

A PROBLEMÁTICA DO NARRADOR Da Literatura ao Cinema

Luís Miguel Cardoso*

• Um dos principais problemas nos estudos fílmicos é o conceito de Narrador. A narratologia, possuidora da herança de Genette, proporcionou caminhos de análise e conceitos operatórios, mas a diluição das fronteiras conceptuais ainda suscita estudos multiformes.

> Narrador - Literatura e Cinema - Narratologia - Genette

Uma das questões centrais na análise narratológica fílmica é a problemática do Narrador. Um dos principais suportes teóricos para este estudo é a obra *Figures III*, de Gérard Genette, que inspirou variadíssimos estudos.

Na década de setenta, inicia-se a discussão sistemática do ponto da vista na narração. Este conceito, segundo Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, era visto como

la perspectiva óptica de un personaje cuya mirada o visión domina una secuencia, o, en su sentido más amplio, la perspectiva general del narrador hacia los personajes y los hechos del mundo ficcional¹.

O narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por este motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional, pela amplitude narrativa.

Em concomitância, foram desenvolvidos trabalhos no domínio do discurso narrativo, ou seja, as técnicas e estratégias que levavam a narração ao leitor/espectador. Esta problemática suscitou um con-

*Doutorando em Literatura e Cinema (Faculdade de Letras / Universidade de Coimbra). Professor do Curso de Comunicação Social (Escola Superior de Educação / Instituto Superior Politécnico de Viseu, Portugal).

junto muito diversificado de orientações. Como nos dizem Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, o ponto de vista foi um conceito utilizado para designar várias funções, como a terminologia técnica de plano subjectivo (*point-of-view shot*), a orientação através do ponto de vista de uma personagem, o posicionamento do narrador, a visão do mundo segundo o autor, bem como as relações afectivas e epistemológicas do espectador. Neste sentido, tal como defende Edward Branigan, o autor, o narrador, a personagem e o espectador, todos têm um ponto de vista².

De acordo com o modelo proposto por Genette, Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis³ distinguem dois tipos de narrador. Por um lado, encontramos o Narrador **intradiegético**. Trata-se de um narrador que é simultaneamente personagem, no mundo ficcional. Se é personagem e narrador da sua própria história, é um narrador **homodiegético**, como acontece com os narradores em *Citizen Kane*. Se a personagem-narrador não pertence à história que está a narrar, será um narrador **heterodiegético**. Por outro lado, existe o Narrador **extradiegético**. Será o narrador externo, que regula registos visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal. Relativamente ao primeiro tipo de narrador, constatamos que o mesmo pode ser uma personagem activa na história ou uma testemunha. Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis consideram como homodiegético o narrador que conta as suas próprias experiências enquanto personagem. Citam como exemplos o capitão Willard, em *Apocalypse Now* (1978), e Nick, em *O Grande Gatsby* (1949). Molina, em *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), quando explica ao seu companheiro de prisão o argumento de um filme que viu, desempenha a função de narrador heterodiegético.

Porém, se recordarmos Genette, o seu modelo postula não dois, mas três tipos de narrador: o **Narrador autodiegético**, que Carlos Reis define como “a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central da história”⁴, o **Narrador homodiegético**, que, segundo Carlos Reis, “é a entidade

que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de tal conhecimento directo”⁵, e o **Narrador heterodiegético**, que segundo o mesmo crítico,

designa uma particular acção narrativa: aquela em que o narrador relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão⁶.

Como podemos constatar, existe, para Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, uma aproximação, na Literatura e no Cinema, no que concerne ao tipo de narrador heterodiegético. Todavia, o estatuto do narrador autodiegético não é identificado no Cinema. O narrador homodiegético, que Genette identifica como personagem secundária da história, é identificado por Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis como o protagonista. Assim se percebe porque motivo, à luz de Genette, Willard, em *Apocalypse Now*, se for visto como protagonista, seria um narrador autodiegético. Ao invés, o protagonista Willard, segundo Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, tipifica o narrador homodiegético, o que não corresponde ao modelo originalmente proposto por Genette.

Sánchez Noriega⁷, também invocando Genette, reitera aspectos da classificação de Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, nomeadamente a distinção entre narrador intradiegético e extradiegético. Quanto ao primeiro conceito, adianta que o narrador personagem pode ser considerado como diegético e extradiegético, mas pode também ser considerada a existência de um narrador extradiegético que é responsável por confiar ao narrador intradiegético o seu próprio estatuto como personagem, pensamento que reflecte uma proposta de Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, segundo a qual o discurso do narrador personagem está inserido num primeiro nível de narração, dominado por um narrador extradiegético.

Quanto ao narrador heterodiegético, Sánchez Noriega identifica-o com a personagem que relata a história na qual não participa, que está inserida na narração mais ampla, ou seja, é o narrador de outro nível

face ao nível principal, exemplificando a narração metadieética. Este tipo de narrador pode narrar a totalidade da história, ainda que possa aparecer apenas num prólogo, numa introdução, em voz *off*, não deixando de constituir um exemplo de narrador intradieético. O narrador heterodieético também pode ser designado por narrador impessoal, dado que, conforme atesta o mesmo crítico, “En la medida en que el relato hay una única instancia narrativa, el narrador principal [...] desprovisto de cualquier rasgo antropomórfico y no identificable com un ser personal”⁸.

Mas a faceta mais distintiva do modelo proposto por Sánchez Noriega é concernente ao narrador intradieético. Para além de identificar como modo fundamental o narrador homodieético, acrescenta que, quando a personagem é o protagonista da história, então será designado como autodieético⁹. A introdução do conceito de narrador autodieético, face ao modelo de Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, é manifestamente fiel à proposta completa de Genette, que já focámos. Assim, a caracterização que Genette apresenta relativamente a este tipo de narrador coincide com Sánchez Noriega, afastando-se de Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, que não só não o contemplam, como ainda o identificam com o narrador homodieético. Na prática, e regressando a *Apocalypse Now*, Willard, protagonista da história e narrador intradieético, seria identificado, como vimos, por Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis como narrador homodieético. Acreditamos que a interpretação de Sánchez Noriega respeita a tipologia e visão conceptual de Genette, logo, a caracterização correcta para a personagem seria a de narrador autodieético.

Referem ainda Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis o tipo de narração metadieética, uma narração de uma personagem que conta uma história na qual surgirá outra personagem a contar outra história. Este conceito não é pacífico em termos terminológicos. Genette utiliza a designação de nível metadieético, mas o mesmo também é reconhecido como hipodieético. O nível hipodieético, segundo Carlos Reis, é

aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do

nível intradieгético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira¹⁰.

São exemplos o capítulo XV d'*Os Maias*, momento em que Maria Eduarda narra o seu passado a Carlos - que agora se transforma em narrador intradieгético -, ou a novela da “Menina dos Rouxinóis” contada nas *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett. De forma similar, assim acontece no Cinema, em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), quando o narrador homodieгético Francis encontra o diário de Caligari e surge o relato do encontro da personagem com o sonâmbulo, ou em *As Mil e Uma Noites* (1942), de Pasolini, filme caracterizado pelas narrativas embutidas.

Diz-nos Sánchez Noriega que o nível narrativo é o segundo elemento que possibilita caracterizar a voz narrativa, segundo Genette. Quanto a este aspecto, podemos distinguir narrativas de um nível ou narrativas de mais de um nível, nas quais uma história está inserida na história principal, em nível metadieгético, que presentifica narradores intradieгéticos, criados no âmbito da narrativa principal. Sánchez Noriega identifica três funções de acordo com as quais a narrativa metadieгética se relaciona com a narrativa principal:

- a) *explicativa*, quando se trata de proporcionar diversas explicaciones mediante la narración de hechos del pasado, como sucede en la analepsis; b) *temática*, cuando el relato segundo no mantiene continuidad dieгética alguna con el primero y se presenta - como en las parábolas y fábulas - como un inserto com valor de ejemplo, como una lección de moral de la que hay que deducir un mensaje que tiene su función en el relato primero; y c) *distractiva y obstructiva* respecto al relato primero, como en *Las mil y una noches*, en el sentido de que no hay ningún nexo entre ambos niveles, más allá de la voluntad del autor implícito¹¹.

Sánchez Noriega, nesta linha de pensamento, discute ainda o conceito de metalepse. Segundo Carlos Reis, “Significando etimologicamente ‘transposição’, a metalepse é um movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um

nível narrativo a outro nível narrativo”¹². Este procedimento revela-se quando o narrador transgride o seu estatuto e age num outro nível narrativo. Procedimentos de carácter metaléptico incluem, por exemplo, a passagem das personagens Frei Dinis e D. Francisca do nível hipodiegético para o nível diegético, num encontro com o narrador, em *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett; ou um texto de Cortázar no qual uma personagem é assassinada por uma personagem do romance que está a ler. No Cinema, este procedimento resulta na visão do “cinema dentro do cinema”¹³. Neste caso, existe um efeito de reflexo no seio da narrativa, numa relação metadieética. Este efeito pode ser encontrado em *Thomas Graals Bästa Film* (1917), de Mauritz Stiller; *The Cameramen* (1928), de Buster Keaton; *Showpeople*, de King Vidor; *Sullivan’s Travels* (1941), de Preston Sturges¹⁴; *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder; *The Bad and the Beautiful* (1953) e *Two weeks in Another Town* (1962), de Vincent Minelli¹⁵; *Otto e mezzo* (1963)¹⁶ e *E la nave va* (1983), de Fellini; *The Purple Rose of Cairo* (1985), de Woody Allen¹⁷; *Good Morning, Babilonia* (1987), de Paolo e Vittorio Taviani¹⁸; ou *The Player* (1992), de Robert Altman¹⁹.

A narração extradiegética no Cinema está, portanto, sempre presente. Quer seja uma narração parcelar, como em *O Beijo da Mulher Aranha*, ou profundamente extensa, como em *Apocalypse Now*. No filme de Coppola, Willard, aparentemente, é o responsável exclusivo pela narração, mas esta está inserida no discurso do narrador externo que vai apresentando, em simultâneo, um conjunto de comentários, análises, reflexões, através de montagem paralela, sobreimpressões, alterações do ponto de vista e intervenções explícitas (recorde-se, por exemplo, que após o assassinio dos tripulantes do pequeno barco, tudo termina com um fundido a negro).

Assim, é iniludível que no Cinema toda a narrativa que nos é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais alargada, uma **Diegese Principal**, em primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradiegético. Contudo, enquanto que em Literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no Cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente. Na verdade, a narrativa

principal é aquela que é traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo, e que constrói o seu texto de uma forma não-verbal. Este narrador fílmico externo tem merecido profundas e aturadas análises. Distintos autores elegeram diferentes denominações para esta entidade: Sarah Kozloff apelida-o de **Câmara-narrador** ou **Realizador de Imagens**; Black chama-o de **Narrador Intrínseco**; André Gaudreault denomina-o **Narrador Fundamental** ou **Narrador Principal**.

Uma temática que introduz o estudo deste narrador impessoal resulta da dilucidação do problema da desconfiança. O narrador-personagem pode distorcer o mundo que vai revelando, dado que o seu discurso, por oposição ao discurso do narrador extradiegético impessoal, pode não ser verdadeiro, apresentando um ponto de vista duvidoso, por exemplo. Esta é uma situação que nos faz convocar o que Dolezel denomina por “Mundo Narrativo”. O discurso da personagem pode não coincidir com os factos desse mundo e, por outro lado, sendo ao mesmo tempo narrador, não possui uma capacidade ilimitada de narração, atributo exclusivo do narrador extradiegético.

Autores como Chatman, Kozloff, Francesco Casetti e Kristin Thompson citam *Pavor nos Bastidores*, de Hitchcock, como exemplo de um narrador-personagem que não é totalmente fiável. Neste filme, o espectador tem de discernir o que é verdadeiro, pois o *flashback* introduzido não é fiel, apresentando uma versão errada dos acontecimentos. Outra situação similar ocorre quando a narração em voz *over* diverge com as imagens, como acontece em *Cat Ballou* (1965), *Fool for love* (1985), de Robert Altman, ou mesmo *Esse obscuro objecto de desejo* (1977), de Buñuel²⁰.

Assim, a problemática da narrativa no Cinema atinge o seu zénite quando analisamos a questão do narrador fílmico. Como afirmam Stam/Burgoyne/Flitterman-Lewis, “la cuestión de la narración extradiegética en el cine es una área de investigación considerablemente más ambigua que aquella del personaje-narrador”, adiantando ainda que “la narración extradiegética en el cine puede ser definida como la actividad discursiva o narrativa primaria que fluye del mismo medio

del cine”²¹. Este narrador é definido por Black como **aquele que narra o filme na sua totalidade** ou **narrador intrínseco**; Metz denomina-o de *grand imaginier* e Gaudreault, Kozloff, entre outros, propõem outras denominações, respectivamente, **narrador fundamental** e **realizador de imagens**.

No que concerne a esta temática, elegemos como referência fundamental a posição de Gaudreault e Jost. Segundo estes autores, em primeiro lugar, não há narração sem instância narrativa, ainda que o Cinema possa mostrar as acções sem propriamente as “contar”, como pode ocorrer se lembrarmos o exemplo dos irmãos Lumière que, aparentemente, nos seus filmes, apresentam os acontecimentos que se “narram a si mesmos”. Mas esta é uma perspectiva enganadora.

Qualquer que seja o filme, existe sempre uma entidade mediadora sem a qual não seria possível mostrá-lo ou contá-lo. Na verdade, a narratologia pode mesmo invocar o contributo precursor de Albert Laffay que, de forma considerada “intuitiva” por Gaudreault e Jost, caracterizou a narrativa da seguinte forma: a narração é ordenada de acordo com um determinismo rigoroso; toda a narração cinematográfica tem estrutura lógica, que constitui uma forma de discurso; a narração é estruturada por um “mostrador de imagens”, um “grande imaginador”²²; e o cinema narra e representa .

Mesmo que o Cinema moderno tenha procurado esbater a presença do narrador (Resnais, Robbe-Grillet, Godard, Duras...) ou que o Cinema clássico tenha optado pela sua presença explícita, a figura do “grande imaginador” não oferece contestação.

Quer relevemos a designação “grande imaginador” ou “meganarrador”²³, resulta deste pressuposto que todos os narradores integrados no filme são “narradores delegados” ou “segundos narradores”, responsáveis pela “subnarração” que se distingue da narração de primeiro plano. Mais ainda, porque esta última integra a primeira²⁴. O meganarrador ou “narrador fundamental” (Gaudreault/Jost) é o responsável e organizador da comunicação fílmica. Estas responsabilidades narrativas do “enunciador fílmico” incluiriam, segundo Gardies, as dimensões icónica, verbal e musical²⁵.

Gaudreault propõe ainda que a narratividade pode ser analisada em dois níveis, denunciando duas instâncias: o “mostrador” e o “narrador”. Em síntese, o meganarrador (grande imaginador) integra o mostrador fílmico, responsável pela filmagem e articulação entre fotogramas, e o narrador fílmico, responsável pela montagem e pela articulação entre planos.

Face ao exposto, podemos, para já, numa primeira instância de reflexão, defender, como Gaudreault, Jost e Odin, bem como outros narratólogos fílmicos, que toda a diegese implica um narrador, o que, aliás, tem merecido consenso no universo da teoria narratológica no Cinema. Desde sempre se reconhece a necessidade teórica de uma instância narrativa, muito para além da designação que possa ser utilizada²⁶. Numa visão antinómica nítida, poderíamos citar Bordwell, que impugna a obrigatoriedade de existência de um narrador, concepção antropomórfica e desadequada ao fenómeno fílmico, chegando a substituir esta figura pelo próprio conceito de “narração”, sem, contudo, apresentar argumentos sistematicamente consistentes e não evitando cair no paradoxo de a aproximar do próprio autor real.

David Bordwell, recuperando o contributo de Pudovkin, considera que o observador invisível, que está traduzido na própria câmara, pode mesmo identificar-se com a figura do narrador, pois o cineasta soviético dizia que a lente da câmara era o olho do realizador, o que levou alguns autores a referenciar a própria câmara como o narrador da história²⁷. Segundo Bordwell, esta perspectiva inicial concernente ao narrador reflecte a proximidade do Cinema com o teatro, como defendia Eisenstein, o que pressupõe que a história à qual assistimos já havia sido previamente construída, logo a diegese fílmica seria apenas uma representação. Neste contexto, numa linha expressionista, o papel do realizador é essencial, ou como diz Bordwell,

Los trabajos de Eisenstein, tanto los tempranos como los últimos, presuponen una narración abierta, no la voz del lenguaje o la literatura, sino un maestro de ceremonias invisible que há escenificado esta acción, elegido estas posiciones de la cámara y

montado las imágenes de esta forma concreta²⁸,

pelo que Eisenstein chegara mesmo a defender a personificação do narrador na própria tela. Todavia, para Bordwell, o trabalho de Eisenstein não constitui uma teoria da narração, mas antes um conjunto de ideias sobre a sua forma de fazer e pensar o cinema, sem um fio condutor, e de carácter fragmentário.

Na linha de valorização do papel da câmara, encontramos o contributo de Colin MacCabe que opina que ela é o equivalente à metalinguagem do romance, nomeadamente no cinema clássico, mas a sua visão é baseada no romance do Século XIX, sem particularizar nenhum género em concreto, acarretando uma indefinição de referências. Mesmo valorizando a ideia de que um narrador não é essencial em certos tipos de discurso, MacCabe é criticado por Bordwell por ignorar dimensões semânticas e sintácticas no romance, o que implica extrapolar conclusões. De acordo com esta perspectiva, relembramos Edward Branigan quando afirma que

For Sobchack, what is “visible”, even in cinema, is only contingent and not fundamental. In a somewhat complementary way, Bruce Kawin believes that cameras, projectors, and films literally have a “mind”. Thus the starting point for these writers is that film possesses a body and a mind. In a sense, we have moved full circle from empiricist accounts which seek to minimize the separation between the material and structure of a text by giving great weight to the differences between the arts and the distinctive styles, to rationalist accounts which widen the separation by positing unobservable processes driving consciousness (reaching a maximum with psychoanalysis), and now back to holistic accounts like those of Telotte, Sobchack, and Kawin which again virtually abolish separation, but by concentrating on a phenomenology of appearances that refuses to distinguish between subjective and objective, mind and material²⁹.

Nesta fase, torna-se nítida a inexistência de uma teoria homogénea do discurso fílmico. Na multiplicidade de opiniões, os dados convergentes são o trabalho da câmara e a montagem, evidências de enunciação, logo, de uma entidade responsável, diríamos nós.

Regressando à oscilação de perspectivas, citaríamos Metz e a

figura do **sujeito que filma**; Bellour e o **valor da câmara**, que, revelando a distância entre o objecto e ela própria, prenuncia uma enunciação; a **força enunciativa** da câmara, de Browne; resultado da associação entre **discurso e fala** (Benveniste) e **discurso** como “olhar” (Metz), que relevou o valor da câmara, verdadeiramente antropomorfizada por Metz. Com toda esta diversificação de perspectivas, Bordwell releva alguns dos mais representativos argumentos e opiniões e defende que, no fundo, todos buscam saber quem olha verdadeiramente através da câmara³⁰.

Em síntese, podemos afirmar que a actualidade da problemática do narrador pode ser comprovada pelo elevado número de estudos que continua a suscitar. Não se afigura próxima uma delimitação consensual do conceito de narrador fílmico e, neste momento, apenas temos pontos de partida. Um deles é o regresso à difícil distinção entre **autor e narrador**.

Notas

1. Robert Stam *et alii*, *Nuevos conceptos de la teoria del cine*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 106.
2. *Id.*, *ibid.*, p. 107.
3. *Id.*, *ibid.*, p. 120.
4. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, *op. cit.*, p. 251. Como referem estes autores, “Constituem exemplos *Lazarillo de Tormes*, *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ou *Manhã Submersa*, de Vergílio Ferreira. Carlos Reis, analisando a situação narrativa instalada por este tipo de narrador, opina que a mesma “suscita leituras que, de um ponto de vista semiótico, tendem precisamente a valorizar a peculiar utilização de códigos temporais e de focalização activados em tal situação narrativa. Da manifestação dos signos que integram esses códigos à sua manifestação estreita, da insinuação da subjectividade no enunciado à sua projecção sobre o narratário, a análise do discurso narrativo de um narrador autodiegético tenderá normalmente a subordinar as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética, etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela sua narração”.
5. *Id.*, *ibid.*, pp. 257-258. São exemplos deste tipo de narrador as personagens Watson, relativamente a Sherlock Holmes, nos romances de Conan

- Doyle; Zé Fernandes face a Jacinto, em *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós; Adso quanto a Guilherme de Baskerville, em *O Nome da Rosa*. Este tipo de narrador é relevante para a construção da imagem do protagonista, pode estabelecer uma visão de testemunho, com correlações subjetivas e consequências de carácter ideológico.
6. *Id., ibid.*, pp. 254-255. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes citam como exemplos de autores que escolheram narradores heterodiegéticos, Eça de Queirós (*O Primo Bazílio*, *O Crime do Padre Amaro*, *Os Maias*), Clarín (*La Regenta*), Flaubert (*Salammbo*), Émile Zola (*Thérèse Raquin*, *L'assommoir*) e Tolstoi (*Guerra e Paz*, *Anna Karenina*). Este tipo de narrador está ligado a matizes ideológicas e periodológicas profundas, pode manobrar o tempo do discurso devido à sua condição de ulterioridade, adopta não raro posicionamentos de transcendência, manifesta-se em intrusões ou perfilha visões e opiniões de personagens.
 7. José Luis Sánchez Noriega, *De la literatura al cine*, p. 89.
 8. *Id., ibid.*
 9. *Id., ibid.*
 10. *Id., ibid.*, p. 284.
 11. Sánchez Noriega, *op. cit.*, p. 89.
 12. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes *Dicionário de Narratologia*, p. 224.
 13. Lauro António discute com pormenor esta problemática no texto “O Cinema visto pelo Cinema”, inserido em *A Memória das Sombras*, *op. cit.*, pp. 157-161. Viaja por filmes, realizadores e temáticas, fundamentando as suas análises nos exemplos, entre outros, de Billy Wilder, F. Truffaut, Fellini, V. Minelli, I. Winkler, G. Tornatore, R. Altman, T. McTiernan, e W. Allen que, segundo o autor, “faz em *A Rosa Púrpura do Cairo* a mais bela e a mais sincera das homenagens ao cinema: sem cinema, a vida seria quase impossível de ser vivida e, mesmo quando se descobre que o cinema nada mais é do que uma fantasia imaginada numa tela branca, mesmo nessa altura ele continua a ser necessário. É evidente que Woody Allen fala de cinema, mas poderia falar de Arte ou de Espectáculo. A nós, porém, agrada-nos que ali esteja o cinema, “fábrica de sonhos”, a ser saudado enquanto tal. Porque os sonhos podem, por vezes, ser quimeras, mas continuam a ser indispensáveis. *A Rosa Púrpura do Cairo* prova-o”.
 14. Análise profundamente crítica relativa ao meio de Hollywood.
 15. Estes filmes constituem um verdadeiro díptico sobre o violento mundo do cinema.

16. Fellini constrói com o argumentista Ennio Flaiano a história do realizador Guido Anselmi (M. Mastroiani) que pretende recuperar a sua inspiração. Tema semelhante a *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa.
17. Woody Allen constrói uma materialização do narrador fílmico e reflecte sobre os universos do real e da ficção que se interpenetram.
18. Viagem em estilo de homenagem até ao tempo em que se construíam os cenários para *Intolerance*, de Griffith.
19. Outra perspectiva relacionada com o narrador-personagem de carácter interno remete-nos para o facto do mesmo poder narrar a totalidade da história ou esta se encontrar inserida numa diegese mais alargada.
20. Verdadeiramente desconcertante, o filme reflecte esta divergência entre o que é narrado pela personagem e o que é mostrado pelo narrador extradiegético. Por exemplo, quando Mathieu recorda a aventura emocional com uma bela mulher, esta vai sendo interpretada por atrizes diferentes, o que provoca o cómico e atesta as capacidades de diálogo entre estas entidades narrativas.
21. Stam *et alii*, *op. cit.*, p. 127.
22. Vd. André Gaudreault e François Jost, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 22.
23. Vd. André Gaudreault, *Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.
24. Gaudreault e Jost, *op. cit.*, p. 57.
25. Citado por Gaudreault e Jost, *op. cit.*, p. 63.
26. Gaudreault e Jost *op. cit.*, p. 67.
27. David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 9.
28. *Idem, ibid.*, pp. 14, 15.
29. Edward Branigan, *op. cit.*, p. 156.
30. *Id., ibid.*, p. 24. Questiona o autor: ““Quién” mira a través de la cámara? Bellour responde: el sujeto que produce el *discours*. Ropars: el narrador. Nash: el autor. A veces esta figura se describe en términos lingüísticos: el “enunciador” (Bellour), una “voz” (Ropars). Pero com igual frecuencia la entidad se describe miméticamente: Ropars habla del movimiento de cámara como “la mirada del narrador”, Bellour de Hitchcock como “el

kino-eye u ojo cinematográfico”. Puesto que este paradigma crítico aún no há habido, pues, un intento de definir las propiedades generales o cualidades de la narración fílmica o del narrador fílmico. Es más, los críticos han disbudado distinciones importantes: Ropars iguala al narrador con el “autor implícito”, mientras Bellour habla como si el enunciador de las películas de Hitchcock no fuera una construcción crítica sino un cierto inglés corpulento (“el director, el hombre de la cámara”).

Referências

- AYALA, Francisco, *El escritor y el cine*, Madrid, Cátedra, 1996
- BLACK, David Alan, “Genette and Film: narrative level in the fiction cinema”, *Wide Angle* n. 8, 1986
- BLUESTONE, George, *Novels into Film*, Berkeley, University of California Press, 1957
- BLACK, David Alan, *Genette and film: narrative level in the fiction cinema*, Wide Angle, 1986
- BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996
- BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, Londres, Routledge, 1992
- BROWNE, Nick, “The spectator in the text: The Rhetoric of Stagecoach”, in *The Rhetoric of Film Narration*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982
- CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993
- CHATMAN, Seymour, *Narration and point of view in fiction and the cinema*, Poetica, 1974
- _____, *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*, Cornell Ithaca, University Press, 1978
- _____, *Historia y Discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990
- _____, “Review of narration in the fiction film”, *Wide Angle* n. 8
- GARCIA, Alain, *L’adaptation du roman au film*, Paris, IF diffusion - Dujarric, 1990
- GAUDREAU, André, *Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988
- GAUDREAU, André e JOST, François, *El relato cinematográfico - Cine y Narratología*, Barcelona, Paidós, 1995
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 2000
- GIULIANI, Pierre, *Stanley Kubrick*, Lisboa, Livros Horizonte, 1992
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GUNNING, Tom, *D.W. Griffith and the origins of American narrative film*, Urbana, University of Illinois Press, 1991

- HENDERSON, Brian, "Tense, mood and voice in film", *Film Quarterly* (Outono)
- JIMENEZ, Jesús García, *La imagen narrativa*, Madrid, Paraninfo, 1995
- _____, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1996
- JOST, François, *Le regard romanesque: ocularisation et focalisation*, Hors-Cadre 2, 1984
- _____, "Narration(s): en deça et au-delà", *Communications* n. 38, 1983
- KOZLOFF, Sarah, *Invisible storytellers*, Berkeley, University of California Press, 1988
- LACEY, Nick, *Narrative and genre*, Londres, Macmillan Press, 2000
- LOTMAN, Yuri, *Estética e semiótica do cinema*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978
- MACCANN, Richard Dyer, *Film: a montage of theories*, New York, Dutton, 1966
- MCFARLANE, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1996
- MARCUS, Milicent, *Italian film in the light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986
- MASSON, Alain, *Le récit au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 1968
- _____, "History/Discourse. Note on two voyeurisms", *Edinburgh 76 Magazine*
- MONTIEL, Alejandro, *Teorías del cine - el reino de las sombras*, Espanha, Montiel, 1992
- MORRISSETTE, Bruce, *Novel and Film. Essays in two genres*, Chicago, The Chicago University Press, 1985
- NORIEGA, José Luis Sánchez, *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós, 2000
- PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra, 1992
- PRILL, Penelope Kay, *Point of view in Literature and Film*, Ohio, The Ohio State University, 1979
- REIS, Carlos (dir.), *Discursos - nº 12 (Literatura e Cinema)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1996
- Reis, Carlos e Ana Cristina Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Almedina, 1980
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970
- SCHOLES, Robert, "Narration and narrativity in film", in *Quarterly Review of Film Studies*, nº 286, 1976

SEGER, Linda, *El arte de la adaptación*, Madrid, RIALP, 2000

SILVERMAN, Kaja, "A Voice to Match: The Female Voice in Classical Cinema",
Iris n. 3

SINYARD, Neil, *Filming Literature - The Art of Screen Adaptation*, Croom Helm,
London, 1986

STAM, Robert, et alii, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona,
Paidós, 1992

- One of the main problems in film studies is the concept of Narrator. Narratology, continuing the studies of Genette, produced paths for analysis and key concepts, but clear frontiers are still difficult to define and new studies offer different points of view.

> Narrator - Literature and Cinema - Narratology - Genette