

AS TRÊS PALAVRAS DIVINAS: NARRAÇÃO, FOCALIZAÇÃO E ISOTOPIAS NO PROGRAMA DE TV CENA ABERTA

THE THREE DIVINE WORDS: NARRATION, FOCALIZATION AND ISOTOPIES
IN THE *CENA ABERTA* TELEVISION SHOW

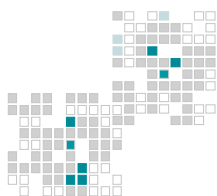
*LAS TRES PALABRAS DIVINAS: NARRACIÓN, FOCALIZACIÓN E ISOTOPÍAS
EN EL PROGRAMA TELEVISIVO CENA ABERTA*

180

Luiz Antonio Mousinho Magalhães

■ Professor Associado III do Departamento de Comunicação e da Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Desenvolve pesquisa junto ao CNPq (PQ) sobre análise e recepção de ficção audiovisual. Coordena o Grupo de Pesquisa Sobre Ficção e Produção de Sentido.

■ E-mail: luizantoniomousinho@gmail.com.



RESUMO

O artigo busca discutir aspectos do programa de TV *Cena aberta*, que teve direção geral de Jorge Furtado, trazendo especialmente um exercício de análise e interpretação do especial “As três palavras divinas”, baseado na obra de Leon Tolstói. Os mecanismos de produção de sentido propostos pelo episódio deverão ser investigados através da observação de aspectos como a focalização, a presença de elementos isotópicos e aspectos teóricos e analíticos relacionados ao estatuto o narrador e à narração, bem como às relações entre ficção audiovisual e literária.

PALAVRAS-CHAVE: FICÇÃO TELEVISUAL; FOCALIZAÇÃO; NARRADOR; PROCESSOS TRADUTÓRIOS.

ABSTRACT

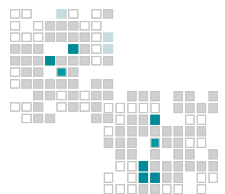
The article seeks to discuss aspects of the *Cena aberta* (Open scene) TV show, which was directed by Jorge Furtado, providing particularly an exercise of analysis and construal of the special show “As três palavras divinas” (The three divine words), based on the work of Leon Tolstói. The mechanisms of production of meaning proposed by the show will be investigated through the observation of aspects such as the focalization, the presence of isotopic elements and the theoretical and analytical aspects related to the statute, the narrator and the narration, as well as relationships between audiovisual and literary fiction.

KEYWORDS: TELEVISION FICTION; FOCALIZATION; NARRATOR; TRANSLATION PROCESSES.

RESUMEN

El artículo busca discutir aspectos del programa televisivo *Cena aberta*, bajo la dirección general de Jorge Furtado, haciendo un ejercicio de análisis e interpretación de la realización del especial “Las tres palabras divinas”, basadas en la obra de León Tolstói. Los mecanismos de producción de sentido propuestos por el programa deberán ser investigados por medio de la observación de aspectos tales como la focalización, la presencia de elementos isotópicos y aspectos teóricos y analíticos relacionados con el estatuto, al narrador a la narración, así como a las relaciones entre ficción audiovisual y literaria.

PALABRAS CLAVE: FICCIÓN TELEVISIVA; FOCALIZACIÓN; NARRADOR; PROCESOS DE TRADUCCIÓN.



No ano de 2004, a Casa de Cinema de Porto Alegre e a Rede Globo produziram quatro episódios do programa *Cena aberta*, veiculados pela Globo, num projeto de Jorge Furtado, codirigido por Furtado, Guel Arraes e Regina Casé. Lançado em DVD, o programa adaptou quatro textos literários de autoria de Simões Lopes Neto, Clarice Lispector, Marcos Rey e Leon Tolstói. Vamos buscar aqui discutir alguns aspectos do *Cena aberta*, concentrando a atenção no programa “As três palavras divinas”, roteirizado por Furtado e Arraes, a partir do conto de Leon Tolstói, e dirigido pelos dois e por Regina Casé. Buscaremos observar aspectos de que maneira o ponto de vista (ou focalização) (Genette, s/d), a presença de elementos isotópicos no texto audiovisual (Rastier; 1975; Brito, 1997) e aspectos teóricos e analíticos relacionados à narração (Benjamin; 1980; Santiago, 1989) podem contribuir na discussão sobre aspectos do programa.

No início de seu ensaio “O narrador pós-moderno”, Silvano Santiago, numa estratégia para pensar contornos do narrador tradicional e do narrador, digamos, contemporâneo, discute sobre quem teria maior propriedade no ato de narrar uma história, especulando se tal função ou estatuto caberia a quem experimenta os eventos ou quem os vê. “Ou seja: é aquele que narra as ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” O ensaio prossegue indicando que o narrador que narra a sua experiência transmitiria uma “vivência” e o segundo uma “informação sobre outra pessoa”, tendo-se no primeiro caso a narrativa traduzindo “a experiência de uma ação” e no segundo uma experiência “proporcionada por um olhar lançado” (Santiago, 1989, p.38).

A indagação seguinte seria sobre se haveria autenticidade na narração a partir não da vi-

vência, mas apenas da observação. E a resposta viria na percepção de que seria constituinte do narrador pós-moderno não ser “narrador enquanto atuante”, sendo este narrador o que “extrai a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (Santiago, 1989, p.39). Na discussão dessas questões, Santiago remete ao incontornável ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin, o qual atualiza na clave da discussão sobre o narrador pós-moderno que dá título a seu artigo.

Em Benjamin, como sabemos e o ensaísta o ressalta, são indicados três estágios da história do narrador, sendo o primeiro o do narrador clássico, que transmite em intercâmbio a experiência, onde inclusive cabe o caráter exemplar e o conselho; o narrador do romance, que não fala mais de maneira exemplar ao leitor e o narrador “que é jornalista” e que escreve “não para narrar a ação de sua própria experiência, mas o que aconteceu a x ou y em tal lugar e a tal hora” (Santiago, 1989, p.39).

Em “O narrador” (Benjamin, 1980), o filósofo alemão analisa um contexto de perda da experiência, com o rareamento da narrativa oral, tendo caído de cotação socialmente a experiência que anda de boca em boca. Para Benjamin, o advento do romance já acenaria, como exemplo remoto, para as forças históricas seculares que teriam afastado a narrativa do “âmbito do discurso vivo”. Estaria no romance um sinal de decadência da experiência, com o romancista sendo um ser segregado, desorientado, que não sabe aconselhar — um sujeito roubado pela experiência.

Para Benjamin, porém, a informação, como nova forma de comunicação surgida no capitalismo avançado, ameaçaria a narrativa bem mais que o romance. Exigindo plausibilidade e verificabilidade, a informação, em todas as suas frentes, tolheria a germinação de significações.

Cada manhã nos informa sobre as novidades do universo. No entanto somos pobres em história notáveis. Isso ocorre porque não chega até nós nenhum fato que já não tenha sido impregnado de explicações. Em outras palavras: quase mais nada do que acontece beneficia a narrativa, tudo reverte em proveito da informação. Com efeito, já é metade da arte de narrar, liberar uma história de explicações à medida que ela é reproduzida. (Benjamin, 1980, p.61).

Assim, faltaria à informação certa amplitude de oscilação presente na narrativa¹. A informação se mantém viva apenas no instante em que é nova, “vive apenas nesse instante, precisa entregar-se inteiramente a ele” (Benjamin, 1980, p.62). Ao contrário, a narrativa não se exaure, traz possibilidades de desdobramentos futuros.

Revelando os bastidores de produção, apontando abertamente as manipulações de tempo, espaço, personagem, etc, *Cena aberta* parece se valer de conquistas metalinguísticas instauradas pela tv brasileira nos anos 80, em programas específicos, inspirados em procedimentos de vanguarda no cinema de décadas anteriores, mas correndo em faixa própria, também na mescla entre ficção e telejornalismo, incorporando-se fortemente o gênero jornalístico entrevista à narrativa, bem como o gênero reportagem.

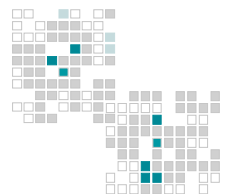
À sua maneira, *Cena aberta* apresenta procedimentos metalinguísticos que, ousados e até agressivos no passado, por desconstruírem a mimesis clássica, comparecem ao cinema e à televisão contemporânea como viáveis nas várias possibilidades de representação ficcional e largamente aceitos pela recepção. Buscaremos, então, verificar em alguns aspectos, como o texto literário reage ou é incorporado nesse novo contexto

mediático e como o programa mobiliza aspectos distintos do narrar. Ao mesmo tempo procuraremos atentar para como “estratégias comunicativas que se desenvolvem a partir de recursos narrativos mais confortáveis à recepção trabalham em conjunto com discussões, sátiras e efeitos de sentido que têm por objetivo provocar o público”, incluindo aí os processos de desvendamento do fazer ficcional, para falar com Afonso Barbosa (2013, p.42-3).

Renato Luiz Pucci Jr., em texto esclarecedor onde dialoga com visão excludente de vertentes da recepção acadêmica do *Cena aberta* --, percebe o programa como sendo ao mesmo tempo comercial e de vanguarda, pelo seu transitar entre naturalismo e anti-naturalismo. Ressalta ainda a maneira que os personagens do programa em vários momentos se vestem como os atores que lhes encarnam, que os representam (assim, em *A hora da estrela*, Olímpico está vestido “como Wagner Moura”) (Pucci JR, p.331). Isso em mais um dado de desconstrução metaficcional, em audiovisuais que vão trazer a encenação ficcional propriamente dita, a discussão sobre a confecção dos produtos (evocando a experiência pessoal dos atores naturais) e dados informativos sobre o contexto de produção ou do texto literário adaptado. Assim, vemos a presença de traços dos três tipos de narrador discutidos por Benjamin e Santiago, o narrador da ficção, o narrador do discurso informativo – ambos a lançarem olhares ao seu entorno – e o narrador oral, com alguns traços deste presentes por vezes na atuação da narradora-personagem Regina Casé que lê para os grupos o texto literário; e no expressar da experiência pelos próprios participantes, o que se dá em entrevistas ou mesmo em falsas entrevistas, onde as respostas supostamente espontâneas são tiradas dos textos literários adaptados.

No conto de Tolstói há também, no que se refere ao narrador oral, a presença de certo caráter exemplar desaparecido das narrativas contempo-

1 Benjamin (1980a) se refere à tradição oral e também aponta o conto literário e o romance como contrapontos.



râneas. Nele é narrada uma situação de carência total de uma família, um sapateiro, sua mulher e seus filhos. Minguando seus recursos para evitar a fome e o frio, o sapateiro de uma zona rural russa vai à cidade cobrar várias dívidas que lhe são devidas por trabalhos que realizou e pelos quais não recebeu. Logo de início, os bastidores da produção do audiovisual baseado no conto são, de certa forma, revelados, conforme delineado no roteiro de Furtado e Arraes (2015).

A atriz e diretora Regina Casé faz o papel de narradora, diretora e entrevistadora na tela e em *off* ou em voz *over*². O texto audiovisual, pela fala dela, vai relevando algo do seu fazer, situando a narrativa de Tolstói, falando de seus laços com a religião e os pobres da Rússia, colocando as falas do narrador ficcional e matizando-a, comentando-a, acrescentando à fatura ficcional procedimentos do telejornalismo e do cinema documentário.

Colando na edição cenas de filmes como *Ivan, o terrível*, dirigido por Sergei Eisenstein e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, o episódio traz numa das sequências iniciais uma analogia entre pobreza e religiosidade dos povos russo e brasileiro dos interiores, transferindo a narrativa para o frio do Rio Grande do Sul, numa pequena cidade. O personagem é visto migrando da neve russa, com cenários e maquinário de filmagem expostos no estúdio, e adentrando, via corte seco, agasalhado num verdejante e esfumado campo gaúcho.

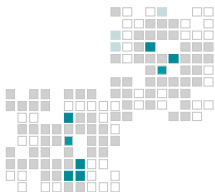
2 Grosso modo, chamamos de voz *over* ao som não *diegético*, ou seja, à fala do personagem que não corresponde à fala ou ao diálogo de uma ação que se desenrola naquele momento (*diegético* vem de *diegese*, história, o que é contado). A voz *over* corresponderia ao *monólogo interior* em literatura, valendo lembrar que este “expressa sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens” (Reis; Lopes, 1988, p.266). Já o *off* daria conta de uma situação em que o personagem fala durante uma ação, mas sem estar na tela, por um afastamento da câmera. Mais generalizadamente (sobretudo no ambiente de roteirização e produção), se usa a expressão *off* para as duas situações.

Em cena, Regina Casé aparece interagindo em frente à câmera como entrevistadora, noutros momentos se faz uma contadora de histórias, lendo trechos do conto num galpão para os moradores do lugarejo, por vezes entrecruzando a narração com o relato da experiência deles; ainda noutros instantes, vemos Regina acompanhando o trabalho amador de atuação cênica dos moradores da região e do ator Luiz Carlos Vasconcelos. Humor e entretenimento televisivo se alternam com o desenvolvimento dramático, quando o episódio mergulha na ficção e vai acompanhar a dor do personagem Simão, visto, em uma das primeiras cenas do episódio, em sua errância de incerteza, embriaguez e fome, numa noite desesperada e fria.

A visão de um rapaz nu e jogado ao chão – que, como se saberá depois, trata-se do anjo caído Miguel – tal visão virá envolta em medo e fascínio, em receio cerrado e numa iluminação que remete a uma visão epifânica³. Acolhido por Simão, Miguel será a princípio o elemento estranho e perturbador a desestabilizar ainda mais o lar da família quase faminta, oscilando entre a desconfiança, o temor e o fascínio ante o estranho, em meio à incapacidade de acolher e alimentar alguém numa situação de penúria absoluta, quando o sapateiro volta para casa com um mínimo de víveres e sem o dinheiro, pois não lhe pagaram os trabalhos feitos.

O olhar será o elemento apaziguador na relação de cada um dos personagens em relação a Miguel, baseado na atração e confiança intuitivas e sem explicação possível pelas palavras, reação que se segue ao medo e repulsa iniciais, pela situação estranha do personagem e pelo desconhecimento quanto à sua origem. Como assinala a narradora, “Tolstói diz que o anjo convenceu a

3 Conforme assinala Affonso Romano de Sant’Anna, “no sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual” (Sant’anna, 1973, p.187).



eles todos pelo olhar”, referindo-se na verdade ao narrador da ficção literária. E ainda, como no conto, aponta a abertura e o acolhimento de Miguel por Simão como se dando num entendimento pelo olhar: “quando Simão viu esse olhar o seu coração se encheu de alegria e ele começou a amar aquele moço”.

O desamparo do rapaz, sua voz, sua expressão, um tênue halo de luz que o cerca na penumbra, vertiginosos *travellings* que o mostram em perspectiva, se afastando ou se aproximando de novo da imagem do rapaz nu, em posição fetal, na nave da igreja, com uma réstia de luminosidade vazando pelos vitrais – tudo isso e mais a interrupção do processo de desconstrução metaficcional, além da narração e a trilha, trazem o espectador para a compreensão da aceitação desse estranho, promovendo uma identificação e adesão.

Simão se aproxima do Homem, observa-o de perto. Regina entra em quadro

Regina (lendo)

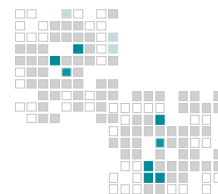
Simão chegou perto, curvou-se para o moço que subitamente se reanimou, virou a cabeça e olhou bem para ele. Desde que Simão viu esse olhar, começou a amar o moço. (Olha pra câmera) Simão ainda não sabe, mas esse moço que ele encontrou é na verdade um anjo. (Mostra o livro) Tolstói descreve várias vezes a impressão que o olhar deste anjo causa nos homens. (volta a ler) Simão lembra-se do olhar que o moço lhe dirigiu perto da igreja (Arraes; Furtado, 2003, p.8).

Nesse momento, a focalização interna, ou seja, centrada na percepção do personagem, nos dá algo da qualidade da revelação epifânica, o que é reforçado pela expressão do rosto do ator e a maneira como é filmado, pela luz que vaza do alto da cabeça (quase uma aura) quando de sua aparição, sendo a luz que fere indiciadora do elemento sagrado.

Anjo caído por ter desobedecido a Deus por pena de levar a alma de uma mãe que agoniza do junto ao filho recém-nascido (no texto literário são duas filhas), Miguel assume a precariedade da condição humana e sente sede e frio e fome até cumprir a missão que lhe foi dada: aprender, em sendo humano, o sentido das três palavras divinas, conforme revelará o final do conto, como a narradora do audiovisual antecipará. As palavras divinas responderiam aos mistérios sobre “o que existe nos homens, o que não sabem os homens e o que faz viver os homens”, como está no texto audiovisual, recuperando certo caráter exemplar do conto literário, traços de exemplaridade que remeteriam ao aconselhar do narrador oral, nos termos de Walter Benjamin.

Duas manipulações de ponto de vista explicitamente assinaladas enquanto tais no roteiro vão iconizar, inscrever na linguagem, o entendimento de algo dessa condição, do enigma humano. Numa delas, conforme sugere o roteiro (mas não é integrado ao episódio) é repetida a cena de Simão sofrendo no fim da noite fria, agora visto pelo olhar do anjo, o que se configuraria como uma variação da focalização. Sendo a focalização (Genette, s/d) a limitação dos eventos narrados à percepção de um personagem, a mesma cena traduziria o olhar do anjo sobre Simão visto em seu desespero e o olhar de Simão sobre o anjo (percepção essa incorporada ao programa).

Noutra situação, incluída no episódio, a visão comovida do anjo mira a arrogância extremada de um coronel que adentra no casebre de Simão e rispidamente encomenda botas especiais que durem dois anos. No conto o personagem do coronel é delineado com traços fortes, como “parecendo vir de outro mundo”, com seu “pescoço taurino”, figura quase que “fundida em bronze, forte como um rochedo”, conforme os termos do texto literário traduzido para o português (Tolstói, 2006, p.5).



No episódio do programa *Cena aberta*, essa seção do conto é adaptada em termos econômicos, com uma entrada intempestiva do homem no casebre, sua fala arrogante, a câmera baixa e a expressão ofendida e preocupada de Simão, elementos estes que recriam a atmosfera da narrativa literária. No que contribuem também o contrastante tom solene de sua saída, o seu voltar-se para lembrar do que exigiu, a sombra de caveira estilizada que se vê tenuemente por trás, sob a focalização do anjo Miguel e revela o motivo do olhar entristecido e depois risonho dele, pela revelação da segunda palavra divina. Trata-se da revelação sobre a ignorância humana quanto ao futuro, pois o homem estará morto na cena seguinte, antes mesmo de ficarem prontas as botas que exigiu e que deveriam durar dois anos.

Nesse episódio há um uso bastante produtivo da entrevista enquanto experimentação da percepção do texto literário pelos atores amadores da comunidade de Linha Bonita (RS). Isto se dá na maneira como os atores naturais interagem com as situações narrativas, atuando, ou mesmo como essas pessoas da comunidade sondadas pelo discurso informativo terminam refletindo sobre o processo e sobre suas próprias vidas. Dessa maneira, a experiência da comunidade onde ocorrem as locações é fortemente incorporada ao fazer ficcional e ao processo de adaptação do texto literário para o audiovisual.

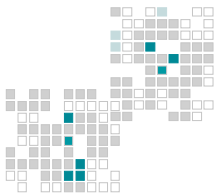
A edição explicitada de uma entrevista com o dono de um armazém potencializa a revelação do texto audiovisual, enquanto produtor de sentidos. A conversa de Regina Casé sobre fome, frio e venda fiado para ricos e pobres é repetida na conversa do bodegueiro com o personagem Simão. Ou seja, as respostas dadas pelo bodegueiro a Casé falando de sua vida e sua prática profissional são apresentadas e em seguida editadas como respostas a perguntas gravadas posteriormente (no plano diegético) pelo ator Luiz Carlos Vasconcelos, configurando respostas agora do

bodegueiro-enquanto-personagem ao personagem Simão. E as duas versões são apresentadas no episódio.

François Rastier irá definir isotopia como “iteração [repetição] de uma unidade linguística qualquer” (Rastier, 1975, p.96). Discutindo a questão da reiteração dos campos semânticos dentro do quadro conceitual de Rastier, João Batista de Brito assinala que “em teoria poética, o termo ‘isotopia’ designa a construção, num dado texto, de um universo semântico a partir da reiteração de elementos de significação subterrânea, e em princípio, menor que a extensão semântica de uma palavra”. Conforme indica o autor, a

esses pequenos pedaços de sentido se dá o no técnico de ‘sema’, de tal modo que uma palavra inteira, enquanto agrupamento coerente de semas, seria um ‘semema’. Os semas repetidos geralmente de modo caótico, é que constroem esse universo de sentido, pouco discernível a olho nu, porém bastante sólido enquanto estrutura de apoio. No caso do poema, o interessante é que ele é composto, não de uma isotopia única, mas de um amálgama de isotopias que confluem entre si para produzir um efeito particular, normalmente informulável, mas nem por isso menos forte (Brito, 1997, p.8).

Um movimento de abertura para o outro – outro enquanto indivíduo e enquanto signo de alteridade – marcará nos dois textos elementos isotópicos que irão configurar um campo semântico da aceitação; já a repulsa ao elemento estranho e à solidariedade assinalará um sentido de fechamento à outra pessoa e à diferença, que irá configurar, em nossa estratégia de leitura, um campo semântico da recusa, construído em gestos, expressões e afins, elaborado na atuação, na planificação, em conjunto com a trilha sonora, etc. Esses campos, enquanto estratégia de leitura, talvez possam ser contidos em outros mais am-



plos. Como sugerem os textos e seu intertexto explícito – o Evangelho Segundo São João – poderíamos falar num campo maior, o de vida e o de morte. Ou o da morte em vida e da vida renascida.

Essas isotopias podem ser articuladas ao regime de foco narrativo ou focalização (Genette, s/d). Esses movimentos de fechamento estão na própria filtragem dos elementos narrativos pelo personagem Simão e Maria, na mediação por uma olhar que se fecha, se crispa, mas em seguida se abre para a vida, para a vida das pessoas. No conto, isso é narrado ao final pelo anjo, falando em sua missão e lembrando o encontro com Simão e, depois, com Maria.

O homem me viu, fechou o sobrecenho, ficou ainda mais terrível e passou... Estava desesperado. De súbito, eu o vi voltar. Olhei-o e não reconheci; a morte que estava estampada na sua face desaparecera. Ele se tornara vivo e vi a imagem de Deus no seu rosto. Aproximou-se de mim, vestiu-me, tomou-me pela mão e levou-me para sua casa. Chegados à sua morada, uma mulher veio ao nosso encontro, e falou. Ela era ainda mais terrível do que o homem e o hálito de morte saía de sua boca; o sopro mortal de suas palavras cortou-me a respiração. Senti-me desfalecer. Ela queria mandar-me embora, no frio, e eu sabia que ela mesma morreria, se me escorraçasse. Mas o seu marido lhe falou de Deus. Logo ela se transformou. Enquanto nos servia a comida e me olhava, eu também a fixava: a morta se tornara viva (Tolstói, 2006, p.9).

As respostas às três palavras divinas também remetem aos campos semânticos de abertura, como parece claro nos termos generosidade e amor. O desconhecimento quanto ao futuro, futuro revelador da precariedade da vida humana e do relativo das posições sociais vantajosas

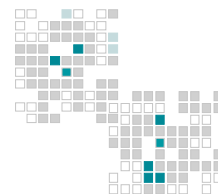
(caso do coronel), termina também concorrendo para essa noção de abertura, de vida renascida, traduzido no audiovisual pela expressão facial de aceitação dos personagens. No conto, as respostas em torno do sentimento de compaixão e à expectativa quanto ao futuro reforçam o sentido de aceitação.

Mas eu te conto, mulher. Passava perto da capela, quando vi este rapaz, completamente nu, quase gelado. Não estamos mais no verão... Foi Deus quem me guiou até ele, se não teria morrido esta noite. Que fazer? Há coisas que acontecem. Levantei-o, vesti-o, e trouxe-o comigo. Acalma o teu coração; isto é um pecado. Nós morreremos um dia (Tolstói, 2006, p.3).

De Simão e de Maria para o anjo Miguel, os momentos iniciais são de desconfiança, do por que arriscar o estranho no meio familiar, da aposta na confiança e da possibilidade de perda do quase nada, do risco sem garantias. O aventurar o acolhimento parece como um excesso em meio à carência, apesar da atração provocada por Miguel.

A maneira como o anjo é visto do ponto de vista limitado dos personagens protagonistas, temerosos e em seguida fascinados pelo olhar, se relaciona com o movimento de abertura, apesar da ignorância sobre a origem do anjo Miguel. O texto audiovisual vai deixando pistas sobre o caráter especial do personagem, a narradora-personagem do programa antecipa o caráter divino dele e estabelece uma discussão sobre a representação dos anjos e as características étnicas incorporadas aos anjos esculpido (negros, orientais etc). Isso é sugerido no roteiro como “matéria” (ou seja, reportagem jornalística) a ser gravada. E é editado, colando pedaços de falas dos candidatos que ensaiam o papel de anjo.

Retomando as reflexões de Silviano Santiago, destaco trecho onde o autor ressalta que



o narrador pós-moderno passaria a se interessar não por si, mas por um outro captado num olhar lançado ao redor, “acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (Santiago, p.43). Esse narrador Observaria o outro para “fazê-lo falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência”. O autor assinala, no entanto, que nenhuma “escrita é inocente (...) e, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta” (p.43). O que diz muito do gesto ficcional do narrador (cinemático) de “A três palavras divinas”, que observa o entorno, fala da ação de outro, mas termina de alguma maneira embebendo os eventos em sua experiência. Nos momentos de tradução de eventos referenciais, predominaria o narrador ligado à esfera da informação, a ativação das funções fática (de contato) e referencial (informativa) (Jacobson, s/d) – fortes no contexto televisivo. Ao mesmo tempo, haveria também o provocar a fala do narrador da experiência, com a subjetividade e a história pessoal tendo vez na narrativa. Aberturas e fechamentos para cada tipo de narração que se sucede junto com o desenrolar do enredo.

No roteiro de *As três palavras divinas*, uma fala que deveria ser dita por Casé e que não foi incorporada no texto audiovisual apresentado, aponta o intertexto do conto de Tolstói com o Evangelho segundo São João.

Tolstói escreve As três palavras divinas inspirado em trechos do Evangelho de São João. “Quando amamos nossos irmãos conhecemos que passamos da morte para a vida (João, 3:14). Ora, se aquele que possui os bens deste mundo, e vendo seu irmão na necessidade, lhe fechar as entranhas, como é que o amor de Deus permanecerá nele” (João, 3: 17) (Arraes; Furtado, 2003, p.10).

O processo de realização do programa “As três palavras divinas” incorpora o ponto de vista da comunidade, que se apropria do conto natalino e participa da construção da versão, conforme mesmo a sugestão do roteiro. Além das entrevistas e esboços de reportagem incorporados ao programa, certas respostas dos moradores dão conta de outras entrevistas não editadas, como quando, indagada sobre a imagem de Deus, uma senhora lembra que “ontem e também no domingo” isso foi perguntado a várias pessoas, “aqui, lá em cima”.

O ponto de vista da comunidade é integrado ao processo de produção, como já dissemos. E também – por vezes, no texto audiovisual –, o ponto de vista no sentido da focalização (ou seja, qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa; quem vê, para falar com Gérard Genette). No caso da incorporação, em certos momentos, do ponto de vista de membros da comunidade, isso configuraria uma focalização interna múltipla, ou seja, aquela que “consiste no aproveitamento (quase sempre momentâneo e episódico) da capacidade de conhecimento de um grupo de personagens da história” (Reis; Lopes, p.251). E representaria também um movimento de abertura do roteiro e do texto ficcional, no sentido de incorporação dessas outras vozes narrativas ao texto audiovisual.

Gérard Genette (s/ 187-188) ressalta que a focalização interna corresponde à “instituição de ponto de vista de uma personagem inserida na ficção, o que normalmente resulta na restrição dos elementos informativos a relatar, em função da capacidade de conhecimento dessa personagem”. O autor ressalta, conforme assinalam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, que não se trata aqui de observar apenas a visão física, o que o personagem enxerga, mas em atentar para o que “cabe dentro do alcance do seu campo de consciência, ou seja, o que é alcançado por outros sentidos” (Reis; Lopes, p.251).

No roteiro do filme, há previsão de encerramento da narrativa com o anjo retornando ao céu. Assim: “Cena 47 | Estúdio Miguel já de anjo num estúdio testando o mecanismo das asas, sendo amarrado e pendurado num cabo de aço contra o croma onde vemos ser inserido um belo céu até vermos o efeito finalizado dele voando” (Arraes; Furtado, 2003, p.22-23).

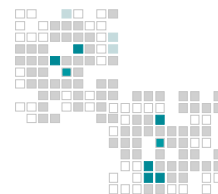
Porém, na cena final, o que seria a subida do anjo aos céus é substituído por uma sondagem feita pelos atores e Regina Casé e Luiz Carlos Vasconcelos, junto à comunidade, sobre como representar a imagem de Deus. Os moradores de Linha Bonita, no Rio Grande do Sul, afirmam perceber o divino como imerso nas coisas, nas pessoas, nos elementos da natureza. Tais dados apontados em entrevistas são incorporados ao material gravado, que traduz as visões do divino em imagens que dialogam fortemente com trilha sinfônica, a partir de composição da banda Metallica e com uma iconografia de elementos ligados ao sagrado. Isso sem que se deixe de perceber que vários dos encaminhamentos da fala dos personagens são pré-concebidos pelo roteiro e editados juntamente com as manifestações verbais e gestuais espontâneas, baseadas na vivência de cada um. A espontaneidade e os trechos forjados se integram igualmente a um constructo discursivo consciente e bem disposto.

Em relação ao conto oitocentista, há obviamente uma série de adições de elementos relativos à exibição dos procedimentos metalinguísticos e de produção (Brito, 2001). As supressões estão relacionadas muitas vezes ao tempo do texto fílmico (o conto é discursivamente mais longo), mas deve se notar aqui também as supressões relativas ao roteiro. Vários dados são deixados de lado, como a cena onde apareceria o coronel morto, e onde o ator representaria seu desconforto em relação ao caixão; ou na colagem prevista de cenas de vilões do cinema e na exposição do ensaio do ator para o personagem vilão do coronel.

Há, na verdade, uma concentração de elementos nas últimas sequências do episódio, que parecem caminhar no sentido de conferir unidade ao texto audiovisual, bem como uma amarração do efeito em torno da adesão do espectador à trama ficcional (Poe, 1987). Aqui há a preservação do jogo de luzes e sombras da ficção, a trazer o espectador para dentro de seu mundo e provocar a adesão, a emoção. A abertura da cena pelos procedimentos metalinguísticos se alterna com os fechamentos ilusionistas do fazer ficcional, numa alternância que se põe a “evidenciar o fazer artístico metafictionalmente e unir o crítico ao lúdico num processo que se aproxima às contradições do pós-modernismo”, para falar com Afonso Barbosa (2013), no que o autor discute *Romance*, de Guel Arraes (roteirizado por Jorge Furtado) e ressalta a percepção de Renato Pucci sobre essa ambivalência da metalinguagem justamente em *Cena aberta* (Pucci, 2008).

Nos instantes da ficção se fazendo e nos momentos de mergulho sem distanciamento no mundo ficcional, assomam os traços do narrador exilado do âmbito da experiência. Como assinala Santiago, privados da própria experiência na ficção, narrador e leitor “são observadores atentos da experiência alheia”. E ainda: na “pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (Santiago, 1989, p.44).

O final do texto audiovisual não segue mais de perto o final do conto, como previsto no roteiro. Enquanto o roteiro previa um anjo voando ao céu (o que é aproveitado como ensaio, em sequência anterior), o episódio tem como achado um intertexto final explícito com o Gênesis. Assinalando antes a dificuldade da produção em preparar o voo do anjo previsto para o desfecho, a contadora da história – Regina – e o ator Luiz Carlos, indagam a comunidade sobre como representar a figura de Deus.



As pessoas ouvidas falam desde a invisibilidade de Deus (“Deus é um espírito”) até a percepção do divino imerso na natureza, nos bichos, nas plantas, nas pessoas, nas coisas do mundo. No audiovisual, a voz over de Regina Casé, diz que

Na Bíblia a única pista sobre a imagem de Deus está no Gênesis: Ele criou o homem e a mulher à sua imagem e semelhança. Então Deus deve ser parecido com a gente... E se ele está mesmo em todos os lugares, a melhor maneira de nosso anjo se encontrar com Deus, é encontrar as pessoas (Cena Aberta, 2004).

O episódio termina então com as pessoas sendo encontradas em primeiro plano, os créditos nomeando os atores amadores que representaram os papéis na adaptação do conto de Tolstói, adicionando ao final a informação da participação de “todos os moradores de Linha Bonita”.

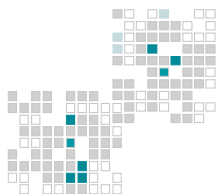
A narrativa traz um olhar lançado ao outro, no sentido da informação jornalística, narrativa apartada da experiência, por exemplo, nas ocorrências do gênero entrevista e da entrevista como técnica de captação. Ao mesmo tempo o embeber na experiência esse olhar lançado ao outro aproximaria a narrativa da acepção benjaminiana do romance enquanto gênero que traz ainda as marcas da experiência. Num outro programa do *Cena aberta*, Negro Bonifácio, a apresentadora-personagem-narradora Regina Casé, ao revelar um truque técnico-estético utilizado no especial, se dirige ao espectador dizendo: “Isso é ficção, a gente mente para dizer melhor a verdade”.

O programa *Cena aberta* tem por subtítulo “a magia de contar uma história”. Isso remete à acepção de narrativas voltadas para a expressão da experiência o que é contemplado no dar a voz à percepção das personagens sobre a vida, sobre os costumes de um ambiente social ou de

trabalho, sobre a configuração dos personagens, que estão sendo encarnados por eles próprios ou por membros da comunidade a qual pertencem e que observam e opinam também sobre o enredo e vários outros elementos narrativos. O ponto de vista da comunidade, em sentido amplo, ou no sentido técnico-narrativo de focalização, é incorporado ao fazer audiovisual, trazendo dados de sua experiência de vida e de sua experiência como espectadores, de sua vivência e das informações que detém por olhares lançados sobre o mundo, inclusive o mundo dos produtos audiovisuais.

A presença da metaficção traz um sentido de proliferação, com a ficção evitando suturar descontinuidades e inscrever finalismos, deixando aberturas para que o espectador insira sua experiência de espectador, vista em construção no processo de recepção. Aqui também teríamos contemplados movimentos de estruturação que se casariam com o campo semântico das aberturas, vivência e observação ao entorno percebidos em convivência. Partilha com o leitor do observar a experiência alheia e de uma comunidade poder expressar sua experiência, duplamente ofertada pelo gesto metaficcional, vivência e informação construídas narrativamente.

Por fim, diríamos que o episódio “As três palavras divinas” faz uma adaptação produtiva do texto literário, aclimatando-o de forma estimulante ao ambiente da tv contemporânea e à percepção do espectador de televisão, sem se acomodar às rotinas de linguagem desse mesmo ambiente. Ao mesmo tempo, investindo nas “virtudes dialógicas da entrevista” (Medina, 1990, p.7) “As três palavras” dialoga com uma comunidade mergulhando em sua experiência, reativando nela e na especiação, a capacidade de contar e ouvir histórias, tecendo numa mesma peça discursiva a voz da narrativa oral e literária.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRAES, Guel; FURTADO, Jorge. Roteiro As três palavras divinas. Autoria: Guel Arraes e Jorge Furtado. Versão 13 de agosto de 2003. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/banco/banco_tv_doc_pub.htm> Acesso: em 3 set. 2015.
- BARBOSA, Afonso. BARBOSA, Afonso Manoel da Silva. *Paródia e auto-reflexividade no filme Romance, de Guel Arraes*. 2013. 89f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, 2013. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2013/06/imagens_Afonso_Barbosa.pdf> Acesso: 3 set. 2015.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*: Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas. Trad. José Lino Grunnewald. Coleção Os pensadores. São Paulo: Abril, 1980.
- BRITO, João Batista. *Leitura do texto poético: ensaios de (e para) sala de aula*. João Pessoa: EDUFPA, 1997.
- BRITO, João Batista de. Narrativas em conflito: três questões diferentes sobre a diferença entre literatura e cinema. In: *Letra Viva*. v.1 n.3. João Pessoa: Ideia, p.59-70, 2001.
- CENA ABERTA. A magia de contar uma história. Produção: Cada de Cinema de Porto Alegre e Rede Globo. Intérpretes: Luís Carlos Vasconcelos e Regina Casé. Episódio *As três palavras divinas*. Direção: Guel Arraes, Jorge Furtado e Regina Casé. Roteiro Guel Arraes e Jorge Furtado. Música: Banda Metallica. Rio de Janeiro: Globofilmes, 1 DVD (133 min), son., color. Baseado no conto literário de Leon Tolstói, 2004.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. A movência do ficcional ou a astúcia da mímesis: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. *Correio das Artes*, João Pessoa, p.2, 6 dez. 1992.
- GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Universidade, s/d.
- JACOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s/d.
- MEDINA, Cremilda. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1990.
- POE, E. A. “A filosofia da composição”. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes, Milton Amado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Globo, p.109, 1987.
- BORGES, Gabriela; PUCCI JR, Renato Luiz; SOBRINHO, Gilberto Alexandre (org.). *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*. Vol. II. São Paulo, Campinas e Faro (Portugal): Socine/Unicamp/Universidade do Algarve, 2012. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/livro/televisoes.pdf>> Acesso em: 3 mar. 2015.
- RASTIER, François. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A.J. *Ensaaios de semiótica poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultura/Edusp, p. 96-125, 1975.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia e paráfrase & cia*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1988 (Série *Princípios*; 1).
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- TOLSTÓI, Leon. As três palavras divinas. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/ecandido/mestr123.htm>> Acesso: em 29 mar. 2006.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

Recebido: 01/05/2016

Aceito: 30/05/2016

