

UNIVERSIDADE DO VALE DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA

TÂNIA CARDOSO DE CARDOSO

ENUNCIÇÃO E ENCENAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA FÍLMICA
EM *A MULHER DO LADO*, DE FRANÇOIS TRUFFAUT

PORTO ALEGRE

2011

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise crítica de *A mulher do lado* (*La femme d'à côté*, 1982), penúltimo filme dirigido por François Truffaut, partindo de dois eixos analíticos. No primeiro, tratamos de tentar compreender como se dá a construção de uma narrativa fílmica a partir das reflexões a respeito da enunciação cinematográfica realizadas por Arlindo Machado – em sua obra *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço* – e por André Gaudreault e François Jost – no seu livro *A narrativa cinematográfica*. No segundo, buscamos compreender a narrativa a partir de uma abordagem estilística denotativa trazendo questões relativas ao enquadramento e à encenação, que estão no coração da *mise-en-scène*. Trazemos como referência as análises de David Bordwell, principalmente a partir de seu livro *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tal autor põe em xeque justamente a ideia de enunciação e a importância da existência de um narrador fílmico em uma teoria de narrativa cinematográfica. Nosso objetivo é mostrar como na verdade estes dois eixos de análise, que são apresentados como contraditórios entre si, podem ser complementares para dar conta de uma análise fílmica mais ampla. O filme de François Truffaut serve de exemplo de caso para a análise proposta.

Palavras-chave: Narrativa fílmica. Enunciação cinematográfica. Encenação. Enquadramento.

Abstract: This paper presents a critical analysis of *The woman next door* (*La femme d'à côté*, 1982), penultimate film directed by François Truffaut, based on two analytical axes. At the first axis, trying to understand how is the construction of a filmic narrative from the reflections with respect to the cinematographic enunciation, as elaborated by Arlindo Machado – in his book *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço* - and by André Gaudreault and François Jost – in their book *Le récit cinématographique*. In the second axis, seeking to understand the narrative from a denotative stylistic approach bringing questions related to the framing and the staging, which are in the heart of the *mise-en-scène*. We bring as a reference the analysis of David Bordwell, mainly from his book *Figures traced in light: on cinematic staging*. This author rightly calls into question the idea of enunciation and the importance of the existence of a filmic narrator in a filmic narrative theory. Our objective is to demonstrate how in fact these two analytical axis, that are presented as contradictory, may be complementary to accomplish a broader filmic analysis. François Truffaut's film serves as a case example for the proposed analysis.

Keywords: Filmic narrative. Cinematographic enunciation. Staging. Framing.

Introdução

Este trabalho apresenta uma análise crítica de *A mulher do lado*¹ (*La femme d'à côté*, 1992), penúltimo filme dirigido por François Truffaut, partindo de dois eixos analíticos. Em um primeiro, tratamos de compreender como se dá a construção de uma narrativa fílmica a partir das reflexões a respeito da enunciação cinematográfica. Arlindo Machado, em seu livro, *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço* (2007) constrói uma importante reflexão a respeito do assunto, traçando as linhas gerais da teoria da subjetividade no cinema, também conhecida como teoria da enunciação cinematográfica. Tal teoria, construída entre os anos 70 e 80, principalmente na França e na Inglaterra, trabalhava, partindo de modelos linguísticos e psicanalíticos, o processo de recepção de um determinado filme e o modo como a posição, a subjetividade e os afetos do espectador eram “programados” no cinema. Neste sistema teórico, o espectador era visto como uma figura ideal e sua posição e afetividade eram estabelecidas anteriormente por todo o aparato fílmico ou pelo “texto cinematográfico”, não havendo nenhuma consideração a respeito de uma interpretação menos condicionada desse espectador. A questão central dos estudos de subjetividade, partindo de tal teoria, era analisar a construção do sujeito de enunciação em uma narrativa cinematográfica.

A partir dos anos 80 surgem as primeiras críticas em relação à essa *grand théorie*, sendo David Bordwell uma das vozes dissonantes a respeito desses postulados. Bordwell propõe, então, uma pesquisa de *nível-médio* que, segundo ele, “propõe

¹ A produção e a direção de *A mulher do lado* são de François Truffaut, e o roteiro – que divide com Suzanne Schiffman e Jean Aurel. A fotografia é de William Lubtchansky, a música de Georges Delerue e a montagem de Martine Barraqué

questões com implicações tanto empíricas quanto teóricas” (2004, p. 64). Ao fazer um balanço crítico do problema da doação do filme e do processo espectral, ele sugere que uma teoria da narrativa cinematográfica pode muito bem existir sem apoiar-se na ideia de enunciação. Assim, em seu livro, *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*, ele apresenta como alternativa uma análise estilística denotativa, levando em conta a encenação e o enquadramento, recuperando a importância da *mise-en-scène*.

A escolha de *A mulher do Lado* (1982) deve-se ao fato de acreditarmos que há neste filme vários elementos importantes que nos ajudam pensar a construção da narrativa, a questão da enunciação cinematográfica – sobretudo pela figura do narrador –, e de como a análise da encenação e do enquadramento podem ajudar a enriquecer a discussão a respeito do tema. Nosso objetivo é mostrar como na verdade estes dois eixos de análise que são apresentados como contraditórios entre si, podem ser complementares para dar conta de uma análise fílmica mais ampla. O filme de François Truffaut serve de exemplo de caso para a análise proposta.

A narrativa e a enunciação cinematográfica

Arlindo Machado (2007), em seu livro *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, inicia suas análises com uma provocação importante. Ao comentar o que Pauline Kael, crítica de cinema estadunidense, aponta como “um pequenino defeito²” (p. 09) à coerência narrativa de *Cidadão Kane*, o autor coloca:

Como se pode dizer que ‘ninguém’ viu (e ouviu) Kane pronunciar a palavra final se a imagem e o som correspondentes a essa cena foram efetivamente vistos e ouvidos pelo filme? Uma pessoa, pelo menos, esteve presente no quarto de Kane no momento de sua morte e pode testemunhar o movimento de seus lábios pronunciando *Rosebud*: o espectador. E, se consideramos que o olhar que o espectador deposita no filme é subsidiário de um outro olhar, aquele que determina o ângulo, a distância e a duração segundo os quais o motivo é dado à visão, não é difícil imaginar a presença de uma outra testemunha no leito de morte, aquela justamente que o espectador assume quando vê o filme (pp. 09-10).

² Segundo Kael, como não havia ninguém no quarto de Kane no momento de sua morte, ninguém poderia tê-lo escutado pronunciar a palavra-chave do filme: *Rosebud*. E a busca para o significado desta palavra-chave, pretexto principal do filme, encontrar-se-ia comprometido por este ‘equivoco’ na construção da estrutura narrativa do filme em questão.

Com esta colocação, Machado chama a atenção para o fato de que há sempre mais “alguém” dentro da cena de um filme, alguém que sabe mais que as personagens, alguém que sabe menos, mas que este alguém – ao contrário do que se poderia pensar – não é necessariamente um protagonista da ação. Este outro olhar dentro do filme, “um olhar efetivamente presente” é difícil de ser localizado, pois na maior parte dos filmes, ele está invisível todo o tempo, “não se deixando marcar no próprio corpo da narrativa” (p. 10). Segundo o autor, o simples fato de um plano já pressupõe o trabalho de *enunciação* de um sujeito “que primordialmente ‘olhou’ (e eventualmente ‘ouviu’) para que ele pudesse ser finalmente contemplando por nós, espectadores” (p. 11). Para Machado, se estamos no terreno da ficção, é isso que torna problemático a identificação dessa instância, já que sua natureza e localização devem ser de outra ordem, diferentes daquelas que dizem respeito à equipe técnica que as constrói, pois:

[...] tal como o narrador literário, a instância que ‘vê’ e ‘ouve’, que, portanto, dá a ver e ouvir (e também dispõe os planos, montando-os, ordenando-os) é ela, também, um fato de ficção e, como tal, circunscrita ao universo da diegese. Mas, então, que instância é essa e como ela se constitui? (p. 11).

Segundo o autor, este problema está longe de ser resolvido e a literatura moderna o coloca com insistência, quer dizer, que a narração se deixa contaminar cada vez mais pelo seu processo de enunciação, fazendo emergir e problematizando a todo o momento justamente esse “alguém” que se intromete na diegese para conformá-la à sua visão. Para Machado, são variadas as formas que isso ocorre, seja pela adoção pelo narrador do ponto de vista de um personagem, “o que implica a parcialidade e a subjetivação do universo diegético” (p.11), seja pela dissolução do narrador numa multiplicidade de vozes, “que se defrontam e se contradizem ao longo de uma narrativa descentralizada e aberta” (p. 11).

Para o autor, no entanto, se na literatura a voz do narrador é mais simples de ser identificável, já que os sinais de sua presença estão marcados no próprio enunciado, no cinema, a questão se complica porque não trabalhamos apenas com o discurso verbal de cada personagem, mas também com o olhar que cada um deposita em cena. “Mais que um jogo de falas, uma ‘polifonia’, como queria Bakhtin, no cinema temos um jogo de olhares, uma ‘polivisão’, cuja natureza é difícil de decifrar”, ressalta o autor (p. 14). Para ele, a Linguística já havia construído a base da discussão ao dar conta do fenômeno

da subjetividade no discurso verbal, isto é, da relação que o enunciado mantém com sua instância produtora, que foi desenvolvida, dentre outros, por Benveniste na sua teoria da enunciação. Tzvetan Todorov partiu justamente de uma oposição feita por Benveniste entre *história* e *discurso* – “duas formas de produção textual em que ou a enunciação se apaga (*história*) ou a enunciação se mostra (*discurso*)” (p.14) – para construir sua tipologia do narrador literário, segundo a qual o sujeito da enunciação pode *ver de dentro* (quando o narrador sabe mais que os personagens), *de fora* (quando sabe menos); ou, ainda, *ver com* (quando o narrador o mesmo que as personagens). Já Genette fala em *focalização* (zero, interna e externa) por considerar o termo mais abstrato e mais adequado ao texto verbal que “ponto de vista” ou “campo de visão”.

Machado, no entanto, sublinha que as tentativas de adaptar tais classificações literárias à narrativa cinematográfica já foram realizadas, mas com resultados pouco satisfatórios. Para ele, quem narra um filme na verdade não é exatamente a voz que nele fala, “mas a instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão” (p. 18). Na esteira de Branigan, ele observa que é somente num sentido figurado que podemos falar, numa “instância narradora”, “em narração” e “narrativa” e se ainda for necessário usar a expressão “narrador” a respeito do sujeito cinematográfico, é apenas como metáfora (uma metáfora de fundo antropomórfico, ressalta), já que tendemos a imaginar um sujeito como alguém (no sentido de uma pessoa) e não no sentido de uma atividade ou uma função simbólica no texto cinematográfico. Para o autor, um alguém só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna para que o espectador ocupe o seu lugar. “Assim, qualquer que seja a instituição do sujeito que se põe em circulação no cinema, ela deve colocar o espectador no centro de seu processo de significação” (p. 20).

Já André Gaudreault e François Jost, em seu livro *A narrativa cinematográfica* (2009), afirmam que “não há narrativa sem que haja uma instância que narre” (p. 57). E essa afirmação, segundo eles, vale também para o cinema, mesmo que um filme seja muito diferente de um romance por *mostrar* ações sem *dizê-las*. Para os autores, no cinema, as marcas da subjetividade podem remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, ou em outras ocorrências “traçam, *in absentia*, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética,

um grande imagista³” (p. 61). Segundo eles, a percepção de enunciação pode variar em função tanto do contexto audiovisual em que ela está inserida como em função da sensibilidade do espectador. Lembram que o cinema, no decorrer de sua história, criou “procedimentos de apagamento ou atenuação” e citam o exemplo do cinema clássico como aquele que mais se empenha em apagar a instância discursiva que o produz – a ponto de os acontecimentos parecem se contar a si mesmos – através de *raccords* de olhar, de movimento, de direção, dentre outros procedimentos e técnicas. E é a partir daí que os autores tentam, citando Pierre Sorlin, definir o que seria a enunciação cinematográfica. “O momento no qual o espectador, escapando ao efeito-ficção, teria a convicção de estar na presença da linguagem cinematográfica como tal: do ‘eu sou o cinema’ afirmado pelos procedimentos ao ‘estou no cinema’” (p. 62).

Da mesma forma que afirmam que o cinema clássico tratou de apagar as marcas da enunciação fílmica, Gaudreault e Jost também ressaltam que um certo tipo de cinema moderno fez o oposto: tratou de acentuar essas marcas. De qualquer forma, para eles, o fato de que o narrador esteja no mundo diegético da história que narra, “que é mostrada do exterior” (p.64), ou de os personagens terem voz própria e que tudo nos seria mostrado em detalhes, “enquanto a memória do narrador deveria ser mais limitada” (p. 64), são convenções aceitas por nós para que possamos nos identificar com os personagens e com seus pontos de vista. Os autores também ressaltam que há alguns desvios narrativos “que vão além daquilo que as convenções de uma época” (p. 65) nos permitem aceitar ou apagar, “diferenças que causam um fosso entre o relato verbal e sua transmutação” (p. 65), como por exemplo, diferenças entre aquilo que um personagem vê ou relata e aquilo que vemos. Ao que os leva a afirmar:

De toda maneira, não tivesse o espectador sensível à enunciação, se tivesse mentalmente apagado os procedimentos próprios à linguagem cinematográfica, ele seria chamado à ordem: acima – ou ao lado – desse narrador verbal (explícito, intradieético, e visualizado) a quem dava um crédito de confiança, existe, pois, um grande imagista fílmico (implícito, extradieético e invisível), que manipula o conjunto da trama audiovisual. [...] Essa instância organizadora, caso se trate de ficção, diremos que é a de

³ Expressão cunhada de Laffay. “É essa instância que Laffay aponta quando fala de seu ‘grande imagista’ e que encontramos novamente, nomeado diferentemente, sob pena de inúmeros teóricos do cinema preocupados com os problemas da narrativa fílmica e que imputam a responsabilidade de tal ou tal narrativa cinematográfica seja ao ‘narrador invisível’ (ROUPARS-WUILLEUMIER, 1972), ao enunciador (CASSETTI, 1983; GARDIES, 1988), “ao narrador implícito” (JOST, 1988), ou, ainda, ao meganarrador (GAUDREULT, 1988)” (P. 41).

um narrador implícito. [...] Da percepção da linguagem cinematográfica à ideia de enunciação, da visualização de uma narração explícita a uma narração implícita: eis duas formas de chegar ao discurso cinematográfico [...] No cinema o comentador primeiro, o narrador implícito, é aquele que fala por intermédio de imagens e sons; o narrador explícito relata unicamente com palavras. (pp. 66-67).

Para Gaudreault e Jost, no cinema, uma narrativa realizada por um narrador visualizado não é mais do que uma *subnarrativa* – uma *metanarrativa*, segundo Genette – ou que, num primeiro plano, o cinema narraria ele mesmo no processo de narrar, isto é, no processo de subnarrar. Para eles, nesta perspectiva, todos os outros narradores presentes “não são mais que, de fato, narradores *delegados*, *narradores segundos*, uma atividade que se distinguirá radicalmente da narração em primeiro grau” (p. 68), e que o único “verdadeiro” narrador de um filme é o grande imagista, o meganarrador ou, ainda, o narrador implícito.

Os autores chamam a atenção para o fato de que no plano narratológico as coisas ficam um pouco mais “retorcidas” quando a imagem do narrador segundo se oculta “em prol da visualização do mundo diegético que ele relata” (p.70). Neste processo, a trama narrativa audiovisual cede lugar a uma subnarrativa tão audiovisual quanto ela. Com isso, o meganarrador fílmico parece apagar-se em prol de um narrador segundo, “que, tão polifônico quanto ele, ocupa os cinco canais de transmissão do narrável fílmico” (p. 70). Como, no entanto, o narrador segundo não é usuário da linguagem audiovisual, o meganarrador apenas parece se apagar, pois novamente é ele quem se faz presente. Ou ainda:

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

Estilo, encenação cinematográfica e *mise-en-scène*

Como apontamos na introdução deste trabalho, a voz mais dissonante no que diz respeito à enunciação cinematográfica e a necessidade de reconhecer a existência de um narrador nas narrativas fílmicas é a de David Bordwell. O autor propõe um modelo de

análise mais pragmático para as relações entre filme e espectador, baseando suas análises no estilo⁴, na encenação e na composição visando à *mise-en-scène*. Segundo ele, “o estilo do filme interessa, porque o que é considerado conteúdo só nos afeta pelo uso de técnicas consagradas. Sem interpretação e enquadramento, iluminação, comprimento de lentes, composição e corte, diálogo e trilha sonora, não poderíamos apreender o mundo da história” (2008, p. 57). Para ele, o estilo é a “textura tangível do filme”, a “superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movermos na trama, no tema e nos sentimentos – e tudo mais que é importante para nós” (p. 58). Segundo o autor, a discussão sobre um filme não pode se deter apenas no estilo, mas ele deve ser o centro de uma “minuciosa atenção”. E completa: “E já que os diretores são extremamente cuidadosos no aperfeiçoamento dos meandros de seu estilo, nós nos sentimos compelidos a mergulhar nos detalhes” (p. 58).

Segundo Bordwel, então, (2008), cenário, iluminação, figurino maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro “está no coração” da *mise-en-scène*. O autor cita o crítico e teórico André Bazin para lembrar que este, ao escrever a história do estilo cinematográfico, traçou uma distinção entre diretores que acreditavam na imagem (estilo construído com manipulações pictóricas ou justaposições de imagens ou ênfase na montagem) e diretores que acreditavam na realidade (construindo a arte cinematográfica com fenômenos no mundo, com ênfase na continuidade temporal e espacial). Entre os conceitos analíticos e certas técnicas de filmagem propostos por Bazin (por volta dos anos de 1940 e 1950), o plano-sequência, o movimento de câmera e a composição em profundidade de campo são as mais utilizadas pelos diretores com o foco na realidade. Ao mesmo tempo, tais técnicas destacadas por Bazin passaram a ser utilizadas pelos jovens críticos do *Cahier du Cinéma* (entre eles, François Truffaut) não pelo “respeito à realidade”, mas pelas habilidades em criar artifícios expressivos

⁴ Ressalta o autor: “Ao analisar o estilo do filme, proponho que as funções denotativas do estilo sejam nosso habitual ponto de partida. [...] Ao analisar a narrativa do filme, devemos pressupor que, na maioria dos casos, a denotação estilística serve para apresentar a informação mais relevante para a história que se desenrola. Como os outros fatores narrativos sob controle, o estilo do filme está lá para balizar o trajeto do espectador, orientando-o e guiando-o na reconstituição da história com o que nos é apresentado na tela e na trilha sonora. É claro que tal construção é inventivamente interrompida por elipses, segredos, desorientações etc (operações narrativas também manifestas pelo estilo). [...] Essa hipótese nos permite reconhecer que a textura estilística de um filme é onipresente, ininterrupta do começo ao fim” (2008, p. 62).

Segundo Bordwell, são os críticos do *Cahier du Cinéma* que irão, a partir de algumas afirmações de Bazin, instituir a dicotomia entre *mise-en-scène* e montagem. Para os jovens críticos e futuros diretores, a “tendência da *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano” (2008, p. 33). Como ressalta o autor, os jovens críticos ultrapassam o mestre Bazin ao tratar a *mise-en-scène* como processo e produto, partindo do pressuposto de que ela compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta, isto é, o enquadramento, a iluminação e o posicionamento de câmera. Para eles, o termo ainda se refere ao resultado na tela, isto é, a maneira como os atores entram na composição do quadro, o modo como a ação se desenrola no fluxo temporal. Ao comentar especificamente de como François Truffaut compreendia a *mise-en-scène*, ele cita este que diz: “a posição da câmera, o ângulo selecionado, a duração da tomada, o gesto do ator” e, ainda, “simultaneamente a história que está sendo contada e a maneira de contá-la” (2008, p. 34) faz parte da *mise-en-scène*. Embora o enquadramento seja parte da fotografia, em um cinema mais autoral costuma ser também de responsabilidade do diretor, sendo que ao diretor de fotografia os aspectos específicos de luz, película e lente lhes são mais específicos. Segundo o autor, o tipo de enquadramento e a disposição dos atores no espaço determinam um tipo de montagem e o que importa num estudo da *mise-en-scène* é a relação desta com o enquadramento, com a encenação e com a profundidade de campo.

De que forma, então, podemos pensar a realização de uma análise fílmica, partindo de dois eixos analíticos que partem de propostas tão diversas? Acreditamos, na esteira de Gaudreault e Jost, que não existe narrativa sem que haja uma instância que narre. Inclusive uma das questões centrais do filme a ser analisado, no que diz respeito à estrutura da narrativa, parece ser a construção do narrador e a impossibilidade deste de dar conta da narrativa que narra, colocando em xeque, de diversas formas, a sua própria autoridade – é justamente esta impossibilidade que é responsável por revelar a instância narradora, isto é, o narrador implícito ou ao meganarrador, como classificam os dois autores. Ao mesmo tempo, acreditamos que uma abordagem que priorize a análise da *mise-en-scène* nos possibilita uma maior liberdade para se pensar a questão da enunciação e do sujeito cinematográfico. Nesse sentido, Jacques Aumont e Michelle Marie, ajudam-nos a pensar um pouco melhor o conceito de enunciação que se faz presente neste trabalho. Para os autores a enunciação no campo do cinema é o que

permite a um filme “a partir das possibilidades inerentes ao cinema ganhar corpo e manifestar-se” (2003, p. 99). Para os autores as teorias de enunciação permitiram levar em consideração a “maneira pela qual o texto fílmico se desenha, se enraíza e se volta para si mesmo” (p. 99). Para eles tal noção serve para salientar três momentos da produção do texto fílmico: o momento de sua constituição, o de sua destinação e de seu caráter referencial. Para eles, “interessar-se pela enunciação fílmica é interessar-se pelo momento em que se enquadrou uma imagem e pelo momento que o espectador percebe esse quadro” (p. 99). Citando, Metz, eles dizem que a enunciação fílmica é impessoal e se manifesta para toda uma série de procedimentos autorreflexivos, como por exemplo, dirigir-se diretamente ao espectador, olhar para a câmera. Nesses procedimentos o filme se volta para si mesmo, revelando as instâncias que o organizam.

Após estas observações, passemos então para uma tentativa de análise do filme de Truffaut, um diretor com uma forte bagagem não apenas cinematográfica, mas também literária – o que certamente influenciou na sua forma de filmar. Sabemos que François Truffaut foi um dos criadores e divulgadores da conhecida “política dos autores⁵”, que privilegiava o filme de gênero e o estilo, com ênfase na *mise-en-scène*. A trama central do filme gira em torno de Bernard (Gérard Depardieu) e Mathilde (Fanny Ardant). Madame Jouve, a narradora do filme, conta a história trágica destes dois personagens, que foram amantes no passado e se reencontram após alguns anos. Bernard tem uma vida calma e pacata com sua esposa Arlette (Michèle Baumgartner) e o filho Thomas, quando Philippe (Henri Garcin) e Mathilde Bauchard se mudam para a casa em frente, do outro lado da rua. A relação de amor intenso e de paixão violenta entre os dois recomeça e, aos poucos, recomeça também o descontrole de Bernard e a angústia e a frustração de Mathilde – que, em uma crise nervosa, entra num processo de dor e melancolia, mata Bernard para, logo em seguida, matar-se também.

O plano inicial do filme apresenta uma cidade com pouca luz (azulada) em uma grande panorâmica que acompanha um carro que percorre a rua. O *establishing shot* é substituído (efeito fusão) pela voz e pela presença da narradora da história, Mme Jouve.

⁵ Citando Mauro Baptista (2010, p. 13) A política dos autores foi formulada por um grupo de críticos, entre eles Jean- Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette, nos *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950. Liderados por André Bazin, esses críticos definiram a política dos autores, privilegiando o filme de gênero e o estilo, com ênfase na *mise-en-scène*, como alternativa para a crítica mais tradicional, que valorizava os grandes temas e significados. A política dos autores destinava-se a reavaliar diretores americanos que trabalhavam de acordo com as regras de Hollywood e conseguiam desenvolver uma obra pessoal.

Como pano de fundo estão quadras de tênis com pessoas jogando e o som das raquetes rebatendo a bola. Nesse momento a narradora se apresenta e começa a contar a história de Bernard e Mathilde, enquanto os planos mostram duas casas dispostas frente a frente, separadas por uma pequena rua. Uma analogia do jogo entre Bernard e Mathilde, já que a casa deles é separada por uma rua, como os dois lados de uma quadra de tênis, separados por uma rede. Neste momento há um *close* da narradora com profundidade de campo nas quadras de tênis, todas elas em foco, com várias pessoas jogando tênis. Enquanto isso, a narradora começa a explicar o plano inicial do carro na estrada, o início da história que irá contar, mas para por um instante e se apresenta, quebrando a quarta parede ao olhar para a câmera, falando diretamente com o espectador e revelando a linguagem cinematográfica. “Eu me chamo Odile Jouve e se pensam que sou uma jogadora de tênis estão completamente errados. Talvez porque a câmera esteja focando meu rosto, mas se a distanciar, entenderão rapidamente a situação. Afaste!”. Então a câmera se afasta e mostra Mme Jouve caminhando de muletas enquanto decide onde irá sentar. “Veem? Deixe-me sentar ali, ou aqui”. Tudo isso num mesmo plano, apenas com afastamento e aproximação de câmera.

No plano seguinte, um *close*, a narradora retoma a história de Bernard e Mathilde. Inicia com uma observação, evitando ainda mergulhar na trama: “Esta história começa há seis meses. Eu poderia dizer há 10 anos. Mas não, foi há seis meses”. Esta sequência inicial é rica em simbolismos. O espectador assiste ao jogo entre narradora e história, hora sendo convidado para acompanhar a narração, hora sendo afastado com detalhes técnicos cinematográficos. Desde o primeiro momento a narrativa se apresenta como um jogo – e podemos dizer como um jogo duplo – em que a narradora parece demonstrar, num primeiro momento, o poder de escolher o que revelar, como mostrar, onde sentar, a ponto de dar ordens para que a câmera se afaste. Ao mesmo tempo em que este recurso parece ser utilizado para evidenciar o poder na narradora sobre a narrativa, na verdade o que ocorre é um embate, entre as duas instâncias narrativas – a externa e a interna –, pois mesmo que ela ordene, depende sempre da outra instância para que os distanciamentos e as aproximações aconteçam. Este recurso é utilizado tanto para revelar que se trata de uma ficção – impedindo a identificação do espectador ao mostrar que se trata de algo artificial – quanto para evidenciar a instância externa da narração, que passa, de alguma forma, a fazer parte da narrativa ficcional, quase que como um outro personagem. Ou seja, instaura-se, neste

primeiro momento da narrativa, um jogo, um embate, entre aquele que seria o narrador explícito e o narrador implícito (como vimos, também definido como meganarrador ou grande imagista).

O jogo também leva a uma relação entre a trama do filme e a história da própria narradora, que como ela mesma disse, também viveu algo parecido. Se fosse contextualizada no passado poderia ter sido a história de Mme Jouve, que, assim como os personagens principais, viveu uma tragédia amorosa. Como consequência, a narradora utiliza uma prótese em uma das pernas e caminha em falso. Outro símbolo incorporado à trama: uma narradora que viveu algo parecido à história que vai contar não tem o distanciamento necessário, como implicado anteriormente quando diz para a câmera “afaste”. Assim, com sua dificuldade para caminhar, a narradora desde o início implica que pode errar o passo. E aqui novamente podemos fazer alusão a um duplo jogo: a narradora manca e caminha em falso, pois além de não ter o distanciamento necessário para narrar a história de Mathilde e Bernard, ela também manca porque não detém de todo o poder necessário para a construção da narrativa, sempre dependendo da ajuda da instância externa para que isto ocorra. Segundo Gaudreault e Jost, como vimos, Mme Jouve seria uma narradora segunda, uma subnarradora, que depende do meganarrador, do grande imagista.

Quando retoma a trama, duas casas aparecem frente a frente, como opositores em um jogo de tênis. Temos a voz de Mme Jouve que, descreve pequenos detalhes e apresenta alguns personagens com planos quase estáticos, como se fossem fotos. “Uma casa é a personagem principal desta história, na verdade se trata de duas casas, separadas por uma rua. A primeira é habitada por Bernard Coudray, 32 anos, sua mulher, Arlette, 28 anos, e seu filho, Thomas. Sobre a segunda casa, não há muito o que dizer agora. Como podem ver pelo aviso na porta, estava vazia quando tudo começou”. Mais uma vez a mudança de planos entre objetos e personagens remete a um jogo de tênis enquanto o espectador acompanha o jogo da narrativa de um lado para outro.

A cena seguinte mostra novamente um carro na estrada (agora no tempo do passado) e, neste momento, a voz da narradora desaparece e dá lugar à ação – quando começara a ser narrado como se dá o reencontro entre Bernard e de Mathilde. Quem assume a narração a partir de agora é o narrador implícito, quase até o final da narrativa. O jogo continua sendo lembrado ao espectador seja pelo som de bolas e raquetes, seja

pelo clube de tênis (cenário usado em momentos importantes). O som de bolas de tênis está quase sempre presente para lembrar ao espectador do jogo intrincado que parece ser a vida e da possibilidade de derrota que os personagens terão que enfrentar com este encontro do passado (aliás, o som das bolas de tênis pode também representar uma marca temporal, como o tique taque de um relógio). Outro momento importante é quando os dois personagens masculinos (Bernard e Philippe – morador e novo vizinho) se apresentam. A mudança de plano foca o interior da casa de Bernard, com sua esposa, e o diálogo entre os dois. A cena é cortada e novamente o mesmo artifício de passagem de tempo é utilizado, como nos dois momentos em que aparece o carro na estrada, um contemporâneo com o momento da narrativa, outro seis meses antes, referente ao tempo da narração. Quando o filho de Bernard sai da casa (o que poderia se pensar ser a continuação da cena), marca a mudança do tempo para outro dia, outro momento, que é marcado não apenas pela saída dele pela porta, mas, antes, pela utilização de *fade out*. Mais um indício que leva ao jogo, dessa vez entre momentos diferentes na trama, o jogo da temporalidade. Estes cortes causam estranhamento ao espectador, pois é preciso prestar a atenção para que se possa acompanhar o jogo alternado da temporalidade, os cortes temporais, as elipses e as pausas da narrativa em que a tela vai ficando em preto e o silêncio impera.

A questão da temporalidade nos parece bastante importante neste filme. Podemos pensar que há de certa forma a construção de dois “movimentos temporais”: o do tempo interno dos personagens principais e o do externo; e são estes dois tempos que, ao longo do filme, irão se chocar. A experiência do tempo para os personagens se dá de forma diferente em relação aos outros personagens. Para eles a relação entre mundo privado e público é marcada pela sensação de dois tempos. No mundo público os personagens Mathilde e Bernard tentam conviver tranquilamente, como se não houvesse segredos, como se não houvesse passado. As cores, sempre fortes, são claras, há luz, sol, predomina o vermelho o verde da natureza, o amarelo; o convívio com os outros personagens ocorre aparentemente de maneira harmônica. No mundo privado, no entanto, atrás da cortina, de uma janela, num quarto de hotel, dentro do carro, há o jogo do segredo, da relação íntima a experiência do presente é vivenciada de outra forma; há uma outra referência temporal, uma outra vivência do tempo. A vivência do passado é evocada e vivenciada novamente pelos personagens. Tarkovski, em seu livro *Esculpir o tempo* (2010) nos ajuda a pensar esta questão:

Afirma-se que o tempo é irreversível. É uma afirmação bastante verdadeira no sentido de que como se costuma dizer “o passado não volta jamais”. Mas o que será exatamente este “passado”? Aquilo que já passou? E o que essa coisa “passada” significa para uma pessoa quando, para cada um de nós o passado é portador de tudo que é constante na realidade do presente, de cada momento presente? Em certo sentido o passado é muito mais real, ou de qualquer forma mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos, adquirindo peso material somente através da recordação. [...] O tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo (p.65-66).

Mathilde e Bernard parecem viver dois tempos em desacordo, em ritmos diferentes no mundo público e no privado, no mundo interno e externo que, em determinado momento se chocam. Tal descompasso entre essas duas experiências temporais nos parece que se finda quando Bernard explode na cena pública, o que desencadeia em Mathilde a crise nervosa, a tristeza por não suportar mais viver nesta dupla temporalidade, por não dar mais conta destes dois polos temporais. Quando ela mata Bernard e logo se suicida, é como se ela unisse finalmente estes dois tempos: o da alegria, o da paixão e o da tristeza e o da dor. É o tempo em que a narradora também parece perder o total controle sobre o que é narrado já que ela não sabe o que irá exatamente acontecer com os corpos dos personagens, pois isso não lhe será perguntado. Eis o tempo do presente irreversível, em que o passado não pode voltar para Mathilde e Bernard.

Neste filme de Truffaut a atenção do espectador é exigida ao longo da narrativa. Mesmo que sejam usados vários recursos para imprimir uma certa pausa entre as cenas (utilização de *fade in* e *fade out*, momentos de silêncio) é preciso acompanhar os detalhes do jogo. Ao mesmo tempo em que há uma velocidade entre as ações⁶, há todo um jogo cênico entre os personagens, entre os olhares deles em cena (e também com o suspense que cria para o espectador), como é o caso da chegada do carteiro ao clube de tênis, num longo plano-sequência, deixando personagens e espectadores em alerta, alongando a cena, na expectativa da entrega da carta ou do telegrama. As posições em

⁶ Truffaut em várias reportagens sempre se disse preocupado com a velocidade da televisão e da necessidade de cativar cada vez mais os espectadores no cinema. De não dar tempo para que eles pudessem falar alguma palavra durante o filme e, sim, apenas ficar “boquiabertos” com a narrativa fílmica que assistem.

cena dos personagens lembram muito a do teatro. Podemos dizer que há o predomínio dos planos de conjunto que mostram os personagens muitas vezes de perfil, de costas, muitas vezes ocultando a expressão dos personagens ao se encontrarem em momentos bastante importantes. Como quando Mathilde é “apresentada” para os novos vizinhos. Não temos acesso à reação de Bernard. Temos acesso apenas à expressão de Mathilde, sendo que não é uma visão subjetiva, já que vemos as costas de Bernard, que observa Mathilde.

Há sempre um distanciamento para causar um estranhamento no espectador, sempre revelando que se trata de uma ficção. A identificação com os personagens, apesar da narrativa, sempre é problematizada para que haja um equilíbrio entre as aproximações e os distanciamentos, para que a identificação e a impossibilidade desta aconteçam de uma forma problematizada. Quando há vários personagens em uma mesma cena, em uma mesma mesa (e isso acontece muito durante todo o filme) sempre os planos são de conjunto, evitando que o olhar do espectador se equivalha ao olhar do personagem. Temos poucos planos e contra planos num filme em que há muitos diálogos. E essa é uma forma de desconstruir o paradigma clássico, pois seus personagens se movimentam na cena como se parecessem muitas vezes estar em um palco, trocando muitas vezes de lugar (quase como uma pequena dança) para assumir a fala (um tomar o lugar do outro, numa inversão, privilegiando a fala de um e de outro). Com isso provoca o distanciamento já mencionado para ressaltar ainda mais a distância daquilo que é narrado, revelando, e há todo um jogo cênico construído em cada cena.

Mme Jouve manca e tropeça na narração porque além de confidente dos dois (há toda uma ligação entre os personagens, principalmente entre Mathilde e Bernard, com a narradora, sendo que entre estes últimos uma forte relação de olhar), ela também tem a sua própria história trágica, que justamente a deixou com um problema no passo – um impasse. E isso a liga mais ainda a eles e influencia na narração. A narração falha, “manca”, muitas vezes, pois ela narra a história de Mathilde e de Bernard ao mesmo tempo em que narra aos poucos a sua, que se mistura, de certa forma a deles. Ao mesmo tempo, como já dissemos esse passo em falso diz respeito à sua autoridade como narradora, pois logo no início do filme quem assume a narração é uma instância externa, ou seja, o narrador implícito. Não é uma narradora que conta o que viu. Ela vive “duplamente”, de certa forma, a história, pois é também um pouco da sua que vive novamente. Eis o porquê do jogo de olhares e da relação tão importante entre os

personagens e ela. Eles também se identificam com sua história, que também lhes diz. Não é por acaso que ela termina dizendo, “Creio que os corpos de Mathilde e Bernard não serão enterrados juntos. Se eu pudesse escolher um epitáfio para ambos seria, ‘Nem com você, nem sem você’. Mas ninguém perguntará minha opinião”. É somente no final da trama que Mme Jouve assume novamente a narrativa, mas é neste momento que fica mais evidente ainda que sua autoridade é posta em xeque, pois ela não sabe o que irá acontecer com os personagens e chega a afirmar que ninguém perguntará sua opinião a respeito do epitáfio. Prestemos a atenção no tempo verbal que ela utiliza. Está conjugado no futuro, como se no final ela finalmente confessasse que não tem o poder sobre todas as informações, muito menos sobre a duração da narrativa, instaurando novamente o jogo entre narrador explícito e narrador implícito. Não é uma história com “início, meio e fim”, como em certa hora Mathilde comenta que teria sido dito por Bernard: “Toda história de amor deveria ter “início, meio e fim”. O filme acaba, mas não temos todas as respostas. A narradora não as tem. Não sabemos do fim. Apenas de como a tragédia acontece. O fim é uma tragédia sem resposta.

Como pudemos observar, este filme de Truffaut apresenta uma *mise-en-scène* cheia de sutilezas, apresentando uma encenação com diversos níveis de profundidade de campo, com planos, na maioria das vezes, com longa e continua duração (longos planos-sequência), dando ênfase a *performance* dos atores. A posição da câmera é utilizada como jogo para provocar a distanciamentos e aproximações, ambos com o objetivo de salientar o mundo ficcional construído, salientando mais ainda a relação de jogo que se estabelece entre o espectador e a narrativa fílmica. Quanto ao enquadramento, ele não é invisível e faz com que a instância narradora externa, como vimos, faça parte do jogo ficcional, revelando a linguagem cinematográfica e a construção daquilo que é narrado. Isso faz com que o espectador acompanhe o jogo da narrativa, através do que é mostrado, ocultado, buscando compreender as sutilezas da construção da narrativa de forma distanciada, melhor seria dizer, crítica. Por essa razão pensamos ser possível pensar na enunciação cinematográfica em *A mulher do lado*, de François Truffaut, mas não partindo do pressuposto de que o processo de recepção e a subjetividade do espectador estejam programados de antemão pelo aparato cinematográfico, não sendo possível uma nenhuma consideração a respeito da interpretação de tal espectador.

E o que podemos dizer a respeito da enunciação e do sujeito enunciador desta narrativa fílmica? Por que nos propusemos a fazer essa aproximação entre estilo, encenação enquadramento e enunciação cinematográfica? Por que acreditamos ser possível trabalhar com o estilo de um diretor *não* partimos de um conceito de autoria ligada tão diretamente à *persona* do diretor – inclusive citada por Bordwell em determinados momentos. Nesse sentido, podemos ainda nos indagar a respeito de como é construída a narrativa de um filme e quais são as estratégia utilizadas por ele para a construção do narrador em seus filmes, por exemplo. E, mais, assim podemos indagar sobre a enunciação cinematográfica em uma narrativa fílmica de um diretor específico, a partir do que a encenação e o enquadramento nos indicam, ou seja, a partir da *mise-en-scène*.

Consideramos que no filme de François Truffaut os elementos são apresentados e explorados estrategicamente para que possamos indagar a respeito dessas questões. Por isso, para nós, tal filme serve de exemplo de caso. Seja pela construção do narrador que, como vimos, e de extrema importância para que possamos questionar a enunciação cinematográfica; seja pela importância que adquire a encenação e o enquadramento em seu filme. A partir destes elementos, podemos reafirmar a importância do estudo da enunciação cinematográfica para, como disse Aumont e Marie, pensar de que forma o texto fílmico se constitui e do quanto ele se autorreferencia. A enunciação cinematográfica é sempre impessoal, sendo que, como dizem Gaudreault e Jost, a instância fundamental da narrativa fílmica não é unitária, nem o cinema o é, já que é uma mistura de matérias de expressões. E quando os autores propõem que o narrador fundamental de uma narrativa fílmica talvez seja assimilado a uma instância que ao manipular as diversas matérias de expressão fílmica, rege seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações fílmicas, esta definição, no fim, não estaria longe daquela proposta por Bordwell, quando este fala da encenação. Mesmo que ele evite chamá-la de narrador ou, ainda, de apoiar-se na ideia de enunciação.

Referências:

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques e outros. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. Dicionário teórico de cinema. Campinas: Papirus Editora, 2003.
- BAPTISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas: Papirus, 2010.
- BAECQUE, Antoine. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura. 1994-1968*. São Paulo: Casacnaify, 2010.
- BAECQUE, Antoine; TOUBIANA, Serge. *François Truffaut: uma biografia*. São Paulo: Editora Record, 1996.
- BORDWELL, David. Figuras traçadas na luz: *a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
- GILLAN, Anne. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- INGRAMAN, Robert, DUCAN, Paul. *François Truffaut: a filmografia completa*. TARKOVSKI. Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fonte, 2010.
- TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.