

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL — HABILITAÇÃO JORNALISMO

GUSTAVO DUARTE FAGUNDES

**A NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA EM FILME DE FICÇÃO:
RELAÇÃO COM O ESPECTADOR EM A ERA DO RÁDIO (1987), DE
WODDY ALLEN**

Porto Alegre, dezembro de 2014.

GUSTAVO DUARTE FAGUNDES

**A NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA EM FILME DE FICÇÃO:
RELAÇÃO COM O ESPECTADOR EM A ERA DO RÁDIO (1987), DE
WOODY ALLEN**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social — Habilitação Jornalismo

Orientador: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, dezembro de 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado *A narrativa em primeira pessoa em filme de ficção: relação com o espectador em A era do rádio (1987), de Woody Allen*, de autoria de Gustavo Duarte Fagundes, estudante do curso de Comunicação Social — Habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 24 de novembro de 2014.

Assinatura:

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

GUSTAVO DUARTE FAGUNDES

**A NARRATIVA EM PRIMEIRA PESSOA EM FILME DE FICÇÃO:
RELAÇÃO COM O ESPECTADOR EM A ERA DO RÁDIO (1987), DE
WOODY ALLEN**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social — Habilitação Jornalismo

Orientador: Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini

Conceito final:

Aprovado em ____ de _____ de _____.

Banca examinadora:

Dra. Fatimarlei Lunardelli

Ms. Gabriela Machado Ramos de Almeida

Dra. Miriam de Souza Rossini

RESUMO

O presente trabalho trata das relações que o cinema, mais especificamente o cinema de ficção dotado de narrador em primeira pessoa, estabelece com os espectadores. A pesquisa tem a meta de explorar a utilização de camadas sobre camadas de narradores e seus respectivos interlocutores ao longo de todo filme *A era do rádio* (1987), de Woody Allen, por meio de uma amostra de trechos que ora são descritos, ora decupados e analisados. A partir de reflexões sobre o destinatário da obra de ficção de um autor, sobre o valor do enunciado de narradores no universo da diegese, sobre proposições teóricas para relacionar o tempo da história e do discurso, sobre a confiabilidade do narrador, o trabalho aborda os planos de enunciação em uma obra fílmica. Para estudar o filme com narrador em primeira pessoa, esta pesquisa se apoiou, principalmente, em conceitos das instâncias discursivas da codificação de um texto ou uma obra de arte, de Yvancos e Eco, bem como da estratégia do autor-modelo e da competência enciclopédica exigida do receptor, de Eco, da narração implícita de uma entidade que “fala” cinema ou que agencia as diversas matérias de expressão fílmica, de Gaudreault e Jost, da verossimilhança de uma história originada desde o pano de fundo afílmico e desde a qualidade do conhecimento geral do espectador, do quadro e do campo no espaço fílmico, de Aumont. Através da utilização desses fundamentos e pressupostos como metodologia, este trabalho identificou no modelo de narrador e de Ficção de *A era do rádio* formações discursivas no diálogo estabelecido com os interlocutores as quais reúnem o espectador-modelo na audiência com ouvintes imaginários e reais da era de ouro do rádio americano.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; cinema; narração; espectador.

ABSTRACT

This paper deals with the relationship that cinema, specially the fiction cinema equipped with first-person narrator, establishes with the audience. This research has the goal of exploring the use of layers upon layers of tellers and their counterparts throughout the whole film *Radio days* (1987), of Woody Allen, by means of a sample of excerpts that are either described, either both selected and analyzed. From reflections on the recipient of the fiction of an author's work, on the value of the statement of storytellers in the world of narration, on theoretical propositions to relate the durations of story and discourse, on the reliability of the narrator, the work addresses the layers of enunciation in a filmic work. To study the films with first-person narrator, this research was based mainly on concepts of discursive instances of the encoding of a text or an art work, of Yvancos and Eco, on the strategy of an author-model and on the encyclopedic competence required of a receiver, of Eco, on the implied narrative of an auctorial entity that "speaks" movies or coordinates the various materials of a filmic expression, of Gaudreault and Jost, the likelihood attribute of a story originated from the non-filmic background and from the quality of general knowledge the viewer has, and finally on the filmic space, of Aumont. Through the use of these foundations and assumptions as methodology, this study identified in the model of narrator and of Fiction of *Radio days* discursive formations in its dialogue with its interlocutors that bring together the spectator-model at the audience with the imaginary and real listeners of the golden age of American radio.

KEYWORDS: communication; cinema; narration; spectator.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro da Meganarrativa	15
Figura 2 – Quadro do Texto	21
Figura 3 – Cena 1 <i>sequência inicial</i>	40
Figura 4 – Cena 2 <i>programa matinal</i>	41
Figura 5 – Cena 3 <i>programa esportivo</i>	42
Figura 6 – Cena 4 <i>programa favorito de Ruthie</i>	43
Figura 7 – Cena 5 <i>programa de Abercombie</i>	44
Figura 8 – Cena 6 <i>tragédia da menina</i>	45

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 DISCURSO E NARRATIVA: TEXTO E AUDIOVISUAL	11
2.1 LEITOR A QUE UMA OBRA SE DESTINA	11
2.2 DISTANCIAMENTO E TEMPOS DE ENUNCIÇÃO E DE ENUNCIADO	16
2.3 QUADRO E CAMPO	24
3 A RELAÇÃO ESPECTADOR-OUVINTE EM TORNO DE A ERA DO RÁDIO	29
3.1 WOODY ALLEN: CONTADOR DE HISTÓRIAS	29
3.2 WOODY ALLEN: NARRADOR DO PASSADO	31
4 A ERA DO RÁDIO: OS NARRADORES	37
4.1 DESIGNAÇÃO E DESCRIÇÃO DOS TRECHOS	38
4.2 FOLHAS DE DECUPAGEM	39
4.3 ANÁLISE DAS CENAS	48
4.3.1 Descrição e Análise Cena 1	49
4.3.2 Descrição e Análise Cena 2	50
4.3.3 Descrição e Análise Cena 3	51
4.3.4 Descrição e Análise Cena 4	52
4.3.5 Descrição e Análise Cena 5	52
4.3.6 Descrição e Análise Cena 6	53
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56

1 INTRODUÇÃO

Existem em média 248 lugares por sala do Espaço Itaú de Cinema de Porto Alegre¹, entre os quais o público escolhe seu assento. Quer por sua preferência, pela de acompanhantes ou por ordem de chegada, a pessoa que vai ao cinema posiciona-se em relação à proximidade com as imagens do telão e com os sons das laterais de uma sala *stadium*. A qualidade e as possibilidades de atenção podem variar conforme a experiência audiovisual de cada assistente. Dão-se, em uma sessão a que se assiste, entretanto, mecanismos disciplinados, quase naturais, que tratam de manter uma forma de ver cinema ordenada e produtiva. Da mesma maneira, os estados atentos do espectador comum e inconstante bem como os do crítico e pesquisador assíduo decorrem de princípios de que se pode deduzir uma unidade comercial efetiva. O conhecimento e a introspecção demandada para a devida observação de uma obra fílmica em certos casos, se bem que limitem o exame de um número de presentes em sala, não têm condições de configurar uma imposição formativa ou um desencontro disjuntivo e irracionalizável.

Como exemplo, a frontalidade da projeção perspectiva é um paradigma em exhibições hoje. Historicamente, a audiência de cinema já dispôs de maneiras diferentes de aproveitar seu passatempo. Quando os filmes chegaram ao Japão, próximo à virada para o século passado, a plateia das peças de Kabuki estava acostumada a assistir à mudança de cenários ocorrida no palco, sem a descida de cortinas, e mostrou então um interesse notório pela máquina, em detrimento do conteúdo das películas. Um dos primeiros exibidores colocou o projetor à direita do palco e a tela à esquerda. De acordo com Anderson e Ruchie (1959), muitos espectadores não tinham um ângulo de visão razoável sobre a tela, sim a viam bastante obliquamente, mas em compensação tinham uma boa vista para os movimentos da equipe de projeção. Situados em meio a esta equipe no palco, os comentadores de uma sala de cinema, apelidados pela audiência tão carinhosamente como os atores de Kabuki. Após a morte muito adiada do *benshi*², esta presença histórica entrincheirada no início do cinema japonês que explanava ao público tudo o que era visto enquanto a narrativa progredia, o fantasma de um

¹ Fonte para o cálculo da média de assentos por sala disponível em: <<http://itaucinemas.com.br/pag/porto-alegre>> Acesso em: 11 jul. 2014 às 21 horas.

² Eram verdadeiros astros de uma sessão, principalmente à época dos nickelodeans no séc. XX, quando as salas de cinema lotavam muito em função do comentador, que dava toda uma vida ao filme mudo. As pessoas vinham para vê-lo, p. ex., comentar por horas em frente a um vídeo de trinta segundos de um peixe vermelho, que rodava em looping.

comentarista na exibição de filmes permaneceu dentro da produção nacional de décadas seguintes (ANDERSON; RUCHIE, 1959).

No cinema do norte-americano Woody Allen, por sua vez, podemos enxergar vultos de eras com outras condições de comunicação social na assimilação da radiodifusão pelo cruzamento com o cinema. Pode-se dizer que o filme *A era do rádio* (1987) pinta com fotogramas e cenas a história artística do meio radiofônico, meio este que transmitia apenas pelo som suas narrativas e programas. No filme de Woody Allen, o diretor se vale de técnicas do audiovisual para não somente projetar a experiência vivenciada por uma família de personagens com a radiodifusão, mas também recompor a sensação daquele ouvinte do passado em material acessado pelo espectador. Tal recomposição se dá principalmente quando, ao movimentar-se a câmera e lançar ao fora de campo algo já mostrado, mantém-se a ação sobre aquilo que apareceu e está já invisível. É, dessa maneira, emulada por meio de uma técnica a imaginação provocada por palavras sem imagem como ocorria com o ouvinte de rádio. A relação entre o que se vê e o que se ouve, imediatamente estabelecida pelo sincronismo som/imagem, é neste filme também estabelecida pela ligação espectador de *A era do rádio*/ouvinte de rádio do passado.

É comum que filmes narrados em primeira pessoa, como *A era do rádio* (1987), insiram o observador em um mundo que está longe de ser idêntico à realidade corrente e cotidiana. Em geral, algumas vezes mais e outras menos claramente, a narração é feita para alguém que pertence ao universo da história e não é o espectador, mas cujo lugar é ocupado também pela percepção do espectador desconhecido, este uma pessoa sem relações no espaço-tempo fílmico. Curiosamente, o ato narrativo é capaz de criar duas instâncias de destinatário de uma mensagem relatada em primeira pessoa. Na primeira delas, está um leitor/espectador existente no interior da trama, seja personagem ativo ou não. Ele está interpolado entre o narrador e o leitor/espectador empírico, este o destinatário em segunda instância. No cinema de ficção em que tipos assim de vozes são empregados, os espectadores não têm relações verdadeiras na trama, como as têm os interlocutores do mundo fictício a quem se dirige o narrador-personagem em primeira pessoa. *A era do rádio*, por sua vez, põe em jogo uma maneira de ver (e dar a ver) sensações e percepções sobre o rádio por pessoas da infância de Woody Allen, ou melhor, do narrador do filme de Allen a quem ele empresta a própria voz, e, para tanto, utiliza técnicas que sintonizam pictoricamente naqueles idos da era de ouro do rádio americano a audiência presente no momento de uma exibição desse filme de 1987.

À luz do exposto acima, este trabalho propõe-se a estudar o filme apresentado com foco nas questões significativas do espetáculo cinematográfico e da narrativa em primeira

pessoa para localizar deslocamentos na audiência e na figuração interpolada do leitor/espectador/ouvinte iniciado. É interessante aqui o que esse modelo de narrador contribui para o conhecimento do mundo e como é acionado o espectador. A ideia de recepção diegética levará em conta o pensamento elaborado por Umberto Eco, para quem o perfil do leitor-modelo é desenhado pelo texto e dentro do texto (1994).

No capítulo dois, trazemos a fundamentação teórico-metodológica com apontamentos da narrativa, especialmente a respeito dos níveis de narradores e leitores de uma obra, e dos tempos ou temporalidades da história e do discurso, além do conceito de fora de campo em cinema.

No capítulo três, há informações sobre a vida e a visibilidade do diretor e sobre a história ou pequeno mundo diegético de *A era do rádio*. A literatura crítica surgida com os filmes de Allen e de outros é visitada para apanhar detalhes e perspectivas sobre as obras. Além disso, é produzido material descritivo de cenas ou trechos dos filmes analisados.

No capítulo quatro, apresentamos a visualização da decupagem dos seis trechos selecionados. Também, resgatamos questões da narrativa cinematográfica, da enunciação e da subjetividade. Após as folhas de exibição da amostra decupada do filme, direcionamos as reflexões e o segmento mais teórico do trabalho para o pensamento analítico acerca dos trechos escolhidos.

2 DISCURSO E NARRATIVA: TEXTO E AUDIOVISUAL

Para pensar questões da narrativa cinematográfica, serão apresentados conceitos da teoria do discurso narrativo de José Maria Pozuelo Yvancos (1994), de retórica e técnica da ficção de Umberto Eco (1994), de narrativa e teoria de cinema de André Gaudreault e François Jost (2009), além de categorias da temporalidade narrativa de G. Genette a partir de Yvancos (1994), de ferramentas para análise da confiabilidade do narrador/refletor de Wayne C. Booth a partir de Goyet (2014), de concepções de cinema e teoria da imagem de Aumont (2004a, 2004b) e Aumont et al (1995).

2.1 LEITOR A QUE UMA OBRA SE DESTINA

Segundo Yvancos (1994), no plano da recepção do discurso narrativo, o leitor implícito não representado é o leitor imanente que no texto aparece como tal. É o ele ou o tu a quem o texto está dirigido e o ele com quem o “eu” da voz do narrador dialoga. Como leitor, vai conservar a memória do relato e só pode conhecer o desenvolvimento do mesmo se submetido à linearidade que distingue uma obra textual. Em muitas histórias com autor e leitor pertencentes apenas à instância da codificação do texto mesmo, além de um autor implícito representado³ que aparece como responsável pela escritura, há o leitor implícito representado, como um receptor imanente e simultâneo da emissão do discurso e que assiste dentro da história relatada a sua emissão no instante mesmo em que esta se origina (YVANCOS, 1994).

Nessas narrativas de ficção com voz em primeira pessoa, Yvancos (1994) lembra que pode ser pouco clara a separação entre o leitor implícito não representado e o destinatário que realmente compulsa, escuta a obra ou assiste a ela, sendo atribuídas a este, mesmo por teóricos como Gerald Prince, funções reservadas ao leitor implícito, representado ou não, como a de ser a memória do texto, a de responder a pseudo-perguntas, etc. Eco (1994), ao apresentar o pensamento de Wolfgang Iser, explica que este autor acredita que “o papel do leitor [receptor, nesse caso de ambiguidade bibliográfica tido por *implícito*, previsto pela estrutura do texto, *que não o define obrigatoriamente*] não é idêntico ao do leitor fictício [ou *implicado*] retratado no texto. Este último é apenas um componente do papel do leitor” (ISER

³ Por sua vez, o autor implícito representado pode ser diferenciado do narrador, pois é capaz de julgar a atividade de contar e de corrigir inclusive a perspectiva do narrador. Embora a oposição apareça neutralizada, convém mantê-la em nível teórico, pois oferece exemplos visíveis de personagens-autores. Ele “é uma personagem diferente dessa ‘imagem de autor’ do não representado e, é claro, do autor real”. (YVANCOS, 1994, p. 20).

apud ECO, 1994, p. 22). Ao contrário, de maneira mais coerente com Yvancos, a especulação de Eco (1994) sobre o Leitor-Modelo é focada na interpretação do leitor fictício refletido no texto, que nasce com ele, perfilhando a tarefa de sustentáculo de uma estratégia de interpretação, desnecessariamente gloriosa ou sublime. Tendo isso em vista, Eco (1994, p. 23) expõe:

eu falaria em leitores-modelo não só em relação a textos que estão abertos a múltiplos pontos de vista, mas também àqueles que preveem um leitor muito obediente. Em outras palavras, há um leitor-modelo não só em *Finnegans Wake*, como ainda para os horários de trem, e de cada um deles o texto espera um tipo diferente de cooperação.

O contributo emanado do leitor a uma obra de arte ou um escrito narrativo tem como razão de ser a oportunidade de tirar dos textos literários aquilo que não dizem explicitamente, de acordo com Eco (1994). O autor tem em atenção, todavia, que o texto ficcional é limitador do que chama de a “competência enciclopédica” exigida do leitor, potencialmente infinita, embora ninguém a possua em medida absoluta. Fornecendo sempre um formato resumido (e nunca precisado com mais acurácia ou aproximação que a conjectura) para o conhecimento que buscamos através de interrogação contínua e virtualmente infinita, a obra de arte, particularmente a literária, é marcada pelo elo indissociável e pela dialética entre o autor e o leitor-modelo, em conformidade com Eco (1994). Para o escritor de *O nome da rosa* (ECO, 1994), o mundo real é um imenso labirinto, [podemos dizer que mais intricado que anedotas, contos de fadas, novelas ou mesmo romances-rio] cuja totalidade de caminhos não é possível perfazer ou reproduzir; e, por conta disso, os textos ficcionais são um meio de socorrer nossa pobreza metafísica e nos assessorar, enquanto leitores de segundo nível, no sentido de identificar e construir a estratégia do Autor-Modelo para que a leitura faça sentido. Também, para que o mundo faça sentido, pois Eco (1994, p.122) anota que

Existe uma regra de ouro em que os criptoanalistas confiam — a saber, que toda mensagem secreta pode ser decifrada, desde que se saiba que é uma mensagem. O problema com o mundo real é que, desde o começo dos tempos, os seres humanos vêm se perguntando se há uma mensagem e, em havendo, se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais sabemos sem dúvida que tem uma mensagem e que uma entidade autoral está por trás deles como criador e dentro deles como um conjunto de instruções de leitura.

Podemos exemplificar a questão da dialética entre autor e leitor-modelo com o caso seguinte. Um ex-ator, também ex-roteirista da série televisiva *The Office*, o norte-americano B.J. Novak, encontrou em sua produção de livros infantis uma maneira travessa de entreter crianças que embarcam no mundo exclusivamente da escrita. Em *Book with no pictures*, o

escritor utiliza expressões como “My only friend in the whole wide world is a hippo named Boo-Boo But”, no intuito de que, ao serem ditos sons e descabimentos ridículos pelo adulto constrangido, a criança sinta-se um gênio malvado, embora em um ambiente de rebelião controlada. Novak (apud GRITZ, online) encara a criança, a ouvinte de suas palavras escritas, como a um diretor cênico ou fílmico: “A criança me daria um roteiro: ‘Aqui estão suas falas hoje. Por favor, desempenhe o papel para minha ventura’”. Nessa situação, Novak acredita que o mais engraçado seria que ele dissesse coisas que não gostaria, como se forçado pela criança, que se sentiria em posse de um livro poderoso, sem ilustrações, escrito em “estilo” adulto. Por meio do emprego de numerosos processos de design, como virar a página no momento em que um comediante profissional pausaria, sinalizações de performance, expressões ligadas à enunciação marcadas para serem proferidas meio à socapa (“Eu não queria ter lido essas palavras! Que tipo de livro é esse?”), colorido em palavras tolas, caracteres robóticos para uma articulação de voz sintetizada etc, Novak busca orientar a contação de histórias ou a empostação de voz na leitura de pais comuns, sem experiência em atuação cênica. “O verdadeiro humor no livro está no jeito como brinca com a ligação entre o adulto e a criança”, diz Novak (apud GRITZ, 2014, online). Podemos aventar que o pai da criança é instrumentalizado com a roupagem do autor-modelo originado a partir do autor empírico B.J. Novak, pois

o autor-modelo é uma voz que nos fala afetosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

Como lembra Eco (1994), a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é que o leitor admita um acordo ficcional tácito, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor deve estar ciente de que a história contada é imaginária, mas nem por isso o escritor está mentindo. Eco (1994) chama atenção ao fato de que, ao lermos uma obra de ficção, suspendemos nossa descrença em relação a algumas coisas e a outras não. Dessa forma, as linhas iniciais de *Metamorfose*, de Kafka, segundo Eco (1994, p. 85),

constituem um exemplo de realismo, não de surrealismo [...] o próprio Grégor mal consegue acreditar nos seus olhos: ‘O que aconteceu comigo?’, ele se pergunta. Como nós mesmos nos perguntaríamos numa situação semelhante [...] E a descrição [“que nada tem de fantástico”] continua, apresentando um quarto como muitos outros que já vimos. Mais adiante parece absurdo que, sem se fazer muitas perguntas, os pais e a irmã de Grégor aceitem sua metamorfose em inseto, embora sua reação diante do monstro seja a que qualquer outro habitante do mundo real teria: eles ficam apavorados, enojados, acobardados.

Para Eco (1994), não é tão simples o problema do leitor que pretende que uma história de ficção corresponda inteiramente ao mundo real no qual se situa e que por isso descobre, por exemplo, em pesquisa a jornais, o verdadeiro local de um incêndio inventado pelo autor de um livro. Eco (1994) informa que o equívoco é possível porque as ficções em geral não se auto-invalidam, ou seja, não demonstram sua própria impossibilidade; ao contrário, caso o leitor ache muito inacreditável uma situação, o escritor se apressa em provar que ela é muito possível em termos de nossa experiência no mundo real. O autor italiano conclui que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real, adotado sempre como pano de fundo⁴ porque, com a expansão do problema da suspensão da descrença, “devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real” (ECO, 1994, p. 89). O italiano (ECO, 1994) acredita que o universo de ficção, contando com poucas personagens em tempo e local bem definidos, pode ser encarado como um mundo infinitamente mais limitado que o mundo real. Mas também pode ser encarado como uma extensão incomensurável do mundo da experiência, por acrescentar indivíduos, atributos e acontecimentos ao conjunto do universo do real, conforme Eco (1994). Finalmente, a maior parte de nossa competência ou conhecimento do mundo real é delimitada pelos pequenos mundos ficcionais que exploramos em profundidade (ECO, 1994).

Eco (1994) comenta que o princípio da confiança, utilizado para estabelecer que a ficção descreve um mundo que temos que aceitar tal como é, é, no mundo real, tão importante quanto o princípio da verdade. O autor afirma (ECO, 1994, p. 95): “Não é através da experiência que sei que existe uma cidade chamada Macau ou que a primeira bomba atômica funcionava por fissão e não por fusão”. Conforme o italiano (1994), aprende-se isso por uma série de coisas, em depositando confiança no conhecimento de outras pessoas, com a vantagem de evitar um comportamento cheio de dúvidas e sempre neurótico. E essa imagem satisfatória do mundo real é parte da totalidade do conhecimento, chamada de Enciclopédia Total por Eco porque “é como uma enorme biblioteca composta de todos os livros e enciclopédias” (1994, p. 96), biblioteca à qual sempre podemos recorrer.

O discurso cinematográfico, no que lhe diz respeito, pode ser alcançado ou especificado por delegação narrativa ou encaixe da visualização de uma narração explícita (e

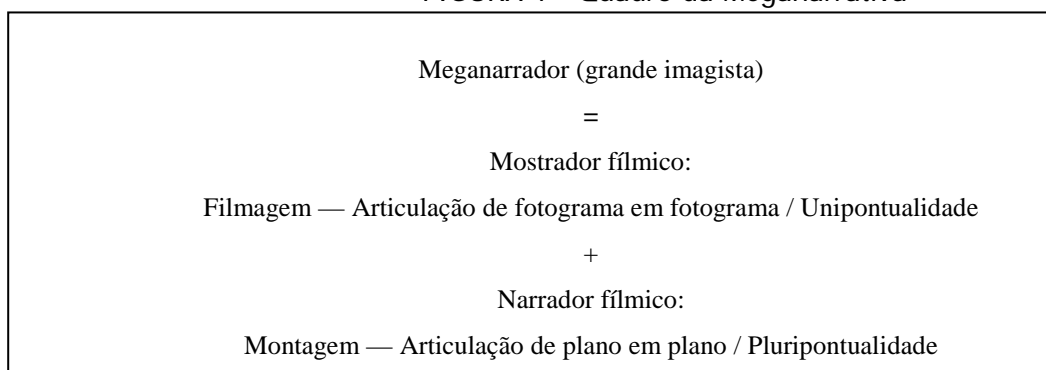
⁴ “Na verdade, espera-se que os autores não só tomem o mundo real como pano de fundo de sua história, como ainda intervenham constantemente para informar aos leitores os vários aspectos do mundo real que eles talvez desconheçam” (ECO, 1994, p. 100). E as consequências de ler baseado em informação errônea e inverdades acerca do mundo real são um assunto particular e empírico (ECO, 1994).

relatada unicamente com palavras) com uma narração implícita (e obtida pelo “falar” cinema por intermédio de imagens e sons), segundo Gaudreault e Jost (2009). A tendência do espectador está em atribuir o enunciado de uma obra àquele que o reivindica explicitamente, o narrador verbal, intradiegético, visualizado e de segundo nível em cinema. Mas o crédito de confiança tem como requisito o *postulado de sinceridade*, posto em questão na hipótese de que as proposições do narrador segundo pareçam falsas tendo em consideração o conjunto da trama audiovisual organizada pelo grande imagista fílmico, o narrador primeiro, implícito, extradiegético e invisível, conforme Gaudreault e Jost (2009). Respeitado o postulado, os autores (GAUDREULT; JOST, 2009) explicam que o espectador de *Pacto de sangue* (1945), de Billy Wilder, pode compreender que Walter Neff, autor do ato narrativo instaurado na gravação de sua confissão a um colega de trabalho, assume a responsabilidade pela “audiovisualização”, e esta é fiel ao relato verbal que Neff supostamente segue ditando para o gravador. Em nome do *postulado de sinceridade*, explicam Gaudreault e Jost (2009, p. 64 a 65):

o espectador está pronto a aceitar numerosas bizarrices ou a apagá-las mentalmente: o fato de que o próprio narrador está no mundo diegético da história que narra, que é mostrada do exterior, também o fato de que cada um dos personagens tem voz própria e não a do narrador, e que tudo nos é mostrado em detalhe (fatos, gestos, cenários) enquanto a memória do narrador deveria ser mais limitada, etc. Essa bizarrices, que constituem verdadeiras “paralepses” (elas dão informações que não deveríamos ter [...]), são convenções que aceito para poder crer na diegese, para identificar-me com os personagens e com seus pontos de vista.

Os autores (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 74) concluem que o narrador primordial da narrativa fílmica pluripontual “poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria [...] para entregar ao espectador as diversas informações narrativas”. Na página de número 75, há uma figura, extraída inicialmente de outro livro de Gaudreault, semelhante à reproduzida a seguir.

FIGURA 1 - Quadro da Meganarrativa



Fonte: extraído de Gaudreault (1988 apud GUDREULT; JOST, 2009, p. 75)

A primeira camada expressiva, oriunda da encenação e do enquadramento, consoante os autores (GAUDREAULT; JOST, 2009), equivaleria ao procedimento básico do cinematógrafo que faculta a apresentação ininterrupta, sobre a tela, de uma série de quadros fotográficos consecutivos. A busca pela ilusão de movimento leva à segunda camada de narratividade, que é a dos planos, e consiste no processo de encadear planos e inscrever neles seu próprio percurso de leitura (GAUDREAULT; JOST, 2009).

Cabe ressaltar, entretanto, que, quando nos referimos ao “narrador do filme *A era do rádio*” nesta monografia, isso não equivale exatamente ao “narrador fílmico” apontado no quadro como parte do grande imagista. Antes, designamos como narrador do filme de Allen o narrador verbal ou a instância da voz narradora, a qual, neste como em muitos de seus filmes, o diretor emprega abusivamente.

2.2 DISTANCIAMENTO E TEMPOS DE ENUNCIÇÃO E DE ENUNCIADO

Moraes (2012), em seu trabalho de monografia, assinala que a voz do narrador em cinema [quer de ficção, quer documental, podemos dizer] é inserida na maioria das vezes como solução a uma desqualificação significativa das imagens geradas. Comparavelmente, na literatura esse elemento narrativo é mais importante e presente, estimado por produzir um estilo literário. À luz disso, é inequívoco que a tipologia de narradores seja menos preliminar ou experimental no campo das obras textuais em relação ao da sétima arte. O acadêmico (2012) ajuíza que o texto da narração de um filme pode, proficuamente, se assemelhar a um paradigma literário aproximativo, em tal caso os atributos da voz narradora de documentários do parisiense Chirs Marker parecidos aos do condutor de uma estrutura ensaística. Interessa a Moraes observar as ferramentas de subjetivação do discurso, recorrendo principalmente ao desaparecimento do narrador, ocorrido tanto na bibliografia do narrador literário como do cinematográfico-documental. Vale-se, então, das duas qualidades básicas possuídas pelo narrador literário, identificadas por Leite (1994 apud MORAES, 1992): a de *mostrar*, descrevendo um ambiente ou uma ação, e a de *contar*, agregando personalidade ao ato de narrar. E, na literatura, é a partir da verossimilhança que se regula o nexo de objetividade com a realidade. Na teoria de Henry James e outros escritores, a apreensão ideal da narrativa pede uma valorização à história, com a presença discreta de um narrador, deixando a impressão de que a história se conta a si própria (LEITE, 1994 apud MORAES, 1992).

Para Yvancos (1994), o ponto de partida fundamental para a análise do tempo narrativo é a falta de correspondência entre o tempo da história e o tempo do discurso, a qual

foi utopicamente ignorada pela teoria classicista da unidade de tempo. Igualmente, Eco (1994, p. 42) assegura que

Para muitas teorias da literatura, a voz do autor-modelo deveria ser ouvida unicamente através da organização dos fatos (história e enredo); tais teorias reduzem a um mínimo a presença de um discurso — não como se não houvesse discurso, mas como se o leitor não percebesse seus indícios.

Yvancos (1994) trabalha com três eixos propostos por G. Genette para relacionar ambos os tempos da história e do discurso. A) Relações entre a ordem temporal de sucessão dos fatos na história e a ordem em que estão dispostos no relato. O autor entende que toda narração pressupõe um anacronismo de ordem geral, pois a linearidade da linguagem obriga a determinação de uma ordem sucessiva para os fatos. Mas toda narração oferece, também, um conjunto de anacronismos particulares ou de detalhe. B) Relações de duração marcadas por um ritmo ou rapidez dos fatos da história frente ao ritmo do discurso. Pode-se falar de uma espécie de igualdade, mas não de igualdade. São quatro tipos de ausência de sincronia: sumário ou resumo, cena, eclipse e pausa descritiva. *Sumário* se origina quando uma série de frases se resumem em parágrafos, páginas, trechos, ou melhor, alguns dias, meses e anos que não se chega a relatar. Em oposição, está a *cena*, que representa a intenção de oferecer o transcurso de um acontecimento tal como se produziu (No limite, as cenas dialogadas, que vinculam história e discurso, pois as palavras das personagens dão a sensação de uma representação direta). A *eclipse* corresponde a tempo e fragmentos da história que foram suprimidos, seja bem indicada sua elisão ou não, inferida em geral de outros detalhes. A *pausa descritiva* é o contrário da eclipse. Nela, um aspecto ou momento eleito da história é pormenorizado, de modo que se engendra um tempo de discurso de maior duração ou ritmo mais lento da história. C) Relações de frequência na forma de repetição de fatos na história e repetições no discurso. São reduzidas a quatro formas: relato singular — em que se conta uma vez o que aconteceu uma vez —, relato anafórico — em que se conta n vezes o que aconteceu n vezes —, relato repetitivo — em que se conta n vezes o que aconteceu uma vez — e relato siléptico — em que se conta uma só vez o que aconteceu n vezes (GENETTE apud YVANCOS, 1994).

A partir de um importante trabalho acadêmico sobre temporalidade e narração de P. Ricoeur⁵, Yvancos endossa que o sistema genettiano, embora tenha alto rendimento retórico-

⁵ É estabelecido que “Tempo e narração se reclamam um ao outro porque ‘o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa, e o relato é significativo na medida em que esboça rasgos da experiência temporal’” (RICOEUR apud YVANCOS, 1994, p. 32).

compositivo, é compreendido como devedor de uma concepção muito redutora do problema da temporalidade narrativa, porque não tem em atenção, entre outros fatores, a vivência da temporalidade. E esse tempo vivido não se resolve nos termos internos da configuração discursiva, mas se reconfigura em sua recepção como experiência em relação com uma produção (YVANCOS, 1994).

A realidade afílmica, ou seja, a realidade, em elucidação de Souriau (1953 apud GAUDREULT; JOST, 2009, p. 49), “que existe no mundo habitual, independentemente de qualquer relação com a arte fílmica”, é suscetível de verificação, ao passo que o universo da ficção é em parte mental, regido por leis próprias, em conformidade com Gaudreault e Jost (2009). A competência do espectador em relação ao mundo espaço-temporal em que vive pode fazer com que o que sucede em uma narrativa fílmica pareça verossímil ou absurdo em tal ou qual obra, a depender da existência ou ausência de postulados que propiciem a aceitação da coerência do conjunto da narrativa (GAUDREULT; JOST, 2009).

Quando absorve da literatura a utilização enunciativa de um signo como o do prefácio, o cinema de ficção admite uma série de consequências ao que Gaudreault e Jost (2009, p. 36) estabelecem como o “interior de uma narrativa fílmica, ou seja, de um discurso global, narrativo e audiovisual”. Ao arrolar interferências concernentes ao processo de enunciação, Leite (1997) cita, procedendo desde Barthes, entre recursos que não necessariamente marcam a subjetividade, os exórdios de poemas épicos e os prefácios, que embaralham os tempos, o passado do relato e o presente do discurso, de modo a ocasionar a sensação de um tempo mítico, o que aparentaria o historiador [o enunciador, se quisermos] ao poeta ou ao adivinho.

Pensem na sequência inicial do filme *A um passo da liberdade* (1960), em que uma personagem, debruçada sobre um motor em um ferro-velho, vai à câmera para cumprimentar o espectador e dizer que seu amigo Jacques Becker (o diretor do filme) recriou em detalhes sua verdadeira história, a qual aconteceu em 1947 em “La Prison de la Santé” (na Prisão de Santé, situada no bairro de Monte Parnaso). De fato, o intérprete (creditado com nome artístico) é o mesmo homem que vivenciou e liderou a tentativa de fuga que serviu de inspiração para um romance publicado em 1957 pelo franco-suíço José Giovanni, companheiro de cela em La Prison de la Santé.

No sentido abordado por Gaudreault e Jost (2009) de que a consciência narrativa “desrealiza” a coisa contada, ou a situa longe de si, fora de seu presente e num outro lugar, não erraríamos em dizer que o intérprete, mesmo na sequência de abertura, reproduz ou personifica, na qualidade da *mostração* — trabalhada em Gaudreault (1988 apud

GAUDREULT; JOST, 2009) — ou de instâncias “actoriais”, o homem que vivenciou a fuga no fim dos anos 1940. A partir do momento em que anuncia o ano e o lugar da narrativa, o ator atém-se à participação diegética enquanto personagem, sem marcas de narrador ou de enunciador. Assim, por outro lado, o trabalho de leitura do espectador tem uma atitude menos “documentarizante” ao longo de todo o filme em proporção à sequência inicial, onde a imagem funciona como um índice, “na medida em que ela parece, para o espectador, ter sido diretamente ‘afetada’ pela espacialidade e a temporalidade do objeto representado” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 46).

O ex-prisioneiro dá ao filme espécie de prefácio audiovisual, que, além de denotar a textura factual do registro via o “ter-estado-lá” profílmico do intérprete, pode ajudar a compreender a admiração, em toda a narrativa, dos colegas de cela pela personagem como uma admiração do “amigo Jacques Becker”, o diretor a quem pertence a narração ou a reminiscência das sequências restantes, na conformação de autor-modelo. Ou na posição de grande imagista, pois no transcurso das ocorrências que produzem a trama narrativa, de acordo com Gaudreault e Jost (2009, p.41),

os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir “sinais”. Esses outros “sinais”, que vem pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. É essa instância que Laffay aponta quando fala de seu “grande imagista” [...] Essa instância seria representada, no caso do teatro, por tudo aquilo que conflui na encenação, e, portanto, por cada uma das *performances* da peça. A narrativa cinematográfica opõe-se à narrativa teatral por sua intangibilidade, sendo característica do teatro ser, a cada vez, um espetáculo diferente (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 41).

São inúmeras as formas de se imprimir na narrativa a marca do grande imagista. Walter Benjamin chamava atenção para o fato de que a narrativa é uma forma artesanal de comunicação, pois não é o “puro em-si” do contado que ela busca transmitir. “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (1994, p. 205). Entre potenciais do cinema, está o de empilhar uma série de narradores segundos em um único discurso global, aquele do grande imagista. Em *O grande hotel Budapeste* (2014), filme baseado em diversos livros de Stefan Zweig, uma personagem escritora (“Autor”) que produziu o livro sobre a narrativa do hotel, assumirá, ela também, um lugar como ouvinte da história contada por outra personagem que vem a ser a narradora do tempo em seu passado em que transcorre a maior parte do filme. A transição ao tempo da colhida do registro acerca do hotel fictício é marcada pela mudança de idade na voz em off, de um homem velho para um jovem. O início de fato

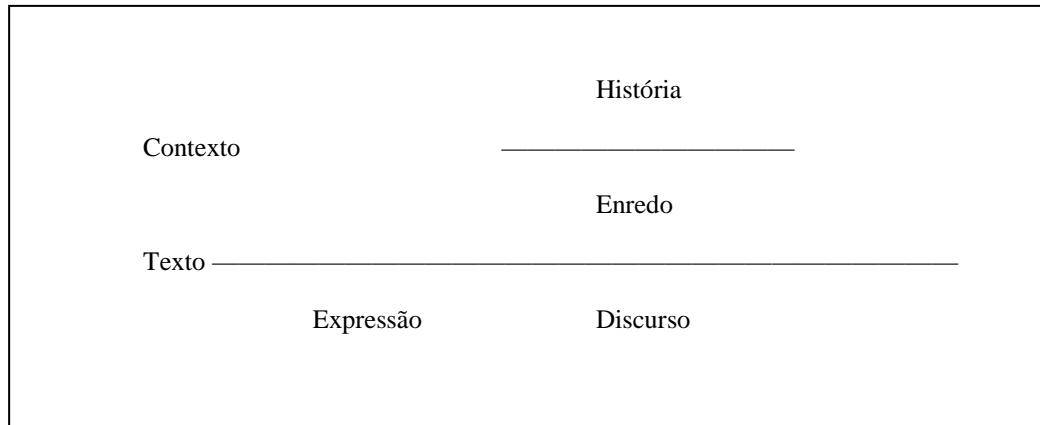
do filme de Wes Anderson está nos dias atuais, quando uma leitora percorre um cemitério e deposita em homenagem uma chave de hotel entre outras no suporte da estátua de uma cabeça identificada pela inscrição como figura do “Autor”.

Essa leitora, aparecendo na sequência inicial de *O Grande Hotel Budapeste*, tem acesso a uma obra escritural com as informações narrativas retrospectivas sobre a vida do Autor, que escreveu o livro em mãos dela em uma temporalidade anterior à atualidade em que ela visita o cemitério. Um plano mais próximo do livro conjuraria a “audiovisualização” da leitura da jovem do conteúdo do prefácio ou da apresentação no livro, pois, no plano seguinte, está o Autor, com a mesma aparência física da foto na contracapa, sentado a uma mesa de escritório. Ele para de escrever para se dirigir à câmera, a qual é, de certa forma, para o espectador e o grande imagista, uma câmera subjetiva relacionada ao olhar da leitora. Vamos, dessa forma, para 1987, no momento em que o Autor está velho e finaliza ou publica seu livro. A passagem para 1968 ocorre durante narração em off sobre imagens da região do hotel-título de que o Autor passa a falar e é marcada pela diferenciação em faixa etária da voz narradora. Assim, o hotel surge no relato a partir de sua perspectiva de hóspede, em tratamento por conta de uma neurastenia.

O Autor jovem da voz narradora está situado em algum momento depois daquele em que mostra a si mesmo jovem em um hotel enorme consideravelmente vazio e já se aproximando da demolição. Nesse momento, descobre por acaso que sua estadia coincide com um dos três períodos ao ano em que Zero Moustafa, o velho dono do hotel, vem ao estabelecimento. No encontro de um jantar, conseguido, outra vez, por acaso, entre Zero e Autor, inicia e terminará a colhida do registro para a história do livro visto inicialmente, que narra o tempo da juventude de Zero, mensageiro e pupilo de M. Gustave, o protagonista de *O grande hotel Budapeste* e concierge original do hotel-título. A partir de então, Zero é o narrador, e a “audiovisualização” conjuraria sua narração verbal feita para o Autor durante um jantar.

Umberto Eco (1994) compreende que a história, assim como o enredo, não é uma função da linguagem, mas é uma estrutura transmitida por um discurso narrativo e quase sempre passível de tradução para outros sistemas semióticos. Na página 41, o autor apresenta uma figura, semelhante a que segue abaixo, relacionada aos vários níveis do texto narrativo:

FIGURA 2 – Quadro do Texto



Fonte: extraído de Eco (1994, p. 41)

Eco (1994, p. 63) considera que “o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõem um tempo de leitura”. Um escritor como Flaubert, de acordo com o italiano (ECO, 1994), produz um instante de aceleração dos acontecimentos ou do tempo da história e, em seguida, inverte para um tempo da história longuíssimo num tempo de discurso brevíssimo. “Aqui temos um exemplo de ‘desfamiliarização’ que não é obtida semanticamente, e sim por meio da sintaxe, e na qual o leitor é obrigado a ‘mudar de marcha’” (ECO, 1994, p. 63).

O que afeta em especial essa marcha rítmica é a pressão da enunciação, em geral aumentada ou diminuída quando um número igual de páginas corresponde a um espaço desigual de tempo em nível da história. Mas os autores Gaudreault e Jost (2009, p. 34) afirmam que “a narrativa não seria somente um objeto com existência exterior a nós. Seria também um objeto proferido por uma ‘instância narrativa’, equivalente ao ‘grande imagista’”. A versatilidade de estruturas, contextos e estratégias das obras goza da oportunidade de distanciar o narrador do leitor, outrossim de criar ocasionalmente uma proximidade entre eles, apenas para ampliar o distanciamento do leitor em relação a outras personagens. Voltemos a Henry James, via a definição de Refletor (“Reflector”) que Leite (1997, p. 90) traz entre o *Vocabulário crítico* de seu livro: “um dos nomes que Henry James utiliza para designar a personagem através da qual se narra, ou seja, por cuja mente se filtram os acontecimentos narrados”. O narrador em terceira pessoa de James se limita ao que essa personagem sabe, escuta, vê e sente. Quando o narrador é uma das personagens, a narração é intradieética; quando ele é exterior à história, ela é extradieética; quando o refletor é uma das personagens,

tem-se uma focalização interna; e externa, quando o refletor não é uma personagem (GOYET, 2014).

Entretanto, a distinção de Henry James deve servir menos para automatizar a identificação de exemplares técnicos entre obras literárias que para problematizar a relação entre o leitor, o autor e as personagens, geralmente com os dois primeiros juntos, em admiração do espetáculo distante. Wayne C. Booth (1974 apud GOYET, 2014) fornece uma ferramenta de análise em sua diferenciação entre narradores confiáveis (“reliable”) e não confiáveis (“unreliable”). Goyet (2014) entende que tal distinção, alicerçada na confiabilidade, é melhor que a grade de Genette feita com as categorias de mode [ou mood] (refletor) e voice (narrador) por deixar de lado a descrição de traços externos, como determinar se o narrador é ou não uma das personagens. Narradores/refletores não confiáveis representariam ou agiriam em favor das personagens e narradores/refletores confiáveis nunca representariam personagens, mas agiriam em favor do leitor. O narrador confiável é aquela pessoa em cuja palavra não duvidamos a priori. Não sujeitamos suas afirmações, argumentações e valores a uma prova sistemática nem exercemos sobre ele nossa capacidade de detectar ironia. Por outro lado, nos distanciamos do discurso do narrador não confiável. Pelo menos, recebemos o que ele conta ou percebe com uma ponta de dúvida e, no limite, sistematicamente interpretamos o oposto do que ele diz (GOYET, 2014).

Narradores e refletores não confiáveis são membros do mundo descrito na atividade de contar. Personagens como quaisquer outros, são distanciados do leitor ou descreditado por ele por meio dos mesmos métodos intimamente envolvidos no problema da polifonia, como o de medir o grau de validade dos discursos transitórios que o narrador faculta a outras personagens, em transferência reveladora do conceito que de fato ele tem delas, de acordo com Goyet (2014). Goyet (2014) cita o conto *Lieutenant Gustl* (1900), de Arthur Schnitzler, calcado inteiramente sobre um monólogo interior. Na obra, estamos dentro da mente da personagem: a voz do narrador é a única que escutamos. Portanto, deveríamos estar o mais perto possível da personagem e sua verdade interior. Mas, realmente, não estamos menos afastados do que em um momento de diálogo. O narrador dizer “Eu” não apaga a distância entre nós e ele, uma vez que constantemente ele se sente distante de seu próprio meio. Gustl é tão facilmente descreditado desde seu próprio interior como poderia ser a partir de uma narrativa em terceira pessoa. Ele não só tem péssimo gosto musical e é um vaidoso subalterno que acredita que todas as mulheres estão atraídas por ele, como está em total contradição com seus próprios valores, pois, como escreve Goyet, (2014, online, tradução nossa).

Seu amor-próprio acerca de duelos no início da história é totalmente fora de sintonia com sua confusão mais tarde naquela noite, e sobretudo seus grandes discursos relacionados à honra são ao final desmentidos por suas ações. A ridicularização de Schnitzler do tenente é quase explícita na precisa contradição expressiva. Logo após ser insultado por um padeiro, Gustl afirma que precisa acabar com a vida do homem: “E mesmo se ele [o padeiro] tiver um derrame esta noite, eu sei [...] eu terei que matá-lo — Apenas isso”. Quando ele fica sabendo que o padeiro de fato morreu de um derrame, isso completamente restaura sua paz de espírito, e ele pode fingir que sua honra não foi prejudicada⁶.

Por outro lado, narradores/refletores confiáveis nunca são representativos do mundo que retratam e são as únicas personagens a não se distanciarem. Apesar disso, não são necessariamente representativos do leitor, do mesmo modo. Para Goyet (2014), às vezes o narrador tanto é confiável como estrangeiro. O autor (GOYET, 2014) exemplifica com o pequeno gigante que vem ao planeta Terra em missão de descoberta em *Micromegas* (1752), de Voltaire. “Este dispositivo [que dava um olhar estranho a costumes familiares, de modo a ressaltar defeitos] foi muito popular no séc. XVIII, mas foi menos frequente ao fim do XIX”, como escreve Goyet (2014, online). O refletor de *Daisy Miller* (1878), de Henry James, Frederick Winterbourne, pertence a excelente família americana, mas foi criado na Suíça, e seu ponto de vista é marcado com uma frescura de percepção. Ele não conhece nenhuma outra garota americana, e por isso não compara Daisy a elas, mas conclui que suas maneiras simples e gratuitas são ruins. Goyet (2014) assevera que os leitores de James aderiram à opinião de Winterbourne porque ele compartilhava seus valores fundamentais e, em resultado, compreenderam que Daisy não poderia ser entendida ou descrita por categorias pré-concebidas (mesmo que não se chegue a adotar os valores da jovem, Daisy não é vista à luz de preconceitos que os leitores tinham no início da história). A definição do narrador/refletor confiável como “representativo do leitor”, de acordo com Goyet, (2014, online, tradução nossa)

possibilita uma variedade de critérios. Quando James escreve sobre a Europa, ele é um americano falando para americanos — ou para nós a quem a Europa no início do século é igualmente distante. Quando Verga descreve a miséria dos camponeses na *Rivista Italiana di Scienze, Letter ed Arti*, ele é um intelectual falando para intelectuais que também compartilham seu interesse em problemas sociais. Mas o narrador/refletor ser representativo do leitor de modo algum implica que ele pertence

⁶ His bragging about duels at the beginning of the story is totally out of keeping with his confusion later that night, and above all his great speeches on honour are ultimately contradicted by his actions. Schnitzler’s ridiculing of the lieutenant is quasi-explicit in the precise contradiction in terms. Right after he is insulted by a baker, Gustl states the need to end his life: “And even if he [the baker] had a stroke tonight, I’d know it [...] I’ve got to do it — There’s nothing to it”. When he learns that the baker in fact died of a stroke, this completely restores his peace of mind, and he can pretend that his honour has not been damaged.

a este mundo por nascimento: será necessário e o bastante para ele compartilhar seus valores e maneiras de julgar e expressar-se⁷.

Na maior parte dos casos, conforme Goyet (2014), o leitor acompanha o distanciamento que ocorre. Isso porque dentro desse distanciamento existe, entre o leitor e a personagem, objetividade o bastante, seja em nível social ou temporal, para justificar o distanciamento. Goyet (2014) encontra nesses casos dois grupos engendrados pelo texto: em um estão as personagens e o narrador/refletor não confiável, em outro o autor, o narrador/refletor confiável, e com eles o leitor. Por definição, o narrador confiável expressa valores que tendemos a aceitar; quando ele julga uma personagem, tendemos a apoiá-lo. Em outros casos, o leitor pode rejeitar o texto apresentado em função de seus próprios valores divergentes. Um distanciamento ideológico muito forte proíbe a aceitação da obra, e o texto é considerado falso, parcial, mal informado (GOYET, 2014).

2.3 QUADRO E CAMPO

Entendida a narrativa como o emprego das duas noções de *acontecimento* e *causalidade*, a primeira como resultado de certa atividade dos objetos representados e a segunda percebida, especialmente na imagem fílmica, de modo concomitante ao acontecimento, Aumont (2004a) chama a atenção para os estímulos de transformação e mobilidade sobre a memória ou o imaginário durante a apreensão continuamente modificada de um espectador ao longo da duração de um filme. A obra, a desdobrar-se no tempo, em concordância com Aumont (2004a. p.140),

não é por isso recebida como um simples desfilhar, mas dá lugar a um processo infinito de soma, de comparação, de classificação, em suma, de memória, que por definição, fixa o tempo — em uma espécie de “espaço” [...] o espectador o relaciona sempre [o acontecimento] com um espaço narrativo, se entendermos por isso, com Stephen Heath, a construção de uma rede imaginária, e imaginariamente espacializada, onde se acumulam os elementos sucessivos da narrativa fílmica.

⁷ The definition of the narrator as the “representative of the reader” allows for a variety of criteria. When James writes about Europe, he is an American talking to Americans — or to us for whom Europe at the beginning of the century is just as distant. When Verga describes the misery of the peasants in the *Rivista Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, he is an intellectual speaking to intellectuals who also share his interest in social problems. But that the narrator/reflector is the representative of the reader in no way implies that he belongs to this world by birth: it will be necessary and sufficient for him to share his values, his ways of judging and of expressing himself.

Está claro, para o teórico de cinema (AUMONT, 2004a), que quaisquer formas temporais da imagem narrativa não subsistem senão no interior de um espaço global em que a representação está em jogo, cuja percepção decorre de esquemas mentais e perceptivos inconscientes bem como de pressupostos mentais, intelectuais e afetivos. Está compreendido aí o espaço visual, composto de uma tridimensionalidade imaginária e vinculado ao espírito de uma época, suas raízes culturais e fantasias privilegiadas (AUMONT, 2004a).

Em seguida, o autor francês menciona a possibilidade de percepções hápticas ou visuais-táteis do olho, seguindo passos das análises de Eisenstein e da nomenclatura alemã sobre as artes. Em seu íntimo, o roteiro seria, conforme Aumont (2004a, p.150),

a maneira mais expressiva [...] de tomar consciência da anomalia profunda que representa um ponto de vista fixo. A visão normal não supõe *um* ponto de vista, e sim um deslocamento constante, o confronto da vista com o movimento; pará-la é entrar no jogo do artifício, aceitar esse jogo e, portanto, saber simultaneamente, até mesmo em surdina, alguma coisa da subjetividade do olhar centrado.

Para Aumont (2004a), autores como o fotógrafo Henri Vanlier e pintores compreendidos no período de Cézanne às vanguardas abstratas adotaram a fantasia de que a superfície da tela contivesse organicamente vida própria. No entanto, o autor (AUMONT, 2004a, p. 151) acredita que, “diante da imagem representativa, é difícil *se ligar* realmente à superfície, investir nela como se investe no espaço”. Aumont (2004a) cita Vanlier, que, por exemplo, queria a fotografia como uma película infinitamente fina, sem profundidade ou espessura, afastada da duplicidade perceptiva das imagens, noção indeclinável, proposta por Maurice Pirenne, de uma apreensão concernente ao espaço plano da superfície e outra associada à visão parcial sobre uma fração de espaço “em profundidade”, atingida, entre outras coisas, pelo emprego da perspectiva. Por fim, há que se pensar “o que é plenamente o espaço da representação: um espaço apreendido de modo mais global, um espaço, sobretudo, cuja carga narrativa e construção de uma diegese não será mais afastada” (AUMONT, 2004a, p. 152).

No célebre ensaio *Pintura e cinema*, de 1951, Aumont (2004b) relata que André Bazin constatou que os cineastas haviam “aberto” o espaço das telas pintadas, munindo-o de uma exterioridade possível, de um fora-de-campo. O autor (AUMONT, 2004b, p. 114) pensa que “Uma imagem, talvez não seja supérfluo dizê-lo após Lacan, é, a um só tempo, gato por lebre, a ótica e o imaginário”. A conhecida tese de Bazin é resumida dessa forma por AUMONT (2004b, p. 111):

O quadro fílmico é *centrífugo*: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto. Ao contrário, o quadro pictórico é centrípeto, ele fecha a tela pintada sobre o espaço de sua própria composição; obriga o olhar do espectador a voltar sem parar para o interior, a ver menos uma cena ficcional do que uma pintura, uma tela pintada, *pintura*.

Para Aumont (2004b), a produção de uma imagem sempre se dá de modo a expressar o correspondente de um determinado campo — campo visual e fantasmático, e os dois, inseparáveis, ao mesmo tempo. No entanto, Aumont (2004b) julga que o quadro-limite (e as bordas não pertencem ao campo que nos é dado ver) domina exclusivamente o interior ou a extensão do quadro pictórico que ele estrema. Telas abstratas, como as do neerlandês Piet Mondrian, segundo Aumont (2004b, p.121),

com a tensão visual que provocam nos limites do quadro, [...] puxam o olho, foi muitas vezes observado, para fora do quadro-limite; mas esse fora não tem nenhuma estrutura espacial que seja pensável a partir da organização plástica da tela. No máximo pode-se prolongar a tela fazendo atuar, de modo bem intelectual, princípios de continuidade, de coerência, e quase de verossimilhança, que já são quase princípios ficcionais (AUMONT, 2004b, p. 121).

Aumont (2004b, p. 112) se refere à definição minimalista desse limite, em que “o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém”⁸. Os sentidos carregados no campo são lidos a partir de um espaço que não é o da ficção e são postos aí por um produtor, que também nunca está na imagem, conquanto possa fixar nela sua efígie ou fantasma. O espectador e o produtor da obra encontram-se em um espaço discursivo ou da produção, o fora-de-quadro. Pascal Bonitzer (apud AUMONT et al, 1995) o chamava de fora de campo “anticlássico”, heterogêneo ao campo do filme representativo. Para Aumont (2004b), a operação de instituir um fora-de-quadro é incontornável pela imagem figurativa, e projeta como efeito ainda o convívio entre o objetivo e o subjetivo, a indistinção entre ambos.

Segundo Aumont et al (1995, p. 24), o “conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer”, constituem o fora de campo da imagem fílmica, um espaço invisível que prolonga a visibilidade do campo, em função do qual existe. Campo e fora de campo pertencem a um mesmo espaço imaginário completamente preso na ilusão e

⁸ “Esse quadro, cuja necessidade é evidente (não é possível conceber uma película inteiramente grande), vê suas dimensões e suas proporções serem impostas por dois dados técnicos: a largura da película-suporte e as dimensões da janela da câmera, o conjunto desses dois dados define o que chamamos de formato do filme”. (AUMONT et al, 1995, p. 20)

idealmente homogêneo (característica esta crucial para a unificação do espaço fílmico por inteiro), o qual Aumont et al (1995) designam como *espaço fílmico* ou *cena fílmica* e pode ser indicado ainda como *espaço audiovisual*. Os autores (AUMONT et al, 1995, p. 25) escrevem que “o desenvolvimento temporal da história contada, da narrativa, impõe que se leve em consideração a passagem permanente do campo para o fora de campo, portanto, sua comunicação imediata”. Como além do quadro não há mais imagem, é no campo que se pode vislumbrar um espaço mais vasto, uma parte invisível em torno dele. Em excerto de outro texto, é registrado por Aumont (2004b, p. 119 e 120) que:

se aprendeu que o fora-de-campo pode ser a simples continuação do campo, responder a ele e confirmá-lo, mas que ele pode também transformá-lo, e até mesmo enfraquecê-lo. Dessa duplicidade do fora-de-campo como “figura da ausência” (Marc Vernet), cuja leitura supõe a reconstituição quase policial de uma intriga, foi sobretudo o cinema que tirou proveito.

Assim, o quadro, limite externo do campo, é um operador que enclausura a vista, uma abertura sobre o olhar e o imaginário, que Aumont (2004b) chama de *quadro-janela*. É a metáfora de uma janela ilusória, que se abre para um mundo que não é o nosso. E o fora-de-quadro, para Aumont et al (1995, p. 29) é uma noção que vem realçar “o *engodo* que a representação fílmica constitui, ocultando também, sistematicamente, qualquer vestígio de sua própria produção”. A expressão é reservada para definir um artefato da produção do filme, um espaço “onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção, e metaforicamente, todo o trabalho de *escrita*” (AUMONT et al, 1995, p. 29).

Entretanto, elementos naturais do fora-de-quadro continuam a surgir no espaço audiovisual, primeiramente por sua sinalização no campo, o que configura uma distorção na natureza do enquadramento valorado pela cesura entre dois universos radicalmente heterogêneos (ideia, entre tantas mais, que tem como ponto de partida o legado de Eisenstein). Isso acontece em vestígios de filmagem rudimentar na imagem, como, quando personagens falam, o microfone de captação sonora aparecendo despropositadamente na borda superior. Ainda, o fora-de-quadro aparece em planejamentos de gravação com intervenções menos ortodoxas por parte da equipe técnica, como no videoclipe oficial da canção *Easy come easy go* (2012)⁹, da banda canadense de folk rock *Great Lake Swimmers*. O clipe apresenta-se, após um letreiro e a imagem desfocada do que parecerá uma mão em frente da lente da

⁹ A música faz parte do álbum *New Wild Everywhere* (2012) e foi liberada em janeiro, antes do álbum, que saiu em abril. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3SlnLhjGzVw>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.

câmera (ligando-a), em um único plano-sequência produzido dentro de um cenário com pouca claridade, e, dentro do plano, há movimentos de câmera suaves e circulares e deslocamento de pessoas que entram no campo para em seguida sumir dele. Depois de “Music Starts”, o letreiro, a câmera passa um a um pelos cinco instrumentistas e chega por fim naquele que tem o violão e começa a cantar a letra. O vocal do grupo é de Tony Dekker, cujo rosto se vira, distraído por um movimento atrás de si. Os músicos não param enquanto pessoas andam pela frente e por trás deles. Carregam tripé, geladeira, roupas, caixas. Deslocam janelas falsas, movem paredes. Sobre uma escadinha, atiram felpas brancas na brisa do alto ventilador. Enfim, a câmera acompanha dois indivíduos carregando um baú até o bagageiro de um caminhão, que vai desaparecer com suas luzes vermelhas na avenida noturna. Depois, o letreiro final: “END.”.

O parágrafo acima serviu para pensar o quinto segmento do espaço fora do campo definido por Burch (1969 apud GAUDREAULT; JOST, 2009), porção essa situada logo ao lado, não mais do enunciado, sim da enunciação. Com cunho narratológico, André Gardies (1981, p. 80 apud GAUDREAULT; JOST, 2009) define “o fora de campo real da filmagem como lugar da origem do discurso”. Tal segmento, que equivale a noção de fora-de-quadro para Aumont et al (1995), interessa aos autores Gaudreault e Jost (2009) por representar aquele espaço onde estão os diversos interventores da produção de um filme e configurar o “lugar” desde onde se “fala” ao cinema ou se “fala cinema”. Existe ainda, porém, outro espaço fora do campo, influenciado diretamente pelo grande imagista, tanto para aquelas obras em que narradores falam de um lugar plenamente diegético como quando a instância de fala está em um lugar não especificado e não participa da diegese da narrativa que desenvolve a nossos olhos (GAUDREAULT; JOST, 2009).

3 A RELAÇÃO ESPECTADOR-OUVINTE EM TORNO DE A ERA DO RÁDIO

Boa parte da informação biográfica de Woody Allen aqui utilizada veio do livro de entrevistas concedidas pelo diretor a Stig Björkman (1995) e da narrativa da vida do diretor feita por José Carlos Avellar (2010) no texto “Cenas de uma biografia”, além de consulta ao site IMDb. Em seguida, dispomos neste capítulo longo trecho descritivo em relação ao filme *A era do rádio* (1987) e suas sequências.

3.1 WOODY ALLEN: CONTADOR DE HISTÓRIAS

Desde os anos 1970, Woody Allen tem apresentado praticamente um filme ao ano¹⁰. As cópias tem atingido, junto com cartazes, salas de cinema irradiadas por todo o mundo, sendo especialmente bem recebidas entre europeus. O diretor é referência cult no Brasil, onde muitos jovens um pouco apegados ao estudo do cinema, quando querem pintar de conhecedores e citar um clássico, citam Woody Allen. No entanto, “eles acham que não tem muito efeito, que nada explode. Nesse raciocínio se pensa que o filme tem pouca técnica. Quando é o contrário. O cara que consegue fazer o que [Woody] faz, com os recursos de “pequeno filme” é soberbo” (GUTFREIND, youtube).

Conhecido realizador de dramas e comédias românticas, Woody Allen instalou na sala de estar da audiência fílmica um *A era do rádio* que tem de romântico apenas uma tia namorada ou a nostalgia da voz narradora. O que tem de comédia bebe, assim como a produção em peças de teatro, nos primeiros anos da vida do diretor, passados em apartamentos lotados, no Brooklyn, junto de uma vizinhança majoritariamente de judeus de classe média, com alguns italianos. O pai e a mãe de Allen eram de segunda geração de imigrantes judeus.

Muito do que está em *A era do rádio* realmente fez parte da infância de Woody Allen e alguns episódios vieram de uma visão exagerada. O roteiro teve origem na ideia de organizar uma seleção de canções significativas, cada uma sugerindo uma lembrança ao diretor. Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p.160) diz que “Esta ideia começou a evoluir para como o rádio foi importante para mim na minha formação e como ele pareceu ser importante

¹⁰ Mais exatamente, um filme ao ano desde 1977 com *Noivo neurótico, noiva nervosa*, desde que consideradas as exceções dos anos de 1981, quando Woody não apresentou filme algum, de 1989, quando além de *Crimes e Pecados* Woody dirigiu o episódio *Oedipus Wrecks* de *Contos de Nova York*, de 1994 e 2001, anos em que Woody fez trabalhos para a televisão. Seu primeiro telefilme, descoberto em 1997, foi rodado em 1971 e nunca foi ao ar.

e glamoroso para todo o mundo”. A estrutura sem trama, montagem de material anedotário, lembra o clima fellinesco de *Amarcord*, embora Woody Allen negue haver inspiração nele. Para o realizador, o desafio em *A era do rádio* foi manter o interesse e fazer entender as piadas engraçadas em um filme diante do qual o espectador não se pergunta “o que vai acontecer depois?”. Muito foi rodado e ficou sem uso. Como diz Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p. 164):

Sim, havia [no roteiro original] mais [material do que foi mostrado no filme]. Não pude filmar algumas cenas e filmei outras que não utilizei. Havia elementos mais diversificados, alguma coisa mais ligada ao rádio, desde os primeiros aparelhos e a primeira antena. Mas não podia manter aquilo tudo porque senti que havia coisa demais no filme.

Aquele que criou *A era do rádio* com o desejo de utilizar algumas músicas de alguma forma nasceu em 1º de dezembro de 1935. Avellar (2010, p.15) conta que os pais do cineasta “nasceram e foram criados no *Lower East Side* de Manhattan, mas a família de sua mãe veio da Áustria, no princípio do século; e a de seu pai, da Rússia, na mesma época. Ambos são de famílias judias que conservaram hábitos e tradições”. Faz mais de trinta anos Woody se reúne em praticamente todas as noites de segunda-feira para tocar o clarinete com sua banda de jazz Dixieland de New Orleans. Barbara Kopple dirigiu o documentário *Um retrato de Woody Allen (Wild man blues, 1997)*, que acompanha uma turnê pela Europa em 1996. O filme exhibe momentos de intimidade como quando Woody está no interior de hotéis, do carro, no exercício de natação, no café da manhã e momentos de assédio de jornalistas europeus, de elogios de fãs que o conheciam do cinema. Junto a Woody estiveram na viagem a irmã, Letty Aronson, e Soon-Yi Previn, atual mulher dele e filha adotiva de Mia Farrow.

Um dos momentos mais divertidos do documentário ocorre ao final quando voltam a Nova Iorque e sentam-se à mesa com os pais de Woody, que discute com eles, mostra ao pai as medalhas, certificados, troféus de salões da turnê, escuta a mãe ralar “eu não queria que fosse cineasta, queria que fosse farmacêutico” ou “você fazia muitas coisas boas, mas não se empenhava nelas” ou “não pense que você é o que é por si só. Você teve ajuda. Dos pais, dos professores. Não dê todo o crédito para você” ou “eu teria gostado que você tivesse desde o início se apaixonado por uma boa garota judia”.

A persona cômica de Allen foi desenvolvida em stand-ups do circuito de clubes de comédia de Nova York. Muitos anos antes de atuar em filmes, Woody Allen trabalhou como comediante e artista de cabaré. Embora Avellar (2010, p.15) diga que “depois de escrever muito para outros comediantes, Allen estreou aos 27 anos, como stand-up num bar do bairro

boêmio de *Greenwich Village*”, a verdade, segundo outro autor (BJÖRKMAN, 1995, p.43), é que:

a primeira vez que pisei no palco de uma casa noturna [como comediante] foi no *The Blue Angel*, em Nova Iorque, um lugar famoso. Outro local onde aprendi minha arte foi no segundo andar do *The Duplex*. Havia uma mulher fabulosa chamada Jane Wallman, que o dirigia, e costumava me empurrar para o palco todas as noites e me consolar. Tinha um comediante, um cantor e novos talentos. Trabalhei lá por muito tempo sem salário. Logo depois, atuei num lugar chamado *The Bitter End*, que era em *Greenwich Village*. Foi lá que criei fama. A imprensa começou a aparecer e eu comecei a surgir como comediante.

Por mais que seus papéis nos próprios filmes sejam ficcionais, diversos fatos dificultam que o espectador evite buscar pistas sobre o autor Woody Allen a cada obra. Primeiro, ele tomou parte em muitas de suas obras e se relacionou afetivamente com atrizes com que contracenou. Além disso, a direção de uma variedade de intérpretes ao longo de sua obra envolveu-os nos gestos da atuação cênica do próprio Allen ou de sua persona cômica. Também, os filmes mais célebres, como *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977) e *Manhattan* (1979), já foram muito parodiados no cinema.

3.2 WOODY ALLEN: NARRADOR DO PASSADO

A narrativa de *A era do rádio* (1987) é voltada ao passado. Em especial, o passado de Woody Allen, que narra com sua própria voz eventos da infância, reais ou fictícios, entre a metade da década de 1930 e a metade da década de 1940. Antes de o narrador de *A era do rádio* (com a voz identificável do próprio Woody) se apresentar (“Ali estou eu”) na pele de seu intérprete, o garoto Seth Green, como sequência inicial o diretor optou por dispor uma dupla de ladrões assaltando uma casa, munidos de lanternas. Quando o telefone toca, o par decide atender: o barulho podia atrair vizinhos, pensam. A ligação é do programa radiofônico *Guess that tune*. Os ladrões adivinham três músicas e o locutor do outro lado da linha lhes comunica o ganho de todos os prêmios. Quando os donos da casa chegam do cinema, encontram-na revirada, faltando alguns dólares e alguma prataria. No entanto, no dia seguinte, surge à frente um caminhão com novas mobílias.

Essa cena inicial compõe-se das falas do narrador no início e no fim, dos ladrões com a luz das lanternas no escuro, do casal voltando e depois recebendo os prêmios e — note-se — do locutor ao lado da orquestra que toca as músicas seguindo suas deixas e diante de um grande público, que ocupa todas as cadeiras e aplaude ao ser adivinhada uma canção. A colocação da cena começando *A era do rádio* não estava no roteiro, mas veio do momento em

que Woody Allen estruturava o filme que havia rodado e pensou consigo mesmo que “aquelas lanternas rodopiando pela sala como primeiras imagens na tela prenderiam a atenção” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p.161).

Mais para o final do filme é contado o trágico episódio em que uma garotinha cai dentro de um poço. Essa sequência abre longe da tragédia, abre em um plano exterior da casa do protagonista. Dentro, a mãe e depois o pai correm atrás do menino porque o casaco da mulher, presente do marido pelo aniversário de casamento, foi manchado pela tinta roxa fabricada com o laboratório de química ganho de tia Bea. Enquanto isso, tia Bea, tia Cely, o esposo Abe e a filha Ruthie dançam na sala a conga escutada no rádio. Eles são interrompidos e também o pai deixa de dar de cinta no garoto chegando até ao ponto oposto de lhe acariciar os cabelos, quando a programação do rádio é trocada por um boletim especial com a notícia da tragédia da menina.

Embora haja ainda um ponto de conexão a considerar em cima dessas duas sequências, vamos “chutá-lo para córner” e dar tempo que o raciocínio prepare o cruzamento no meio da área. Nesse ínterim, podemos relacionar a metáfora em nosso discurso com a opinião que Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p.221 a 222) tem sobre o futebol:

Sim, por isso [pelo que diz o personagem Louis Levy no filme *Crimes e pecados*: “o mundo é um lugar muito frio. Nós investimos nele conforme os nossos interesses”] criamos um mundo falso para nós mesmos e vivemos dentro deste falso mundo. Num nível menor, você vê isso nos esportes. Criam, por exemplo, o mundo do futebol. Você se perde naquele mundo ao se importar com coisas sem importância, como quem marca mais pontos etc. As pessoas ficam envolvidas nele, outras fazem fortuna com ele. Milhares de pessoas assistem aos jogos pensando ser muito importante quem vence. Mas, na verdade, se você parar para pensar um pouco, verá que é totalmente sem importância quem vence. Não significa nada. Da mesma maneira, criamos para nós mesmos um mundo que, de fato, não significa nada de nada no momento em que você parar para pensar. Não tem significado. Porém é importante criarmos algum sentido com significado, porque não existe nenhum significado perceptível para pessoa alguma.

Dentro do filme *A era do rádio*, “As maiores lendas do esporte” é um programa radiofônico transmitido com a voz de um Bill Kern quando os ponteiros do relógio marcam dez para as dezessete horas. Cada um na família do personagem principal tem seu programa favorito e este é o de tio Abe. Essa sequência surge com narração (de Woody Allen) sobre a imagem da família comendo. Tio Abe come em pé, próximo ao rádio, desatento às garfadas que leva para a boca. O locutor, mostrado pelo filme no estúdio lendo para o microfone, conta a lenda de um jogador de beisebol que perde perna, braço, visão, morre e, enfim, vai continuar ativo na Grande Liga no Céu. *A era do rádio* também nos mostra o arremessador canhoto, jovem e promissor Kirby Kyle em meio às desventuras que lhe tiraram algo. Mostra e não

mostra, senão vejamos. Na caçada a um coelho, vemos Kyle atravessar correndo com um cão a extensão da câmera (ou do campo), e ouvimos um tiro. Fora da vista da câmera, a “lenda” tropeçou, e a bala entrou na perna, que teve de ser amputada. No campo de beisebol, o *pitcher* arremessa sem perna. A perda do braço direito, o locutor no estúdio se limita a apenas referi-la e voltamos às imagens no campo de beisebol, agora Kyle só com o braço bom. Na caçada a um pato, a câmera se desloca rapidamente do atirador no gramado (Kyle) para o lago. Ouve-se um tiro, o *pitcher* ficou cego, está de óculos escuros no campo de beisebol. Lendo para o microfone, Bill Kern conta que o jogador foi atropelado por um caminhão, morreu e foi jogar ao céu.

A maneira plural em termos de material para fazer essa sequência do programa de rádio estimado por tio Abe talvez possa ser posta em conexão com a experiência do próprio Woody Allen como espectador de filmes nos cinemas do Brooklyn nas décadas de trinta e quarenta. Como refere Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p.152),

Você podia sentar-se e ver um programa duplo. Você via piratas e estava no meio do mar. Depois, estaria numa cobertura em Manhattan, cercado de gente bonita. No dia seguinte, você podia ir a um outro cinema e estaria no meio de uma batalha com os nazistas para, no segundo filme, ficar junto com os irmãos Marx.

Em *A rosa púrpura do Cairo* (1985), Woody Allen havia feito um filme dentro do filme, também *A rosa púrpura do Cairo*, que de algum modo se iguala ao programa de rádio que a mãe do narrador de *A era do rádio* nunca perdia. Era o show radiofônico “Café da manhã com Irene e Roger”. Nele, dois atores tomavam seu elegante café da manhã. *A era do rádio* mostra essas duas personalidades a uma mesa em um estúdio que poderia lembrar uma peça de teatro. Na Era de Ouro do rádio, o meio trazia ao ouvinte as emoções que hoje as telenovelas dão ao telespectador. Na era em que Woody foi criança e assistia a filmes e filmes, havia aqueles que ele chamava de “comédias de champanhe” com “todas aquelas pessoas românticas em traje a rigor, que iam a grandes casas noturnas, viviam em apartamentos de cobertura e bebiam champanhe o tempo todo” (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p.150).

Tio Abe não consegue entender como a esposa Cely pode gostar de um programa apresentado por um ventríloquo: “É um ventríloquo no rádio! Como você sabe que os lábios dele não estão se movendo?”. A personagem de Mia Farrow, cuja história é contada em paralelo em parcelas durante o filme, fala que tem tudo para estar no rádio, pois sabe isto, sabe aquilo, sabe dançar... “Mas você não pode dançar no rádio!”, diz a mulher que é sua interlocutora. “Eu sei. Porque eles não podem te ver, eu sei”, diz a vizinha irritante de Sally

White, a personagem de Farrow. Ruthie, a filha dos tios Abe e Cely, senta-se com as amigas em um bar para escutar música sentimental cantada ao vivo, apaixonadas pelo dono daquela voz melosa. Em seu quarto, a prima Ruthie, vestida e gesticulando como a cantora, dança com a gravação de *South American Way*, por Carmem Miranda com o Bando da Lua. A mãe e o pai do narrador escutam um show em que casais comuns debatem problemas pessoais. O narrador diz que sempre imaginou os pais indo ao programa e *A era do rádio* fornece uma discussão do casal com o apresentador Abercombie, embora ao fim da sequência o narrador confesse nunca ter acontecido.

O episódio da tragédia da menina que caiu dentro do poço ocorre longe da casa do narrador, ocorre na Pensilvânia. A interrupção na programação da rádio interrompe toda a família e todo um grupo de pessoas, casais em casa, homens em bares. A sequência prossegue ao vivo e a primeira imagem no local é de um repórter radialista segurando seu transmissor radiofônico como se fosse um repórter de tevê diante da câmera. Movendo-se, a câmera o abandona e à sua fala para mostrar a polícia, a imprensa e as pessoas agitadas no local na busca que se estendeu até à noite. A voz do repórter volta junto a um movimento da câmera que passa por fotógrafos e continua sobre a imagem de alguns ouvintes distantes (a família do narrador, homens em bares). Ao passarem no campo da imagem os fotógrafos, o que o repórter dizia (em off) ao ouvinte era da presença da imprensa e do modo como o local estava sendo iluminado (refletores, faróis de carro, flashes de câmera). Esse movimento de câmera passando pelos fotógrafos termina na imagem do choro dos pais da menina, cuja espera pelo resgate é simultaneamente narrada pelo repórter. Depois de mais um intervalo na voz do radialista em que *A era do rádio* mostra imagens do local a quem vê o filme, inclusive os pais da menina sendo consolados por um padre, a voz do narrador volta sobre imagens de mais ouvintes e interrompe o que está falando para dizer que algo está acontecendo. A menina é puxada por corda e “senhoras e senhores, isso é terrível. A criança não está viva...”. No fim da sequência, outra vez em casa da família do protagonista, há um zoom no narrador no colo do pai e, em seguida, por fim no local do acidente, um radialista desliga botões na traseira de seu van, as pessoas deixam o local do acidente, as luzes se apagam, há o som de grilos no escuro.

Já dissemos que a cena inicial (a da dupla de ladrões) de *A era do rádio* nos mostra muitas pessoas batendo as palmas ao ser uma música corretamente identificada. Não é essa imagem tão estranha? Para representar ao ouvinte um conjunto de pessoas fazendo um conjunto de aplausos não parece ter sido realmente necessário que a sala do show estivesse tão lotada. Nem seria preciso uma orquestra de verdade para seguir deixas do locutor. O que

Woody Allen parece dizer (e mostrar) é que para muitos ouvintes de rádio daquele tempo aquilo acontecia bem assim, era imaginado bem assim.

Woody Allen ajusta os óculos de seu *A era do rádio* para o grau do imaginário dos ouvintes da Era de Ouro do rádio, reproduzindo para o espectador do filme o que foram sensações e percepções dele e de muitos outros em seu tempo. Em um carro com um dos rapazes que tenta namorar, tia Bea escuta o que parece ser uma referência à radiofonização de Orson Welles da ficção científica *A guerra dos mundos* (1898), transmitida em 1938, e à crença na veracidade das transmissões capaz de apavorar milhares de pessoas.

Talvez seja possível dar as mãos de *A era do rádio* em casamento com a ideia de uma cena em *O piano* (1993). No filme da neozelandesa Jane Campion ocorre a encenação de *Bluebeard*, conto do folclore francês sobre uma personagem que assassinou as ex-esposas e pretende fazer o mesmo da atual quando ela descobre isso. O piano problematiza o mundo de encantamento, os perigos da fantasia e, assim como *A era do rádio*, é voltado para tempos idos e a situação de outra época social, no caso, meados do século dezenove na costa oeste e lamacenta da Nova Zelândia. Todos na audiência estão visivelmente apavorados com o que está acontecendo na peça, mas alguns índios Maori, nativos do lugar, estão especialmente inquietos e se levantam da cadeira para atacar o intérprete de *Bluebeard* quando sua silhueta no lençol branco levanta o machado contra o pescoço da esposa. No palco, as cabeças das ex-esposas mortas saem de furos de outro lençol e tem abaixo um pouco do sangue falso devido ao qual as crianças foram repreendidas por mexer antes da encenação. Com o ataque imprevisto de alguns Maori, as “mortas” abrem os olhos, vivos e espantados. Quando, no roteiro de Campion (1991, online, tradução nossa),

Bluebeard ergue o machado outra vez, primeiro um depois outro dos jovens guerreiros avança correndo, dando um feroz grito de guerra e dividindo a audiência, que foge para os lados enquanto os cadáveres ganham vida¹¹.

Para Woody Allen, o fim e o começo são muito importantes em uma obra, pois, acredita, deixam marcas. É um princípio trazido da experiência de comediante em cabarés. Em *A era do rádio*, ele optou por não encerrar de modo infeliz. O escuro em que os grilos trilam após a sequência da menina caída ao poço em *A era do rádio* é fade-out sintonizando-se com a próxima oscilação radioelétrica e visual, algo mais alegre, o *nightclub* de elite que dá

¹¹ CAMPION, Jane. “As BLUEBEARD raises his axe again, first one then the other of the young warriors run forward, shouting a fierce war cry and parting the audience, who flee to either side while the corpses come very much to life”.

as boas vindas ao ano de 1944 e é acompanhado pela família do narrador com o ouvido no rádio. Nesta cena está Dianne Keaton cantando *You'd be so nice to come home to*, de Cole Porter, que foi, para Allen (apud BJÖRKMAN, 1995, p.169), “uma das canções importantes da minha infância. Foi uma música marcante da época da guerra”. Marcante também por ter sido escrita para o filme *Something to shout about* (1943), em que é cantada pelo par protagonista, e por fazer parte da carreira bem-sucedida de uma personalidade da televisão americana como Dinah Shore¹².

¹² Informação disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/You'd_Be_So_Nice_to_Come_Home_To> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas

4 A ERA DO RÁDIO: OS NARRADORES

Neste capítulo apresento as análises do filme de Woddy Allen feitas a partir de trechos caracterizados por voz narradora, seja dos narradores principais, de locutores ou de apresentadores de rádio, com transcrição ainda de diálogos contidos nos planos-sequência eleitos. Essa transcrição textual na coluna ao lado da maior parte dos quadros pictóricos obtidos na decupagem das cenas está em itálico quando a fala é do narrador que tem a voz de Woddy Allen, em oposição às narrações de profissionais do rádio escutados pelos ouvintes, estes incluídos com os radialistas na diegese e num mesmo tempo do que é contado pelo narrador. Talvez as falas da voz do narrador de *A era do rádio* sejam direcionadas a um receptor intradieético que não é representado, necessariamente existente no mesmo tempo em que a voz verbal enuncia a narrativa, mas é preciso considerar que os modos de narrar do filme como um todo, em última instância, tem a função de não entregarem a narrativa ao espectador senão com a simulação da imaginação provocada por palavras sem imagem simultânea do ouvinte de rádio em épocas passadas, o qual, em *A era do rádio*, é figurado principalmente nas personagens de um núcleo familiar.

Na coluna de texto da decupagem, não há identificação para cada personagem que entra em diálogo, mas se pode notar quando alguém deixa de falar e outro começa por meio do mesmo recurso da legendagem de, com a mudança do enunciador, pular para nova linha. Mantém-se uma linha a mais de espaço entre falas que não respondem uma à outra, mas abrem, entre personagens não envolvidos na conversa que se desenvolvia, um novo diálogo paralelo. Locutores e apresentadores são identificáveis por sinalizações entre colchetes ou pela própria fala transcrita em que apresentam seu nome e programa.

Nessa atividade, entendemos, com os autores Gaudreault e Jost (2009), que o cinema se diferencia por sua oportunidade de lograr *mostrar* ações sem *dizê-las*, atividade esta própria ao relato cênico em que a instância discursiva é menos aparente que em um romance. Assim, pode haver impressão de que os acontecimentos tem vida própria e se contam a si mesmos. Entretanto, Woddy Allen não deixa de explorar o *dizer* ou *contar* quando se vale do recurso fílmico de *mostrar*, agregando personalidade a ambas as atividades. Por ser uma dupla narrativa, um filme com palavras proferidas por um narrador na trilha sonora remete a duas instâncias que relatam, de acordo com Gaudreault e Jost (2009). Uma fala a viva voz, ostensivamente, com um olhar interno, ao passo que a segunda não se mostra pessoalmente e, conforme Laffay (1964, p.81 a 82 apud GAUDREULT; JOST, 2009, p. 58), “dirige nossa atenção apontando com um dedo discreto”.

Segundo Kerbrat-Orecchioni (1980 apud GAUDREAULT; JOST, 2009), o quadro enunciativo é constituído pelos protagonistas do discurso (emissor e destinatário, comentarista e ouvinte) e por uma situação de discurso orientada por um “observador-comentarista”. As marcas da subjetividade, no caso do cinema, clarificadas com a análise das relações entre os enunciados das personagens que fazem relatos orais ou escritos no interior do filme e a instância produtora (isto é, o narrador verbal evidencia o que pensa de outro narrador segundo quando permite a voz deste, e o grande imagista evidencia o que pensa a respeito de todos narradores segundos o tempo todo), essas marcas podem remeter a alguém que vê a cena, situado na diegese, ou traçar *in absentia* a presença de uma instância extradiegética (GAUDREAULT; JOST, 2009).

4.1 DESIGNAÇÃO E DESCRIÇÃO DOS TRECHOS

Em *A era do rádio*, o alvo eleito são seis trechos de duração entre um e cinco minutos. 1) A primeira decupagem é a da (1) *sequência inicial*, contando que há muitos anos um par de ladrões invadiram a casa dos vizinhos (daquele que tem a voz de narrador) e, ao atenderem o telefone, se viram atraídos a participar, ainda que um pouco ignoradamente em nome dos donos da casa, de um programa recompensador de premiações que pede para que desvendem melodias tocadas. 2) A próxima retrata o (2) *programa matinal* Café da manhã com Irene e Roger, escutado pela mãe do menino (e da voz do narrador), em que o ambiente dos atores radiofônicos lembra melhor um palco teatral em cotejo com o que realmente seria um estúdio de gravação de áudio. 3) Em seguida, é decupado o trecho relativo ao (3) *programa esportivo* favorito de tio Abe, o qual relaciona, muito por meio do fora de campo, o ouvinte tio Abe com o espectador do filme. 4) Segue a decupagem da cena do (4) *programa favorito de Ruthie*, a prima com as amigas no bar. Aqui, a câmera (ou o grande imagista) insinua, em certa forma de ironia, o contrário da voz narrativa: não é com desdém que os garotos acompanham Ruthie e as outras se remexerem distraídas nos bancos altos do bar. 5) No trecho seguinte, os pais do menino protagonista estão imaginariamente no (5) *programa de Abercombie*, sempre acerca de problemas pessoais e familiares. 6) Enfim, trabalha-se com a longa sequência da (6) *tragédia da menina* caída a um poço, história a que passam a transmitir um locutor e depois um repórter radialista no local, em interrupção da programação com a música da Conga dançada na sala da casa do garoto, o qual vinha sendo perseguido pelo pai para levar uma surra.

4.2 FOLHAS DE DECUPAGEM

A decupagem de cada cena ocupa uma folha entre as páginas que seguem nesta monografia, à exceção da concernente à última, (6) *tragédia da menina*, que representa a sequência de mais longa duração das selecionadas, com utilização da filmagem de diversos planos. As análises propriamente ditas de cada cena estão no próximo subcapítulo, iniciado na última folha de decupagem. Não encontramos melhor maneira de dispor o material da decupagem, pois a tentativa de encadeá-lo com a análise ocasionou um número excessivo de páginas em um mesmo capítulo com espaço em branco como este abaixo.

Figura 3 - Cena 1 *seqüência inicial*



Há muitos anos, dois ladrões entraram na casa dos nossos vizinhos. O sr. e a sra. Needleman tinham ido ao cinema e os seguintes eventos ocorreram.

- Devo atender ao telefone?

- Ficou louco? Quer acordar a vizinhança inteira?

- Alô.

[Locutor] - Marty Needleman, o senhor foi escolhido para participar do "Adivinhe a Música"!

- Nossa!

[Locutor] - Pode nos dizer qual é a música que a orquestra está tocando?

- Não consigo ouvir. Ache o rádio e ligue!

- O que está acontecendo?

- Não consigo ouvir.

- O que está fazendo?

- Eu acho que sei. "Dançando no Escuro"!

[Locutor] - Correto! E agora a segunda pergunta para ganhar o Grande Prêmio. Aqui vai a música!

- "Chinatown, Minha Chinatown".

[Locutor] - Correto! E agora, a oportunidade de ganhar todos os prêmios. Esta não é tão fácil. Portanto, prepare-se.

- Eu conheço essa! É do tempo do meu pai.

- O quê?

- "O Cachimbo do Marinheiro."

- "O Cachimbo do Marinheiro"?

[Locutor] - Está certo! O senhor ganhou o Grande Prêmio!

- Estou rico!

Naquela noite, os Needleman voltaram para casa e ficaram chocados ao encontrá-la revirada e faltando US\$50 e a prataria. Mas, na manhã seguinte, um caminhão apareceu.

Figura 4 – Cena 2 *programa matinal*



O cenário é Rockway. A época é a minha infância. É o meu velho bairro, e perdoe-me se tendo a romantizar o passado. Nem sempre era úmido e chuvoso desse jeito. Mas é como me lembro, porque era assim no auge da sua beleza.

Naquela época, o rádio estava sempre ligado na nossa casa. Minha mãe nunca perdia o seu programa favorito. "Café da Manhã com Irene e Roger".

- Bom dia, querido. Passe-me o suco de laranja.

- Tome.

- Foi uma estréia e tanto ontem à noite, não foi?

- Sim, não foi divino?

- Todos estavam lá. De Rodgers e Hart até Cole Porter.

Eram dois mundos completamente diferentes. Enquanto minha mãe se debruçava sobre os pratos sujos, Irene e Roger comiam seu elegante café da manhã direto de sua mansão em Manhattan, falando sobre pessoas e lugares que só sonhávamos.

- Amanhã de manhã, contaremos tudo e também sobre a nova peça de Moss Hart, que é divina.

- Aqui fala Irene Draper...

- E Roger Daley... dizendo: tomem o café conosco amanhã e sempre. Tenham um ótimo dia.



Figura 5 - Cena 3 *programa esportivo*



- Olá, fãs do esporte. Bem vindos à edição de hoje de "As Maiores Lendas do Esporte", com Bill Kern.

Na minha família, cada um tinha seu programa favorito. O tio Abe era um grande fã de esportes. Sempre ouvia Bill Kern.

- A história de hoje é sobre um jogador de beisebol. Seu nome era Kirby Kyle, um arremessador do Tennessee. Ele jogou no Saint Louis Cardinals. Arremessava rápido e tinha uma boa bola curva. E todos os rebatedores sabiam: Ele era um garoto com um grande futuro. Mas, um dia... Ele foi caçar. Adorava caçar, como seu pai e seu avô. Perseguindo um coelho, ele tropeçou e seu rifle disparou. Uma bala atingiu sua perna. Dois dias depois, ela foi amputada. Disseram que ele não jogaria mais. Mas na temporada seguinte, ele estava de volta. Ele tinha só uma perna, mas tinha algo mais importante. Tinha coração. No inverno seguinte, outro acidente lhe custou um braço. Felizmente, não o braço que arremessava. Ele tinha uma perna e um braço, mas, mais do que isso, ele tinha coração. No inverno seguinte, caçando um pato, sua arma falhou. Ele ficou cego. Mas seu instinto dizia para onde arremessar a bola. Instinto e coração. No ano seguinte, Kirby Kyle foi atropelado por um caminhão e morreu. Na temporada seguinte, ele venceu 18 jogos na Grande Liga, no céu. Este foi Bill Kern com mais um "As Maiores Lendas do Esporte".

Figura 6 - Cena 4 *programa favorito de Ruthie*



Ruthie, a filha deles, também tinha o seu favorito. Claro que era de um daqueles cantores românticos. Ela e as amigas costumavam sentar e desmaiar ao ouvirem as letras sentimentais e a voz de veludo. Os rapazes ficavam com um pouco de ciúmes. Com desdém, achavam que as garotas eram umas bobas.



[Locutor principal] - E agora, senhoras e senhores, apresentamos "O Tribunal das Emoções Humanas". Com o famoso conselheiro em assuntos do coração, Thomas Abercrombie.

[Apresentador] E agora, meus amigos...



Meus pais adoravam ouvir este programa onde pessoas comuns resolviam seus problemas pessoais.

- Há seis anos, a mãe dele veio viver conosco. Ela não sai e ele não a manda embora.

- Como posso despejar minha própria mãe?

- Pegue-a pelo pescoço e coloque-a para fora.

- Então, pego pelo pescoço e a coloco para fora?

- Por que não pega uma faca e crava bem aqui?

- Não vou cravar uma faca em lugar nenhum!



Eu achava o programa bobo. E imaginava meus pais nele, fazendo suas habituais reclamações.

- É um fracasso nos negócios. Nunca acaba o que começa. Fomos forçados a viver com os parentes. Graças a Deus por eles. Eu poderia ter casado com Sam Slotkin.

- Ele está morto.

- Enquanto estava vivo, ele trabalhava.

- Ela estaria perdida sem a família por perto. Deveria vê-los, são como uma tribo. São como os Hunos. Podia ter uma mulher mais encorajadora.

- Quem está certo?

[Apresentador] - Acho que os dois se merecem.

- Como assim?

- Não viemos aqui para sermos insultados.

- Eu o amo, mas o que fiz para merecê-lo?

Claro que meus pais nunca foram a este programa.



Figura 7 - Cena 5 programa de Abercrombie

Figura 8 - Cena 6 *tragédia da menina*



- Oh, meu Deus! Você fez isso? Eu te mato! Quando te pegar, eu te mato! Volte! Não fuja de mim!

- O que houve?

- Olhe o que ele fez com meu casaco!

- O quê?

- Ele pintou de roxo com o laboratório de química.

- Este é o casaco que lhe dei de aniversário? Não vai bater nele. Eu vou bater.

- Eu posso bater nele!

- É muito mole com ele. Eu sei como bater.



- Abe, viu a dentadura da mamãe?

- Ela a deixou num copo de água ontem e não consegue encontrar.

- As crianças estavam jogando hockey com ela.

- Jogando hockey com a dentadura da mamãe?

- Ela tem o mesmo tamanho do disco.

- Ouçam! Não é a conga? Minha professora disse que podemos conhecer homens interessantes assim. Vamos, Ruthie! Vamos Ceil!

- Eu consigo fazer isso.

- Está piorando as coisas. Venha cá!



- Pode conhecer homens fazendo isso?

- É o que ela diz.

- Venha cá! Desta vez vai aprender!





- [Locutor inicial] Interrompemos este programa para um boletim especial. Voluntários e bombeiros de Strasberg, Pensilvânia, estão se esforçando para resgatar uma menina de 8 anos que caiu dentro de um poço. Polly Phelps caiu quando brincava com amigas e está presa no fundo desde meio-dia. Passaremos a transmitir diretamente do local em que esse intenso drama se desenrola. Não sabemos se a menina ainda está viva, mas as autoridades acreditam que irão resgatá-la em breve.



- Consegue me ouvir, Polly? Consegue ouvir algo?

- Polly, querida! Estamos chegando, aguenta!

- Cuidado com isso!



- [repórter no local] Já se passaram 7 horas. Mesmo assim não conseguiram contatar ou libertar Polly Phelps. Tentativas de descer ao poço...



- [repórter no local] Enquanto isso, toda a imprensa está aqui. O campo está iluminado por refletores e flashes das câmeras. Os pais, sr. e sra. Phelps, aguardam ansiosamente por uma palavra, um sinal. Continuaremos transmitindo ao vivo e trazendo os detalhes conforme aconteçam. Estou certo que todos os americanos ouvindo estão rezando por Polly Phelps e sua família.



- Por favor, Deus, não deixe que ela morra.





- [repórter no local] Os bombeiros e a equipe de resgate vêm trabalhando há muitas horas. O problema é que o poço é muito estreito... Esperem, esperem. Parece que ele tem algo. Está puxando a corda. Estão puxando a corda bem devagar. O resgate parece estar próximo. O policial a pegou. Aguardem. Estamos transmitindo ao vivo. Don? Don? Deus, isso é terrível. Senhoras e senhores, a criança não está viva. Polly Phelps está morta. Depois de tantos esforços e orações, a garotinha está morta. É uma tragédia. Simplesmente uma tragédia. Estamos encerrando nossa transmissão. Sei que toda a América compartilha a dor da família Phelps. Esta foi uma repentina, inesperada tragédia humana.

4.3 ANÁLISE DAS CENAS

A continuidade das partes de análise é aquela da numeração na designação destes trechos feitos acima. Aliás, essa série é a mesma da disposição no tempo de

projeção do filme, isto é, o que aqui é Cena 1 é localizado em *A era do rádio* antes do que aqui é Cena 2, e assim sucessivamente.

4.3.1 Descrição e Análise Cena 1

A primeira voz da (1) *sequência inicial* pertence à fonte narradora oral do autor implícito representado, como é conceituado por Yvancos (1994). É um autor representado não por ser reconhecido pela voz do autor empírico Woody Allen, mas porque é “mostrado” como/por um garoto ao tempo da história relatada. Entretanto, essa voz não traz com ela um receptor imanente e simultâneo representado, uma vez que nenhum tipo ficcional refletido na diegese a escuta ou com ela interage. O ouvinte “implicado”, conceituação de Iser localizada em Yvancos (1994), também dito fictício, relacionado à fala da voz narradora estaria interpolado entre o narrador e o espectador empírico, este o destinatário em segunda ou próxima instância, mas seu lugar é ocupado também pela percepção do espectador desconhecido, sem relações imediatas no espaço-tempo fílmico. É claro, boa parte da recepção em *A era do rádio* é refletida na diegese pelos ouvintes, em geral familiares da personagem-protagonista (nos quais nos detivemos na seleção decupada. Haveria ainda Sally, o tipo ficcional interpretado por Mia Farrow, da qual o narrador volta e meia relembra porque “ela possui grandes histórias do rádio associadas a si”); e os emissores do que escutam, via o rádio e os programas radiofônicos, são os locutores e apresentadores, verdadeiros astros e personalidades (Na Introdução desta monografia, citamos o *benshi*, uma figura comentadora, a um público presente ao vivo, de imagens mais precárias que as de hoje, a qual exemplifica como a necessidade de contação de histórias ou de descrição de imagens em um filme data de há longo tempo). No que influi em todos os trechos selecionados para decupagem, acreditamos, Woody Allen desenvolve a expansão do problema da suspensão da descrença, que Umberto Eco (1994) discute a partir da ideia de Coleridge, quando o grande imagista de seu filme explora imagens mais representativas do imaginário das personagens do que do mundo real em que estão orientados todos os universos de ficção. Para Aumont (2004a), autor que aponta que o “ponto de vista” da câmera é um deslocamento constante, o espaço global [exatamente, aqui ele se refere ao da diegese, não ao “espaço que não é o da ficção”] em que a representação e as formas temporais da narrativa entram em jogo é percebido em função de esquemas mentais e

perceptivos inconscientes bem como de pressupostos mentais, intelectuais e afetivos. Embora o lançamento do filme ora analisado não seja tão antigo a ponto de ter um tempo de vivência já radicalmente outro como pano de fundo (isto é, o espectador do filme em 2014 e o em 1987 estão igualmente aptos a se incomodar com a maneira do diretor empregar a técnica do cinema e problematizá-la), em nenhum momento o narrador verbal intervém para revelar aspectos do processo audiovisual possivelmente desconhecidos entre os espectadores mais jovens ou que não sejam contemporâneos do autor empírico. O grande imagista de *A era do rádio* carrega de encenação este processo a fim de remitar ao espectador a gama de informações narrativas. A (1) *sequência inicial* é escolhida para iniciar o filme em função do espectador, pois o autor empírico (ALLEN apud BJÖRKMAN, 1995, p.161) pensou consigo mesmo que “aquelas lanternas rodopiando pela sala como primeiras imagens na tela prenderiam a atenção”. Mas é em função do imaginário do ouvinte da era de ouro do rádio americano que certos planos, na (1) *sequência inicial* como em outros trechos, mostram, representam, “audiovisualizam”, pois, no trecho, a imagem do locutor do programa “Guess that tune” indicia com ele uma orquestra e uma audiência que aplaude. É uma *cena* — no sentido de Genette (apud YVANCOS, 1994) como categoria da duração da história em que existe intenção de oferecer o transcurso de um acontecimento tal como se produziu —, ao olhar do espectador-modelo, hiperbólica, desconectada ou fantástica.

4.3.2 Descrição e Análise Cena 2

A categoria de Genette (apud YVANCOS, 1994) da *cena* é útil ainda para pensar o (2) *programa matinal*, em que atores e equipe técnica parecem fazer parte de uma produção mais visual ou audiovisual que apenas sonora, envolvidos em um espaço cênico, inclusive com a presença muda (muda!) de uma servente de pratos do outro lado de um balcão. Eis uma personagem de uma situação narrativa em rádio de que uma ouvinte como a mãe do protagonista não poderia tomar conhecimento senão ativa e imaginosa em atenção. Quando citamos a sequência representada nesta decupagem pela primeira vez na monografia, sugerimos que o Woody Allen que, assim como o narrador de *A era do rádio*, veria sua mãe ouvir ao que eram espécie de radionovelas nobres, ele mesmo logo em sua vida frequentaria cinemas que, entre outros

gêneros, frequentemente exibiam comédias de champanhe. Nesse sentido, o realizador acha em si mesmo e em sua própria experiência, se não o espectador-modelo de seu filme, um consultor idealmente nostálgico para a atividade de filtrar o velho meio sonoro por meio de um processo audiovisual.

4.3.3 Descrição e Análise Cena 3

Para o (3) *programa esportivo*, também os conceitos de Aumont para o espaço audiovisual são pertinentes. Nesse trecho do filme, a personagem tio Abe está um pouco mais deslocada dos outros familiares à mesa para se concentrar na escuta de seu programa radiofônico favorito. A história do jogador de beisebol é contada pelo apresentador no estúdio para tio Abe, e a sequência é preenchida (pelo grande imagista) com ações e imagens do jogador, acessadas tão-somente pelo espectador de *A era do rádio*. O locutor descreve as desgraças que fizeram o jogador perder uma a uma as partes de seu corpo ou a função relacionada a elas, e o filme mostra tais desventuras em geral com movimentos de câmera que escondem o jogador justo no momento dos acidentes. A descrição audiovisual das sequências dotadas de movimento de câmera pressupõe tanto o grande imagista como uma relação entre o ritmo dos fatos da história frente ao ritmo do discurso. Em um plano de enunciação além daquele do locutor e da personagem, lança-se mão do que Genette (apud YVANCOS, 1994) chama de *pausa descritiva*: um momento eleito da história é pormenorizado, de modo que se engendra um tempo de discurso de maior duração ou um ritmo mais lento da história. Segundo Umberto Eco (1994, p. 63), a história e o enredo são estruturas transmitidas por um discurso narrativo, e “o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõem um tempo de leitura”. Embora o tempo de leitura no cinema ou da visão de um filme esteja intimamente vinculado ao tempo de projeção decidido na edição de montagem, uma sequência de cinema está apta a valer-se em duplicado de planos de enunciação e produzir, acreditamos, outras formas de tempo de leitura. Em nível de resposta dos leitores, pode existir o distanciamento em relação a personagens, provocado pelas instâncias narrativas e seus modos de proferir.

4.3.4 Descrição e Análise Cena 4

No trecho (4) *programa favorito de Ruthie*, de *A era do rádio*, a câmera é utilizada em deslocamento originado desde os garotos sentados a uma mesa ao fundo com copos de cerveja e encaminhado até a prima do narrador com as amigas sentadas ao balcão, filmadas todas na altura da cintura para baixo. No entanto, o narrador verbal diz: “Ela e as amigas costumavam sentar e desmaiar ao ouvirem as letras sentimentais e a voz de veludo. Os rapazes ficavam com um pouco de ciúmes. Com desdém, achavam que as garotas eram umas tolas”. Esta fala é falsa, abusiva em relação ao *postulado de sinceridade*; ou é entendida como ironia, ou o narrador verbal não tem responsabilidade pela manipulação de expressões fílmicas do grande imagista. De todo modo, nos distanciamos sempre do discurso do narrador não confiável. Segundo Booth (1974 apud GOYET, 2014), narradores não confiáveis são membros do mundo descrito na atividade de contar e nunca representam o leitor, que o recebe com uma ponta de dúvida ou sistematicamente interpretando o oposto do que diz. Entretanto, tais narradores agem em nome das personagens, e é quando dão lugar a outras vozes que se compreende o conceito que tem delas.

4.3.5 Descrição e Análise Cena 5

No trecho (5) *programa de Abercombie*, o apresentador do programa escuta e julga os pais da personagem (“Acho que os dois se merecem”), que nunca de fato foram ao programa, como confessa o narrador (afinal, o programa existiria nesse mundo diegético do passado). A situação é declaradamente imaginária, por isso não há nela o mesmo peso de confiança no contado (aquela ponta de suspeita que nos faz pensar se aqui ou ali o narrador verbal representa mesmo a entidade autoral de Allen que lhe empresta voz). A declaração cria uma situação mais frouxa em relação ao relato de outros acontecimentos e histórias do rádio ligados às personagens. Assim, o *Abercombie* da parte da sequência com um casal de estranhos (na instância de contextualizar no audiovisual “este programa onde pessoas comuns resolviam seus problemas”) seria diferente do *Abercombie* que recebe os pais do narrador-protagonista (na instância de uma cena imaginária, adicional a muitos fatos difusos da realidade diegética do contado).

4.3.6 Descrição e Análise Cena 6

Em (6) *tragédia da menina*, as camadas de narradores segundos possíveis na narrativa cinematográfica têm uma metáfora ou uma fonte de emulação em uma operação da hierarquia de vozes das rádios: a passagem da locução de um apresentador de rádio, que inicialmente põe em silêncio a família do protagonista (e a América, refletida em uma variedade de tomadas e planos), para a transmissão de um repórter radialista, que narra do local do acidente. Nesse trecho, a figura do apresentador é invisível, na contramão de outros que são representados como Abercombie, conselheiro de relações pessoais com sorriso de quem vai apimentar a discussão de todo casal convidado, e Bill Kern, apresentador esportivo que lê histórias fantasiosas de um roteiro. A invisibilidade do apresentador em (6) *tragédia da menina* poderia lembrar a instância da voz narradora, uma vez que sua voz sai do aparelho na casa do protagonista, recebida de modo semelhante ao modo como a voz do protagonista de *A era do rádio*, nunca representado em sua idade madura na imagem, sai do segmento sonoro do filme para o espectador. Já o radialista no local do acidente tem o privilégio de estar na imagem que o espectador vê, talvez porque ele está no campo da imaginação das personagens-ouvintes a respeito do acontecimento contado, ao passo que o locutor não faz pensar em nada mais que uma única pessoa em um estúdio de gravação dando voz a um boletim de última hora. Trata-se de uma cena do jornalismo, uma tragédia noticiável, e a cobertura do acontecimento é uma subprodução narrativa sobre o fluxo fortuito da vida, integrante da cobertura do meganarrador fílmico, que filmou e articulou fotogramas e que montou e articulou planos. Assim, a câmera realiza um travelling lateral para fora do campo em que inicialmente o radialista local aparece em uma postura de olhar e de segurar o microfone quase como do repórter em passagem para reportagem de telejornal ou em transmissão ao vivo captada por uma câmera. A voz do profissional vai diminuindo até desaparecer provisoriamente, enquanto a câmera visita o cenário tumultuado de pessoas que gritam ou fotografam e de pais que choram ou rezam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo realizador tem sua forma de eletrificar o escuro de uma sala de cinema. Acreditamos que *A era do rádio*, de Woody Allen, é um comentário engenhoso, que pede para ser decifrado, feito em obra fechada, no sentido de que, para Umberto Eco, obras abertas contêm elementos assemelhados ao que prevalece em nossa vida cotidiana. Além disso, pensamos que se o narrador verbal do filme é confiável ou verdadeiro, isso é válido inteiramente apenas no plano do leitor implícito não representado, originado com o discurso dessa voz. Cremos que o verdadeiro leitor-modelo da instância produtora é aquele que sabe, depois de um tempo de projeção para identificar o ambiente, em que posição situar a si mesmo e como projetar o modelo de narrador e de Ficção de *A era do rádio* na narrativa metaficcional possível, envolvida em paratextos próprios da percepção do alocutário ou ouvinte em outras condições comunicativas marcadas de outras intenções.

Nesta monografia, após os entendimentos de ponto de partida referidos acima, atravessamos casos de ambiguidade bibliográfica e produzimos descrições de outros filmes e obras narrativas no intuito de esclarecer a imagem de *A era do rádio* que se mantém na memória. Este filme de Allen é um caso específico, entre figurações do leitor na arte de ler ficção, que cristaliza redes e mundos possíveis. É um laboratório que submete a leitura ou a recepção do espectador a uma prova, que situa aquele que assiste em uma determinada postura sobre o mundo simbólico ou da representação. O espectador-modelo de *A era do rádio* é uma personificação narrativa da complexa presença do espectador no cinema. É possível entrever no filme um pouco da verdade da prática da interpretação, e seu avesso está nos usos desviados, na leitura fora do lugar. Nesse sentido, haveria dois caminhos. Por um lado, acompanhar o espectador, em certas cenas que estabelecem uma história fluida. Por outro, acompanhar o registro imaginário da leitura em si e seus efeitos, como um detalhe à margem dos modos de interpretar, com suas ruínas e pegadas, sua economia e suas condições materiais.

A seleção dos seis breves trechos para decupagem e análise manteve em perspectiva tais ponderações, embora a extensão do texto seja mais curta do que poderia ser imaginada por conta da densidade referencial do capítulo dois. Entretanto, descrições analíticas no capítulo três complementam o material da análise. Julgamos que a obra que inspira a investigação desta monografia contribui para refletir sobre o

cinema com narrador em primeira pessoa exatamente por sua relação com o espectador, em exploração da pluripontualidade do cinema — a articulação dos planos pelo que Gaudreault (1988 apud GAUDREULT; JOST, 2009) chama de “narrador fílmico” — ao lado de marchas de leituras ou de planos de enunciação em duplicado e em simultâneo. Se considerarmos que as personagens da família do protagonista da história contada representam ouvintes reais da era de ouro do rádio americano, temos um agenciamento feito por *A era do rádio* com o espectador, segundo o qual este deve investir sua mente no imaginário de americanos que acompanhavam suas vidas e valores de horas e horas com o ouvido no meio radiofônico.

REFERÊNCIAS

- A ERA do rádio. Direção: Woody Allen. Produção: Orion Pictures Corporation. Los Angeles (USA). Twentieth Century Fox, 1987. 1 DVD (87 min), NTSC, color. Título original: Radio days.
- ALLEN, Woody apud BJÖRKMAN, Stig. **Woody Allen por Woody Allen**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1995.
- ANDERSON, Joseph L.; RUCHIE, Donald. **The Japanese film: art and industry**. Tóquio: Charles E. Tuttle Company, 1959.
- AUMONT, Jacques. **Da cena à tela, ou o espaço da representação**. In: O olho interminável [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004a, p. 139 a 166.
- AUMONT, Jacques. **De um quadro a outro: a borda e a distância**. In: O olho interminável [cinema e pintura]. São Paulo: Cosac & Naify, 2004b, p. 109 a 137.
- AUMONT, Jacques, et al. **O filme como representação visual e sonora**. In: A estética do filme. Campinas: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **Cenas de uma biografia**. In: WOODY Allen fora de quadro. Curso ministrado no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Porto Alegre, 09 e 10 out 2010, p. 15 a 21. Apostila do curso.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197 a 221.
- BOOTH, Wayne C. **A Rhetoric of Irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974, p. 57 a 67. In: GOYET, Florence. The narrator, the reflector and the reader. In: The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre. Cambridge: Open Book Publishers, 2014, p. 153 a 164. Disponível em: <<http://www.openbookpublishers.com/product/199>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.
- BRODY, Richard. **“The Grand Budapest Hotel”: Wes Anderson’s Artistic Manifesto**. In: The New Yorker, Culture, Richard Brody, online, 07 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-grand-budapest-hotel-wes-andersons-artistic-manifesto>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.
- CAMPION, Jane. ROTEIRO de O piano [1993]. Austrália, 1991. Disponível em: <<http://www.imsdb.com/scripts/Piano,-The.html>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOYET, Florence. **The narrator, the reflector and the reader**. In: *The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre*. Cambridge: Open Book Publishers, 2014, p. 153 a 164. Disponível em: <<http://www.openbookpublishers.com/product/199>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. In: ARGUMENTO Contra Argumento. Convidados: Cristiane Freitas Gutfreind e Roberto Tietzmann. Condução: Juremir Machado da Silva. Campus PUCRS, Porto Alegre, Centro de Produção Multimídia, 2010, 27 min. Programa de televisão da UNITV disponível em (parte 3 de 3): <<http://www.youtube.com/watch?v=XGOHKQ5cSDI>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.

ISER, Wolfgang. **The act of reading**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976, p. 34 a 36 apud ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KENNY, Glenn. **The Grand Budapest Hotel**. In: rogerebert.com, online, 07 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.rogerebert.com/reviews/the-grand-budapest-hotel-2014>> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1997.

MESLOW, Scott. **The untold story behind The Grand Budapest Hotel's 'Boy with Apple'**. In: *The Week*, article, index, online, 02 abr. 2014. Disponível em: <<http://theweek.com/article/index/259203/the-untold-story-behind-the-grand-budapest-hotels-boy-with-apple>> Acesso em: 11 nov. às 23 horas.

MORAES, Alexandre Bueno. **O papel do narrador no cinema de Chris Marker**. 2012. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social). Curso de graduação em Comunicação Social: habilitação Publicidade e Propaganda 2012/2, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2012.

NOVAK, B.J. apud GRITZ, Jennie Rothemberg. **B.J. Novak proves that kids' books don't need pictures**. In: *The Atlantic*, Education, Archive, 24 set. 2014. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/education/archive/2014/09/bj-novaks-sneaky-new-childrens-book/380611/?single_page=true> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.

YVANCOS, José María Pozuelo. **Teoría de la narración**. In: VV. AA., *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus, 1994, p. 219 a 240. Disponível em: <https://alojamientos.uva.es/guia_docente/uploads/2011/4085/51679/1/Documento2.pdf> Acesso em: 11 nov. 2014 às 23 horas.