, 2011.

BOSI, A. Imagem, discurso. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977, p. 13-36.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISENSTEIN, S. M. Da literatura ao cinema: *Uma tragédia americana*. Tradução de Vinícius Dantas. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983, p. 203-215.

GARDINIER, R. Algo acontece entre duas imagens. In: **Contracampo Revista de Cinema**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/artalgoacontece.htm>>. Acesso em: 18 jan. 2017.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GELINSKI, R. de F. Mrs. Dalloway no cinema: o fluxo de consciência. **Revista Publicatio UEPG**, Ponta Grossa (PR), v. 18, n. 2, p. 121-133, jul./dez. 2010.

JAKOBSON, R. **Linguística, poética, cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEONE, E.; MOURÃO, M. D. **Cinema e montagem**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1993.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares; Revisão de Nuno Marques. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MOLETTA, C.; RIBEIRO, E. **As meninas**. [Filme-vídeo]. Produção de Carlos Moletta, direção de Emiliano Ribeiro. Rio de Janeiro, Ipê Artes Filmes, 1996. 1 DVD, 90 min. color. son.

Primeiro filme, Enquadramentos: planos e ângulos. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em 18 jan. 2017.

TELLES, L. F. **As meninas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

TODOROV, T. A análise estrutural da narrativa. In: _____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 79-92.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann São Paulo: Cosac Naify, 2011.