
O desvendar da enunciação no curta-metragem *Vida Maria*

El desvelar de da enunciación en el cortometraje *Vida Maria*

The enunciation unrevealing in the short film *Vida Maria*

Recebido em: 07 nov. 2012

Aceito em: 19 mar. 2013

Marinês Andrea KUNZ

Universidade Feevale (Novo Hamburgo-RS, Brasil)

Doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS. Mestre em Semiótica pela Unisinos.

Professora do curso de graduação em Letras e do mestrado em Processos e

Manifestações Culturais na Universidade Feevale. Contato: marinesak@feevale.br

Ana Paula Marques Cianni de OLIVEIRA

Universidade Feevale (Novo Hamburgo-RS, Brasil)

Mestre em Processos e Manifestações Culturais pela Universidade Feevale. Pós-

graduada em Literatura Brasileira Contemporânea pela Unisinos e graduada em Letras-

Português pelas Faculdades Integradas Teresa D'Ávila. Contato:

paulacianni@hotmail.com

RESUMO

Este artigo analisa os aspectos enunciativos e os significados por eles instituídos no curta-metragem de animação *Vida Maria* (2006), de Mário Ramos, a partir de conceitos da teoria da narrativa de Gérard Genette e, no âmbito da análise fílmica, do arcabouço teórico de Arlindo Machado e de Jacques Aumont, para amparar a análise conceitual sobre enunciação, em especial na linguagem cinematográfica, transposta à animação em questão.

Palavras-chave: Animação; Enunciação fílmica; *Vida Maria*.

RESUMEN

En este artículo se analizan los factores enunciativos y los significados que ellos instituyen en el cortometraje de animación *Vida María* (2006), de Mário Ramos, basado en los conceptos de la teoría narrativa de Genette y, en el análisis de la película, el marco teórico de Arlindo Machado y Jaques Aumont, para apoyar el análisis conceptual de la enunciación, especialmente en el lenguaje cinematográfico, traducido a la animación em cuestión.

Palabras clave: Animación; Enunciación fílmica; *Vida María*.

ABSTRACT

This article analyzes the factors and the meanings established by them in the short animation film *Vida Maria* (2006), by Mario Ramos, through Gérard Genette's narrative theory concepts and, under the film analysis, the theoretical basis of Arlindo Machado and Jacques Aumont, which supports the enunciation concepts analysis, especially in film language, in this case transposed to animation.

Keywords: Animation; Filmic enunciation; *Vida Maria*.

Cinema e literatura: uma introdução

Cinema e literatura são manifestações estéticas e culturais engendradas sócio-historicamente, que veiculam o posicionamento axiológico de seu enunciador. Enquanto fenômenos culturais e artísticos, apontam e despertam reflexões sobre símbolos e signos do amplo contexto a partir do qual se instauram. Nesse sentido, envolvem processos identitários e ideológicos¹, pois conjugam símbolos que se reportam à conjuntura em que estão inscritos, podendo, outrossim, ser valorados por outros grupos sociais e históricos. Assim, cinema e literatura são formas através das quais a cultura se expõe à análise, à contemplação, ao questionamento, ao registro documental e, por isso, estão eivadas de valores ideológicos.

A princípio, com recursos tecnológicos embrionários, o cinema procurou retratar cenas do cotidiano e, posteriormente, registrou esquetes humorísticas, comuns ao teatro. Segundo Gaudreault e Jost (2009: 38), “até cerca de 1900, a maioria dos filmes não durava mais que um ou dois minutos e não comportava, geralmente, mais que um só plano, uma só unidade espaço-temporal”. Com o passar do tempo, contudo, a narrativa fílmica valeu-se do acervo literário - rica fonte de narrativas a serem transpostas para a grande tela (PAECH, 1988). A história do cinema é, dessa forma, marcada por um contínuo diálogo com a literatura, já que, por vezes, inspira-se na arte da palavra para contar histórias.

Fernando Coni Campos (2003) reforça que como “o que interessa ao homem é seu próprio drama que, de certa maneira, já se encontra pronto na literatura, o cinema volta-se para essa arte em busca de fundamento às histórias que ele quer contar” (CAMPOS, 2003: 43), ou seja, o cinema apropria-se da literatura, pois ela “é um sistema ou subsistema integrante do sistema cultural mais amplo, que permite estabelecer relações com outras artes ou mídias” (Ibid.: 9).

Percebe-se, assim, que as afinidades entre cinema e literatura são históricas e dialéticas. Ambas constituem artes da ação: a literatura narra os fatos por meio do signo linguístico, ao passo que o cinema engendra a narrativa por meio da orquestração de diferentes linguagens, que, em uníssono, instauram a impressão de realidade – tão cara

¹ O termo ideológico é empregado neste trabalho como um sistema de ideias, em consonância com o pensamento bakhtiniano.

ao cinema. É o que se denomina dimensão fenomenológica do espetáculo cinematográfico (GARDIES, 2008), ou seja, na sala de cinema, ao longo da projeção do filme, o receptor tem acesso ao universo diegético representado, podendo vivenciar as emoções ali expressas.

Nesse sentido, este artigo versa, inicialmente, sobre aspectos da enunciação, para, em seguida, analisar a narrativa fílmica *Vida Maria* (2006), de Mário Ramos, uma animação que proporciona ilusão de movimento no que é inanimado e, enquanto mídia, veicula padrões identitários e culturais no processo de construção da narrativa. O curta foi amplamente premiado, de modo que a crítica corrobora sua qualidade estético-narrativa, tendo recebido, entre outros, o prêmio de Melhor Animação Internacional, no 15º FENSACOR - Festival Chileno Internacional del Cortometraje (2007), e o de Melhor Animação Internacional, no X Festival Premis Tirant 2008, em Valência, na Espanha.

Sobre narrativa, narração e diegese

Os conceitos narração, narrativa e diegese, ainda que intimamente ligados, remetem a definições distintas. O conhecimento dessas diferenças terminológicas é relevante para que se compreenda a narrativa como o resultado de um processo discursivo, que apresenta marcas enunciativas, já que o enunciador, ao elaborar e enunciar a narrativa, acaba por entremear nela marcas de sua subjetividade, importantes para o processo de significação.

Gérard Genette (2009) concebe a narrativa como a representação de acontecimentos por intermédio da linguagem. Ao narrar, o enunciador utiliza a linguagem - oral ou escrita - para contar fatos reais ou fictícios. Essa representação corresponde a uma ordenação ou a um contar e, por isso, apresenta tonalidade subjetiva, pois os fatos são narrados de acordo com o desejo do enunciador. Ele pode instituir, por exemplo, o ponto de vista de um ou mais personagens, complexificando a fonte do conhecimento dos fatos narrados.

Já os termos história e diegese referem-se ao fato ou ao conteúdo narrativo em si, evocando certa realidade ou acontecimentos que compreendem o enredo. A própria seleção do que é narrado resulta de uma decisão do narrador, responsável pelo ato

narrativo. A narração, por sua vez, envolve a vocalização discursiva, por meio da qual, o sujeito enunciador pronuncia os fatos ou acontecimentos da diegese, deixando transparecer subjetividade em seu relato. Seu discurso, ainda que almeje neutralidade ou isenção, é textualmente marcado por uma personalidade singular. Assim, tanto o que é narrado - a diegese - como a forma pela qual a história é contada resultam de uma escolha do enunciador, a qual incide sobre a significação do texto. O discurso existe, pois, onde há um enunciador a narrar. Na narração, “não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los” (TODOROV, 2009: 221).

Genette (2009) recupera conceitos platônicos que abordam o ato de representação mental e o ato de representação verbal para distinguir historicamente parte das diferenças entre história e discurso. Proveniente de *logos*, a história aponta para o que se narra ou o que é dito, enquanto *lexis* dá origem ao discurso, pois se centraliza na maneira de narrar ou na forma como a história é discursivamente dita.

O receptor, por outro lado, tem contato com os acontecimentos da história a partir do discurso construído pelo narrador, que instaura determinada focalização. É por isso que o leitor, diante de experiências de leitura com textos autodiegéticos² ou autobiográficos, tende, em uma leitura de nivelamento superficial, a comungar com a percepção discursiva do narrador, já que os fatos são narrados a partir do ponto de vista da personagem que comanda a narração. Exemplo disso é *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, cujo narrador, em primeira pessoa, narra a história de sua vida e tenta convencer o leitor da traição de Capitu. Se não for perspicaz, o leitor corre o risco de adotar esse viés dos fatos e concordar com o narrador.

Jacques Aumont reitera que

O narrador “real” não é o autor, porque sua função não poderia ser confundida com sua própria pessoa. O narrador é sempre um papel fictício, porque age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da “verdade” da história. Mesmo na autobiografia, o narrador não se confunde com a própria pessoa do autor (AUMONT, 1995: 111).

² O termo autodiegético é empregado por Genette (2009) para designar a narrativa enunciada pelo protagonista da diegese.

Evidencia-se que o narrador é um dos atores da diegese, a qual é perpassada por suas marcas enunciativas. É, dessa forma, importante analisar a voz do enunciador diante do relato, bem como a situação em que enuncia, já que não se pode “desprezar a presença do narrador na história que conta” (GENETTE, s.d.: 212). Trata-se do que Émile Benveniste chamou de subjetividade da linguagem, pois “a situação narrativa de ficção não se reduz nunca à sua situação de escrita” (Ibid.: 213). O autor é o criador material da obra ficcional, aquele que imagina e constrói a narrativa; o narrador, por outro lado, é elemento da estrutura diegética. É um ator que vive, tem contato ou domínio da história a ser narrada.

A narrativa pode ser oral ou escrita, pois compreende o resultado do que é oralmente narrado ou materializado através da linguagem escrita. O texto narrativo, dessa maneira, é a expressão concreta de um discurso. Já no caso do cinema e da animação, a linguagem é marcada pela heterogeneidade sígnica, ou seja, várias linguagens concorrem para a instauração narrativa: imagética (cores, enquadramento, etc.), musical, verbal, sonora. Disso decorre que a enunciação é mais complexa, já que essas várias linguagens podem simultaneamente constituir fontes de informação diegética, como se verá a seguir.

A enunciação na narrativa fílmica

O cinema surgiu com o propósito de registrar acontecimentos e impressões acerca das várias ramificações e dos interesses da atividade humana, como a chegada do trem à estação ou a saída dos trabalhadores da fábrica. Não havia preocupação em contar uma história, apenas a de registrar um fato do cotidiano, sem voltar-se para a estetização do registro fílmico. Contudo, extrapolou sua vocação inicial e, voltando-se à expressão narrativa, aproximou-se da narratividade.

O encontro entre cinema e narração foi fortuito, mas não ocasional, já que toda representação é elaborada a partir da visão axiológica do enunciador e significada pelo receptor. Como outras formas de representação, a fílmica não é neutra ou isenta de juízos de valor, ainda que intente ser, pois é perpassada pela voz discursiva do enunciador - o que a torna uma narração.

No entanto, as questões de enunciação no cinema devem ser consideradas para além da enunciação na literatura, em que as marcas discursivas estão inscritas no texto e, portanto, são mais fáceis de serem identificadas do que na narrativa fílmica. Além disso, na literatura, o “‘contar’ implica uma relação de *anterioridade* do fato narrado, de que o narrador se faz porta-voz em um momento posterior” (MACHADO, 2007: 19), ao passo que, no cinema, a diegese é apresentada diante do receptor, que a depreende a narrativa e seus significados simultaneamente ao desenrolar dos fatos.

Isso se deve ao fato de que diferentes linguagens convergem para constituir a narrativa fílmica: a linguagem verbal; a imagem, que abrange o enquadramento, o plano, a iluminação, a elaboração cênica, os movimentos realizados pela câmera, os efeitos especiais, entre outros; o som, que envolve o som e a música, sejam diegéticos ou extradiegéticos, e concorrem para reforçar o estado anímico das personagens, além de provocar determinadas reações no espectador – recurso empregado em profusão, por exemplo, em filmes de suspense.

Nesse sentido, Ismail Xavier (1988: 369) afirma que

[...] há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmara, resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência [...].

Diante disso, faz-se necessário atentar para a instância enunciativa na grande tela, cujo papel também é destacado por Arlindo Machado (2007), segundo o qual o enunciativo fílmico é uma metáfora do narrador literário adaptado ao cinema. O processo de narração cinematográfico é complexo por envolver diferentes linguagens, profissionais e, principalmente, pelo fato de ser simultâneo à recepção - o que diferencia o narrador do enunciativo fílmico. A enunciação cinematográfica não é desnudada com tanta facilidade, “pois não se trabalha apenas com o discurso (verbal) de cada personagem, mas também com o olhar que cada uma delas deposita sobre a cena” (MACHADO, 2007: 14). Assim, a pluralidade de pontos de vista, associada à progressão contínua de imagens, sons, ruídos e palavras, constitui a complexa função simbólica do enunciativo cinematográfico. O teórico reforça que “a instância doadora no cinema [...] comanda não apenas a orientação da câmera, mas também a *mise-en-scène*,

a montagem e a sonorização, posicionando o espectador numa certa relação com o mundo representado” (MACHADO, 2007: 84).

A instância enunciativa da narrativa cinematográfica envolve a chamada *ubiquidade*, que corresponde ao poder que ela tem de contemplar e focalizar fatos e acontecimentos como um observador invisível - assim como o narrador onisciente -, guiando o olhar privilegiado do espectador. Este, mesmo imobilizado diante da tela, movimenta-se com o enunciativador fílmico (MACHADO, 2007), cujo papel pode ser mais ou menos perceptível, ou seja, mais ou menos subjetivo. A ubiquidade envolve, também, a possibilidade de o enunciativador fílmico estar presente em toda parte, a qualquer tempo, de maneira simultânea ou não. Segundo o autor,

[...] se alguém serve de mediador entre nós e os acontecimentos da história, seguramente não é um “contador de histórias” (muito embora o cinema possa sugerir-lo na trilha sonora, para imitar uma arte nobre: a literatura), mas um “alguém” que 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 poder colocar o espectador no centro de seu processo de significação (MACHADO, 2007: 20).

Igualmente à focalização visual, ou ao ponto de vista, que proporciona à expressão fílmica significados a serem construídos pelo espectador, os diversos sons e ruídos da narrativa cinematográfica, além do ponto de escuta³, contribuem para a construção da enunciação a ser interpretada pelo receptor, já que as perspectivas imagéticas e sonoras constituem signos a serem desvendados - o que concorre para complexificar a experiência do receptor diante da enunciação fílmica, já que a marcação sonora pode constituir, também, índice de subjetividade.

Ressalta-se, nesse sentido, o papel do espectador na atribuição de sentidos da narrativa fílmica, assim como em outras artes, já que os significados de qualquer texto são acionados pelo olhar axiológico do receptor, ainda que este se limite às marcas inscritas na narrativa. O espectador significa, pois, a narrativa cinematográfica. Esse processo de significação, embora contemple a subjetividade interpretativa do receptor, deve amparar-se, contudo, nas marcas discursivas da narrativa fílmica.

Vamos, pois, a *Vida Maria...*

³ O ponto de escuta corresponde à coincidência entre sons e referências espaciais do ponto de vista da câmera.

A apresentação discursiva em *Vida Maria*

Vida Maria (2006) é um curta-metragem brasileiro, uma animação dirigida pelo produtor de vídeo e de animação Márcio Ramos. Retrata a história de Maria José, uma criança nordestina pobre, que deixa de estudar para trabalhar e ajudar nas atividades domésticas. Enquanto trabalha, Maria José cresce, casa, tem filhos e envelhece, assim como sua mãe e gerações de mulheres de sua família, perpetuando essa condição de vida.

O título da narrativa é escrito em letra cursiva bem desenhada, remetendo à simplicidade e ao cuidado da mão de uma principiante no mundo das letras – a de Maria José. A representação dramática inicia com o olhar revelador do enunciador fílmico, que focaliza o caderno em que Maria José estuda, sobrepondo seu olhar ao da personagem. Com isso, aproxima o espectador da intimidade da personagem, permitindo-lhe comungar com ela o deleite com que escreve seu nome, o que provoca um efeito de identificação entre ambos. Segundo Machado (2007: 92), “o lugar que o espectador ocupa no `texto´ é uma construção do próprio `texto´, que dispõe a ação de uma determinada maneira, sugere um caminho de leitura [...]”.

A ocularização – ponto de vista instituído pela imagem - caminha para apresentar a personagem - uma criança cuja expressão facial indicia leveza e alegria, como se verifica na Figura 1.



Figura 1: Maria José estuda em casa (1:02)

A singeleza de Maria José é reforçada pelas vestes floridas e de tonalidade clara e pela música extradiegética, que igualmente sugerem tranquilidade e descontração. O olhar enunciador distancia-se progressivamente para compor a apresentação panorâmica da personagem, a estudar com o caderno apoiado sobre o batente da janela, ao passo que o ponto de escuta revela o chamado de sua mãe – não ouvido por ela. Sua tranquilidade, contudo, é interrompida pela mãe, que entra em cena para pedir à garota que deixe de estudar para ajudá-la nas tarefas domésticas. O primeiro discurso verbal da narrativa é pontuado por uma fala incisiva.

— Maria José. Oh, Maria José, tu não tá me ouvindo chamar não, Maria? Tu não *sabe* que aqui não é lugar pra tu *ficar* agora? Em vez de ficar perdendo tempo desenhando nome, vá lá pra fora arranjar o que fazer. Vá. Tem o pátio pra varrer, tem que levar água pro bicho. Vai menina, vê se tu me *ajuda*, Maria José (RAMOS, 2006).

A mãe de Maria José caracteriza-se pelo jeito simples, que se conjuga com uma postura firme e austera. Endurecida pela pobreza, pelo trabalho e pela falta de perspectiva, seu perfil psicológico é reforçado pelas roupas escuras que veste e pelo modo brusco como interrompe – em definitivo - o momento de estudo da filha.

O enunciador fílmico passa a focalizar a saída de Maria José de dentro da casa, a partir da posição de quem está parado diante da janela e, através dela, mostra os movimentos de menina no quintal da casa, trabalhando. A música extradiegética, até então sugestiva de alegria e naturalidade, modifica-se progressivamente e, enquanto recurso técnico-narrativo, concorre para reforçar as mudanças que a personagem vive em seu cotidiano - longe dos estudos e limitada às atividades domésticas.

Outro aspecto que a linguagem musical de *Vida Maria* (2006) reforça é a aderência aos símbolos e signos da cultura nordestina, caracterizada, também, pelo linguajar peculiar das personagens, ainda que expresso em número reduzido de falas, tais elementos são representativos dessa identidade e dessa cultura.

A ocularização distancia-se da janela e movimenta-se em direção à personagem Maria José, a trabalhar no quintal. Maria José olha a mãe, que a observa da janela. Assim como a garota, o enunciador fílmico também direciona o olhar à mãe de Maria José e focaliza a cena como se fosse, também, uma personagem da diegese, conforme demonstra a Figura 2.



Figura 2: Do quintal Maria José observa a mãe (1:46)

No momento em que o enunciador retorna o foco à menina, ela já está crescida, instaurando a passagem do tempo e, com ela, a implacável rotina da Vida Maria.

A encenação apresenta como ponto de escuta sons intradieéticos, provenientes do movimento que Maria José faz com a bomba d'água. A garota caminha com dificuldade, dado o esforço que emprega para transportar a lata de água. O enunciador focaliza o rosto e o tronco da personagem, como se verifica na Figura 3 e, dessa maneira, reforça o cansaço que o trabalho provoca.



Figura 3: Maria, jovem e cansada do trabalho (2:16)

Maria José torna-se adulta, sempre a trabalhar. Quando Antonio, o futuro marido, entra em cena pela primeira vez, o enunciador fílmico novamente fecha a ocularização diante do rosto de Maria José, no qual ainda há sinais de juventude e de beleza. As vestes floridas da personagem metaforizam sua vida, especialmente as expectativas diante do futuro.

Maria José e Antonio mantêm um curto diálogo. António cumprimenta-a. Seguem-se as seguintes falas:

- Tudo bom, Maria?
- Tudo bom, *Antonio*.
- Dê aqui, deixe que eu levo.
- Não precisa não, *Antonio*. (RAMOS, 2006).

Tal diálogo sugere a aproximação e o envolvimento do casal. António se oferece para auxiliá-la a carregar a lata d'água e os dois, na cena posterior, tornam-se companheiros de vida, em uma história pontuada por carências que extravasam a materialidade e atingem a convivência do casal, marcada por poucas falas. A conversa dos jovens é breve como, aliás, são abreviados os momentos de diálogo no curta-metragem. Esse fato reforça que a aridez da vida que compartilham é de acentuada privação, que, conseqüentemente, os momentos de diálogo tornaram-se infecundos.

Em seguida, mostra que Maria José, grávida, caminha com certa dificuldade em direção ao pilão. O olhar do enunciador fílmico observa a personagem de costas, mas, no momento em que Maria José se aproxima do pilão, movimenta-se o olhar e aproxima-se da personagem, passando a focalizá-la frontalmente, como se verifica na Figura 4.



Figura 4: Grávida, Maria trabalha em casa (3:17)

O rosto de Maria José ainda retrata leveza, mas, em seguida, o tempo passa e a vida da personagem continua restrita aos limites da casa e da privação material. A cerca, típica daquele universo sociocultural, é presente no ambiente diegético, constituindo metáfora para a prisão social em que vive a protagonista, a qual, em nenhum momento, é vista do lado de fora da cerca, ao passo que às personagens masculinas é conferido um pouco mais de mobilidade.

A sugestão quanto à progressão temporal estabelece-se também a partir da mudança de vestimenta da personagem, que continua a realizar as mesmas tarefas, alternando somente a roupa e a expressão facial, que passa a conotar maior tristeza e amargura. No lado interno da cerca, Maria José é apresentada em suas sucessivas gestações. Além disso, os sentimentos de Maria José são reforçados pela pontuação musical extradiegética, que, progressivamente, perde o ritmo alegre e rápido, que caracteriza o início da narrativa, passando a indicar tristeza.

Assim como a linguagem musical, as vestimentas da personagem perdem a coloração viva e os enfeites floridos. Maria José começa a usar roupas de cores escuras, como o verde, o bege, o roxo e, posteriormente, o preto, além de que sua feição sofre uma alteração brusca, o que aponta para o desânimo da personagem. Essas alterações são evidenciadas pelo enunciador fílmico a partir da movimentação que realiza em torno da personagem. Há, ainda, a inserção de outro ponto de escuta, que explicita a respiração cansada de Maria José, devido ao trabalho.

O enunciador mostra que Maria José olha para o céu. Assim como ela, também volta o olhar para o alto, procurando encontrar o que a personagem observava. Encontra um sol intenso e brilhante, reforçado pelas cores da animação – claras e fortes –, as quais remetem à dureza climática do local. A ocularização desce para mostrar Maria José, de costas, ainda a contemplar o céu. A personagem caminha em direção a um varal com roupas expostas; o enunciador fílmico adianta-se e mostra a personagem, de frente, a andar. Em seguida, distancia-se para compor uma cena panorâmica.

Próxima a uma árvore, a personagem observa sete filhos passarem e pedirem sua bênção. Nesse momento, o enunciador está de frente para Maria José; os filhos passam entre ele e a personagem que, triste, continua a envelhecer. A música extradiegética adquire, quando os filhos de Maria José entram em cena, um ritmo alegre - mas não com a mesma pontuação que marca o início da narrativa -, o que permite ponderar que os filhos representam um motivo de alegria e alento à personagem.

Novamente, o enunciador focaliza o rosto de Maria José, como se verifica na Figura 5, que, além das marcas próprias do envelhecimento, apresenta índices de uma vida de privações e sofrimentos. A figura explicita as escolhas do enunciador, pois, ao focalizar o rosto da personagem e evidenciar sinais da idade e de uma vida sofrida, reforça, assim, sua visão particular - subjetiva - acerca de Maria José.



Figura 5: Maria com feições características de uma vida de privações (3:28)

O rosto da menina - em constante transformação para retratar a dimensão temporal da diegese, na qual os acontecimentos sucedem-se rapidamente para contemplar o tempo de vida da personagem -, transformada em mulher, já não apresenta a mesma leveza característica do início da narrativa. Constituem, pois, marcas que instauram, de um lado, a passagem temporal, já que o espaço onde se passa a diegese permanece inalterado – sempre quente, seco, inóspito e extremamente iluminado pelo sol escaldante. De outro, também configuram metáfora para a prisão que esse meio constitui para a personagem feminina – como para gerações de mulheres, suas antecessoras.

Austera como sua mãe fora, Maria José caminha em direção ao interior da casa, à procura de Maria de Lourdes, sua única filha mulher. O enunciador vê a personagem passar por ele. A princípio, retrata-a de frente, em seguida de lado e, posteriormente, de costas. Maria José adentra na casa e o enunciador apresenta a cena por de trás da personagem, a qual, apropriando-se do discurso que a mãe travara com ela no início da narrativa, reproduz a cena com a filha Maria de Lourdes, utilizando, inclusive, o mesmo diálogo e a mesma gestualidade - momento marcado pela forma brusca e determinante de seu destino.

Essa circularidade narrativa não é fortuita, mas reveladora de um Destino Maria – metáfora de uma sina esmagadora e impetuosa com gerações de mulheres nordestinas. Para isso, o enunciador fílmico sugere, ao focalizar o rosto de Maria José, sua infelicidade e amargura, o que a torna incapaz de romper com esse Destino Maria. Esse sentimento é reforçado pela fala da própria personagem, que acrescenta “fica aí fazendo

nada, desenhando nome” (RAMOS, 2006). Seu discurso, na realidade, revela a frustração diante da vida, pois não realizou sonhos e limitou-se, sempre, às cercas do trabalho doméstico e às dificuldades de uma vida pobre.

Maria José, em seguida, é retratada pelo enunciador fílmico direcionando o olhar ao caixão da mãe, velada na casa. Além de mostrar a presença de poucos objetos no interior da casa - o que reforça a privação material -, o enunciador aponta um crucifixo na parede e a imagem de dois santos num altar, Nossa Senhora Aparecida e Padre Cícero, como se verifica na Figura 6.



Figura 6: Envelhecida, Maria vela a mãe (6:17)

Ambos os santos estão ligados à religiosidade popular e reforçam a identidade cultural e religiosa local. A imagem de Padre Cícero permite, pois, caracterizar essa família como nordestina, dada a forte aproximação entre a tradição nordestina e o religioso.

O emprego desse recurso técnico-narrativo cinematográfico - o plano de detalhe - enfatiza determinadas imagens, prenhando-as de significado. Segundo Harris Watts (1990), o plano detalhe ressalta um pormenor da figura humana, dos objetos ou da ambientação, gestando imagens de impacto visual e emocional. Assim, o rosto vincado pelas privações da vida e, especialmente, o olhar perdido da protagonista destacam-se e convidam o espectador a compartilhar desse sofrimento.

Além de ressaltar uma característica da expressão facial, provocar emoção e acalorar uma postura interpretativa e investigativa por parte do espectador, o plano detalhe adquire função indicativa ao particularizar objetos e outras peculiaridades da ambientação importantes à narrativa que poderiam não ser visualizados pelo grande

público, caso não destacados por esse recurso. Ao mostrar imagens de santos, registrando apenas uma pequena parcela do objeto representado, o enunciador fílmico convida o espectador a partilhar da visão axiológica da protagonista.

Em seguida, a personagem está próxima ao caixão. O enunciador observa a cena, faz um giro panorâmico em torno do cômodo e volta-se para a janela, de onde consegue ver, ao fundo, no quintal, Maria de Lurdes colocando água na lata, assim como Maria José fazia quando criança, repetindo o triste viver longe de novas oportunidades, representadas pelo estudo interrompido.

O enunciador desce o olhar e focaliza o parapeito da janela. Encontra, então, o caderno em que a garota estudava. As folhas retroagem e evidenciam o registro do estudo de outras Marias, mulheres de gerações anteriores. As páginas retroagem no caderno, revelando gerações de Marias - Maria José, Maria Aparecida, Maria de Fátima, Maria das Dores, Maria da Conceição, Maria do Carmo – como índice da condição feminina naquele meio sociocultural. O enunciador fílmico sugere, pois, que a situação que pontua a vida dessas Marias repete-se historicamente e tende a perpetuar-se, pois não há perspectiva de mudança. Nesse momento, a música extradiegética é lenta e lembra sons fúnebres, instaurando um estado anímico aterrador e definitivo, que bem reforça o Destino Maria.

Vida Maria desperta no espectador reflexões acerca dos temas que apresenta. Deixa a sugestão de que as descendentes de Maria José podem reproduzir o destino da matriarca, estando, portanto, destinadas a uma vida comum, confinadas à pobreza e às cercas que as limitam ao trabalho da casa e dos filhos. Como essas mulheres não têm tempo ou oportunidade de estudo, não há renovação ou melhoria. Assim, tal fato justifica o olhar de desilusão de Maria José ao fim da narrativa. Esse mesmo olhar poderá ser o de outras tantas Marias, marcadas pelo mesmo destino, pela mesma Vida Maria.

Enfim, essa narrativa fílmica aborda uma temática social corriqueira e coerente com a realidade de muitas famílias brasileiras - a exclusão, especialmente o tratamento dado à figura feminina, que se limita ao trabalho doméstico e, por não vislumbrar outro horizonte de oportunidades, deixa de estudar para trabalhar. Além disso, *Vida Maria* evidencia que a privação da mulher aos limites da pobreza e do trabalho do lar repete-se

historicamente, já que as gerações anteriores a Maria José tiveram o mesmo destino, assim como as subsequentes tendem a repeti-lo.

Considerações finais

Com o intuito de comunicar, despertar emoções, impressões, reflexões e representar temáticas concernentes ao ser humano, a expressão cinematográfica apropria-se de elementos próprios da narratividade, como, por exemplo, a recorrência à figura do narrador para contar uma história a outrem.

A questão da enunciação no cinema, no entanto, é deveras mais complexa que no âmbito literário. Além da recorrência de múltiplas ocularizações, há movimentação visual e incidência de diversas linguagens, como a sonora, a verbal e a imagética, que igualmente concorrem para construir ou realçar os significados da narrativa fílmica. Apropriando e reelaborando a figura do narrador literário, a expressão cinematográfica conta com a presença do enunciador fílmico, uma metáfora do narrador que constitui, na realidade, o olhar a partir do qual o enredo da diegese cinematográfica é construído. Outrossim, a enunciação fílmica é complexificada pela construção simultânea à recepção.

Como toda narração expressa a cosmovisão e a subjetividade do sujeito enunciador, não é, portanto, isenta de juízos de valor, ainda que aspire ser, pois é estabelecida a partir de uma vocalidade - no caso de textos verbais - ou de uma ocularização - referindo-se à expressão fílmica ou audiovisual - específicas. Assim, o receptor atribui sentido e significado à narrativa, a partir do olhar que a instituiu e comunicou.

Vida Maria (2006), enquanto narrativa fílmica, estabelece-se a partir de uma ocularização específica. Há um enunciador que observa uma representação e a reapresenta mimeticamente ao espectador. Tal reapresentação é construída a partir de escolhas enunciativas. No momento em que o enunciador fílmico focaliza, por exemplo, a expressão facial de Maria José carregando uma lata d'água no início da narrativa, como demonstrado, concorre para reforçar ou denunciar o cansaço da personagem, devido ao trabalho pesado e inadequado à idade. Igualmente, ao focalizar o rosto de Maria José ao final da narrativa explicita ao espectador que a personagem

vivenciou privações e frustrações que endureceram seus sentimentos e marcaram negativamente sua vida. Da mesma maneira, quando o enunciador deixa a cena do velório e dirige-se à janela onde estava o caderno em que Maria de Lourdes estudava, fecha um ciclo, pois inicia e termina a narração da mesma maneira. A circularidade narrativa sugere ao espectador que, como outras Marias repetiram a história de vida de Maria José, esse enredo tende a perpetuar-se nas futuras gerações.

O enunciador fílmico poderia narrar a vida de Maria José de várias formas, inclusive a partir da ocularização de uma das personagens da diegese; sua escolha é, portanto, subjetiva e concorre para contagiar o espectador com as percepções que enuncia. Assim, o receptor tende a comungar com os valores expressos cinematograficamente e com a cosmovisão do enunciador fílmico, o que permite considerar que o espectador, ainda que paralisado diante da dramatização, movimentasse a partir do olhar perceptivo do enunciador e vê, a princípio, o que este se propõe a mostrar.

Como uma mesma história pode ser contada de formas diferentes por narradores diferentes - que podem percebê-la de maneira diversificada -, ou até mesmo pelo mesmo narrador - sob outra focalização enunciativa -, a enunciação desponta como uma riqueza a partir da diversidade que implica. É por isso que Genette (2009) afirma que não se pode desconsiderar aquele que narra, pois o espectador recebe o enredo organizado a partir dos olhos daquele que a narra. Assim, o receptor vê, a princípio, o que o enunciador quer mostrar.

Outro aspecto importante à enunciação em *Vida Maria* é a música extradiegética, relevante recurso técnico-composicional e linguagem expressiva que reforça impressões e percepções enunciativas, sendo elemento sógnico a ser desvendado pelo receptor, pois remete à visão axiológica do enunciador. Assim, a linguagem musical é igualmente simbólica e deve ser interpretada pelo espectador, pois ajuda a desvendar a diegese, por sugerir e realçar o que mostra o olhar do enunciador, constituindo, portanto, índice de subjetividade discursiva.

Dessa maneira, o espectador, diante de uma narrativa, estará sempre frente a um discurso ou a uma narração construída a partir de uma ocularização específica, pessoal e subjetiva, que representa o real por meio de uma encenação, como conceitua Ismail Xavier (1988).

Enfim, a análise da enunciação cinematográfica não se restringe à representação mimética em si; envolve questões do sujeito enunciador e do receptor, além da interpretação de signos não-verbais, como imagens, sons e ruídos, expressões e movimentos corporais, bem como a movimentação da ocularização enunciativa, que constituem e significam a diegese a partir de um posicionamento axiológico ou de uma cosmovisão.

Finalmente, o curta-metragem desperta emoções, sentimentos e reflexões no espectador e deixa, especialmente, a sugestão de que alguma coisa precisa ser feita por essas mulheres, por essas muitas Marias, para que não continuem a ter uma vida de privações e sofrimentos, distante da oportunidade de estudo e da possibilidade de transformação - o que caracteriza suas vidas como uma vida Maria.

Referências

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Nacional/EdUSP, 1976.

CAMARGO, Luís. Apresentação. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003. p.9-13.

CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema: sonho e lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.

GARDIES, André. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2008.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. da UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et. al. **Análise estrutural da narrativa**. 6. ed. Petrópoli: Vozes, 2009, p.265-284.

_____. Voz. In: _____. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s.d., p.211-260.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.

PAECH, Joachim. **Literatur und Film**. Stuttgart: Metzler, 1988.

RAMOS, Márcio. **Vida Maria**. [Filme]. Produção de Márcio Ramos, direção de Márcio Ramos. Brasil, 2006. 8,35 min. color. son. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2G7EAKw-bZc>>. Acesso: 30 jun. 2011.

REIS, Carlos; LOPES, A. C. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009, p.218-264.

WATTS, Haris. **On camera**: o curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo, Summus, 1990.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: _____ et. al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 367-383.