

## **Do desenho narrativo à teoria da narração: uma discussão necessária à compreensão do processo em duas formas de expressão**

*Carlos Fernando Martins Franco<sup>1</sup>*

### **Resumo**

Este ensaio aborda a questão da transposição de espaços da percepção, observando como a narração se comporta como elo entre esses espaços. Observa as características dimensionais do tempo na literatura e no audiovisual, a percepção e a reconstrução dos objetos cênicos e das temporalidades e conclui que a narração é o elo comum que liga universos sógnicos tão distintos.

**Key-words: literatura, scripting, dimensões de tempo, fruição, compilação**

### **Apontamentos preliminares**

A narração é um fenômeno inerente tanto nos textos escritos quanto nas formas fluxórias de expressão como o audiovisual. Temporalmente, a única dimensão que diferencia a leitura de uma fruição de imagens em movimento é a do tempo em que estamos em contato com o material. Enquanto se assiste, por exemplo, a um filme de uma hora, neste intervalo de tempo se passam outras dimensões de tempo.

No processo de leitura, por outro lado, o tempo necessário à percepção depende de fatores individuais e complexos relacionados a quem lê, pelo caráter imensurável desta dimensão temporal. O objetivo deste ensaio é observar inerências particulares a processualidade narrativa produzida pela imagem em movimento na percepção e os modos de atuação da câmera e da composição como ferramentas narrativas e suas interseções com o narrador literário.

Ao lermos algo escrito, reconhecemos seu caráter descritivo ou narrativo em função da relação entre texto e (apenas) uma sugestão de fluxo temporal intrínseco que

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto do Curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins, doutor pela Unisinos e líder do grupo de pesquisa em Estética, Linguagem e Identidade – GELI.

emana do tempo da percepção e outro originário do tempo narrativo sugerido presente na atualização dos elementos descritos simbolicamente pelo texto.

No audiovisual, o fluxo temporal une a matéria plástica imagética e o tempo real dando suporte e determinando sua natureza expressiva, pois sem isto não haveria tal materialidade. Portanto, uma das principais características do “discurso” audiovisual é esta inversão em relação ao texto, que tem como inerência não a concretização, mas a sugestão tanto de tempo enunciatório quanto de elementos visuais.

### **O texto e as audiovisuais**

Aos nativos ou pertencentes à sociedade da informação, ao se fruir uma leitura<sup>2</sup> tendemos a compor toda a *mise-èn-scène* incluindo sua trilha sonora<sup>3</sup> em nossa mente. Desta forma, produzimos e damos “soluções de produção” avançadas, o que, supostamente, seria o que nos dá o prazer da leitura. Criamos neste momento individual único nosso discurso audiovisual. Atribuímos nossos atores virtuais, utópicos e perfeitos, nosso cenário impecável, onde não há jamais erros de continuidade, nossa trilha sonora e muitas vezes incluindo musica original de nossa composição.

Muito provavelmente, as gerações pré-cinema já fruíaam desta forma a leitura, o que pode ter influenciado no desenvolvimento das formas e técnicas de produção; mas isto é apenas uma hipótese que precisaria ser comprovada.

Este fenômeno citado, experimentado na leitura, faz com que, como sugere o senso comum, os habituados ao consumo literário prefiram ler a assistir a um bom filme adaptado a partir do argumento do livro. Esta constatação se torna óbvia se considerarmos que um filme é uma interpretação da leitura de uma obra por um roteirista, posteriormente realizada (e reinterpretada) por um produtor, organizada tecnicamente por um diretor etc. Sendo o resultado imutável, pronto, de um esforço coletivo, que não permite, na tecnologia atual, uma interatividade similar àquela inerente à literatura<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Principalmente aqueles de uma geração crescida dentro de um mundo dominado pelas audiovisuais.

<sup>3</sup> Música, ruídos e voz.

<sup>4</sup> O livro em papel, podemos dizer, é uma real tecnologia avançada. Permite a baixo custo um armazenamento extremamente seguro e duradouro de informações e ainda possibilita a interatividade plena.

A figura literária do narrador, que conduz o leitor à apreciação da história de um modo geral não se confunde com o autor como afirma Lottermann ao dizer que:

[s]endo o narrador um porta-voz do autor implícito, cabe a ele dar ao leitor as informações necessárias para que esse seja conduzido através da narrativa conforme as normas do autor implícito. Se o leitor é conduzido pelo narrador, este, por sua vez, é manipulado pelo autor implícito, que lhe confere poderes e atribuições que viabilizam a *construção* de personagens e fatos narrativos, úteis ao autor, no propósito de envolver integralmente o leitor na narrativa. (o grifo é nosso, LOTTERMANN, 2009, p. 22)

A função do narrador, segundo a autora, é a de manter o leitor interessado no porvir da história narrada, sugerindo toda sua *mise-èn-scène*, cenários, figurinos, clima, época, tensões e relaxamentos. Principalmente, o narrador literário tem a função de dar ritmo ao que se está lendo, mesmo que isto não esteja relacionado ao tempo em que se está em contato direto com o texto ou das demandas interpretativas do léxico, pois como corrobora a autora:

*Cada leitor reage de forma diferente* à maneira como o narrador e o autor implícito se apresentam. As crenças, os valores, o posicionamento moral e intelectual do narrador ou do autor, expressos no texto, podem divergir ou não dos mesmos preceitos do leitor. Leitores que partilham com o narrador e o autor os seus conceitos, mais facilmente se deixam envolver pelo texto e seguem as normas por ele sugeridas. (o grifo é nosso, LOTTERMANN, 2009, p. 23)

Cada leitor com a sua individualidade “enxerga” a obra de forma diversa. A construção da enunciação textual, assim como o tempo sugerido, se dá no mecanismo interpretativo e na capacidade de o leitor compreender de forma fluente o que está lendo. Assim, se pode especular que todo texto é de certa forma uma metáfora, pois os objetos estão descritos de forma sugestiva, mas não são percebidos de forma aproximada do real. Ao se assistir a um filme, um automóvel, seja de que marca,

modelo, ano, etc, é percebido a partir da natureza do objeto e pela relação direta com a memória do espectador. Naquele momento, se atualiza tanto como matéria, quanto como virtualidade ou espírito. Mesmo que nunca se tenha visto um automóvel daquele, existem outros elementos virtuais<sup>5</sup> que o determinam como tal que o fazem de tal natureza. Bergson explica que:

a operação prática e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento, enfim, deve realizar-se de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual. (BERGSON, 2006, p. 84)

Isto porque:

Nossa percepção, fundamentalmente, se dá pela memória do hábito, na qual as imagens-lembrança funcionam como uma ponte entre o outrora percebido e o presente pretérito<sup>6</sup>, mesmo que o que tenha sido memorizado não represente a movência do real. *A memória do hábito, todavia, é diferente da memória das coisas fundadas no ser* na forma imediata. *A memória do hábito, imagens-lembrança, é fundada no espaço puro, não pressupõe o tempo. Portanto é homogênea, não permitindo que se perceba o movimento, a atualização constante da matéria que provoca a diferenciação.* (FRANCO, 2010, p. 33)

Observemos que a percepção de uma imagem organizada em fluxo temporal não se faz por um mecanismo de reconstrução de uma virtualidade particular a partir de um símbolo, mas do encontro entre a imagem e a imagem-lembrança experiencial.

---

<sup>5</sup> Que o qualificam como tal e são comuns aos objetos atualizados como tal. Virtualidade relaciona-se com o espírito dos objetos e é indissociável da matéria percebida com imagem.

<sup>6</sup> A percepção do presente sempre é pretérita, pois não podemos alcançar a movência do tempo real, segundo Bergson.

Por outro lado, interessantemente, as palavras, o código, talvez sejam o exemplo mais axiomático de imagem-lembrança, por tratar-se de um ferramental necessário à sua compreensão. Assim, podemos especular que a percepção de um objeto a partir de um texto sempre se dá por certa qualidade imagética que esse símbolo apresentado de forma codificada faz o mecanismo perceptual atualizá-lo em um espaço construído, juntamente com algumas dimensões do tempo. Bem como os objetos que se atualizam nesse espaço de percepção único.

Este observar o simbólico traz à tona elementos visuais (imagens), mas ora sugeridos pelo texto e faz com que o leitor passeie pela obra. Contudo, as imagens neste caso não são do real experienciado como tais, mas uma substituição do sugerido por essa experiência. Tenhamos esta demonstração prática lendo o trecho a seguir, retirado do clássico *Iracema*, de Alencar:

Verdes mares, que brilhaes como líquida esmeralda aos raios do sol nascente,  
perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros;

Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa, para que o barco  
aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, *on-line*)

Neste trecho percebe-se que a natureza do objeto sugerido é universal, pois não há como se imaginar tais elementos imagéticos de formas muito distintas. Há a presença de pelo menos dois recortes de imagens distintos, que se iniciam no puramente descritivo do ambiente e evoluem ao narrativo quando da presença do elemento cênico denominado “barco aventureiro”, cuja natureza conduzirá a história *a posteriori*<sup>7</sup>. Assim, há a sugestão de duas composições imagéticas distintas no mínimo, pois para o leitor não há como construir a cenografia (espaço de percepção+objetos) mental sem o uso de pelo menos esses dois elementos; parte-se do universal ao particular a partir da quebra desta generalidade pelo elemento específico representado pelo barco aventureiro. Algo similar acontece no trecho a seguir. Todavia, não se trata de natureza universal como uma paisagem comum em todo o mundo tropical, mas de uma figura humana,

---

<sup>7</sup> Recomendamos a leitura deste clássico que pode ser acessado gratuitamente na internet.

atualizada pelo imaginário e pela existência (espírito) de cada leitor à luz de sua memória:

Um jovem guerreiro cuja tez branca não cora o sangue americano; uma criança e um rafeiro que viram a luz no berço das florestas, e brincam irmãos, filhos ambos da mesma terra selvagem [...] (ALENCAR, *on-line*)

Há, mais uma vez, a necessidade de duas composições imagéticas, no caso a do “guerreiro” e das crianças indígenas, que no caso se contrapõem em características físicas e culturais.

Se propusermos uma solução audiovisual aos dois trechos, adaptando-os a um roteiro literário, encontraremos a figura da câmera como elemento que seleciona do espaço o recorte real ou compõe o espaço e seus objetos percebíveis e vibrantes. No caso, a primeira cena proporia um plano aberto mostrando uma praia de águas verdes<sup>8</sup> e, evidentemente, ondas quebrando, cortando para a imagem de um barco navegando. Se poderia não utilizar cortes, aguardar o barco entrar em quadro ou movimentar-se a câmera que buscaria a embarcação. No caso, quem expõe os elementos é a câmera, ou seja, ela se confunde com o narrador que guia nossa percepção à descoberta dos objetos.

Isto sugere que existe uma relação entre a câmera e o narrador ou entre a câmera e a percepção do leitor. Paralelamente a isto, uma relação entre câmera e composição, de forma transitiva, entre narração e composição.

Na literatura, a estilística define a forma orgânica de um discurso textual ao organizar *estruturalmente* o léxico. Quando se atualiza em imagens e se atribuem intervalos de tempo mensuráveis, a estilística poderia se confundir com a composição da imagem? Trata-se de uma questão e não de uma afirmação porque as naturezas sógnicas e os modos de percepção são muito diferentes.

Fundamentalmente, em um texto literário, se percebem duas dimensões temporais: uma diegética, sugerida pelo narrador e atualizada pela percepção, que é a segunda dimensão. O contato com os objetos cênicos em um texto ocorre de forma absolutamente subjetiva e referencial, pois, diferente de uma imagem em uma tela, o texto representa os objetos de forma codificada. Assim, o tempo perceptual literário tem

---

<sup>8</sup> Comum à região do Ceará.

a faculdade de se ramificar em duas percepções, uma de natureza decodificadora e outra construtora. A primeira tem a função de compreender o código linguístico e a segunda articular e construir imagens. Essas duas dimensões ao se tencionarem mutuamente atribuem uma processualidade ativa à fruição da leitura, pois,

[d]iante de um texto narrativo, qualquer que seja sua linguagem, o receptor empírico desenvolve uma competência particular que lhe permite aderir às regras de um jogo, competência que tem a qualidade intrínseca dos textos narrativos por base. Essa adesão desencadeia o diálogo do leitor consigo mesmo [(memória)] e com o momento histórico da leitura [(existência)] [...] (SARAIVA, 2003, p. 11)

No audiovisual, por outro lado, existem três dimensões fundantes: uma enunciatória determinada pelo tempo do material enunciante, que discursa, o intervalo de tempo em que se comunica. O tempo diegético, implícito e sugerido pela história narrada e o tempo perceptual, que varia de espectador para espectador e não é passível de descrição ou mensuração. A percepção de imagens não tem como processo fundamental uma decodificação, tal qual ocorre em uma leitura textual.

Em *Temporalidades audiovisuais* (FRANCO, 2010) estudamos estas três dimensões como vetores que se tencionam mutuamente, formando a forma de um “Y” cujo vetor base é pontilhado e define o tempo intersticial de percepção, cuja natureza é imensurável. Ainda propusemos uma quarta, que é o tempo dos objetos, pois os objetos cênicos são durações que se atualizam no tempo real e a partir dessas durações se diferenciam em natureza e que tenciona diretamente o tempo perceptual.

As dimensões de tempo são tensoras, pois, apesar de o ato de se assistir a um filme pousado parecer dispor de passividade por parte do espectador, o encontro das suas imagens-lembrança com as imagens dos objetos no espaço da percepção representa uma atividade do aparelho perceptivo, com certa similitude ao ato de ler, excluindo-se a decodificação lexical e a construção de espaços perceptuais, pois já estão postos na tela.

Todavia, as dimensões do tempo literário<sup>9</sup> não abarcam um tempo enunciatório mensurável, apesar de possibilitar a atualização por agenciamentos no aparelho

---

<sup>9</sup> Quando em um ato tradicional de leitura.

perceptual do tempo diegético, que também tenciona o tempo perceptual. Vê-se que no lugar de uma temporalidade enunciatória, encontramos o objeto narrador que tem como principal característica não poder ser imaginado ou atualizado como imagem, exceto em casos muito específicos, mas possíveis.

Cabe salientar que a natureza do discurso literário possui uma configuração composta por símbolos estruturais (texto) e um código (língua) cuja linearidade é inerente, diferente da percepção de uma composição que se apresenta ao aparelho perceptual linear apenas quando desliza como fluxo no tempo real.

Para Bergson, a percepção se dá no espaço, que é o lócus no qual se atualizam os objetos no instante percebido quando as imagens-lembrança vão ao encontro deste elemento atualizado. Ou seja,

a matéria e o tempo são as duas tendências de naturezas diferentes que compõem um misto, uma coisa qualquer que sempre tem dois modos: o de ser (sua virtualidade, sua dimensão mais temporal) e o de agir (sua atualidade, sua dimensão mais material). O real é o movimento dos virtuais aos atuais, e vice-versa, e que é o movimento de diferenciação da coisa de si mesma. O movimento, pensado como o fluxo de uma duração, pode ser imaginado como uma linha. Bergson diz que quando há contração desta linha temos uma atualização, na qual se percebe algo que chamamos de “presente”, um instante ou tempo espacializado na matéria; quando há distensão, tem-se uma remissão intuitiva à duração ou tempo real. (FRANCO, 2010, pp. 21-22)

Quando produzimos algo, trazemos dos virtuais aos atuais e congelamos, assim, no espaço, na perspectiva topológica a partir da cronológica. Este processo, conforme citado, é tanto em um sentido quanto em outro. Ao produzirmos um roteiro e posteriormente um filme, os objetos lá percebidos nas contrações momentâneas deste processo deslizaram entre os tempos: real<sup>10</sup>, de leitura, de nossa existência e o espaço onde a partir do qual percebemos. O código simbólico textual se atualizou em nosso percepto e produziu um objeto imagético virtual, em nossa duração, submetendo-se a ela. No caso, esta virtualidade se submete a ela e se atualiza como objeto em outro espaço, mas mantendo-se sempre como misto. Mesmo congelado no instante em um

---

<sup>10</sup> Sempre estamos em movimento, mesmo que seja no tempo.



espaço de registro, o tempo faz do objeto percebível e atualizável; por isto sua natureza mista.

O processo de adaptação, portanto, é uma transposição de espaços de existência, de onde se percebe uma coisa, em outro espaço, mas mantendo a propriedade da duração, através da qual são possíveis as transposições a partir das contrações<sup>11</sup> que produzem atualizações.

Símbolos se atualizam através da construção de imagens em nosso percepto ao mesmo tempo em que são virtualidades através das quais podem ser atualizadas em outro momento ou outra contração o que faz com que possam ser atualizados em outros espaços, mesmo que distintos.

O objeto, ao se atualizar e se congelar como imagem, submete-se a um processo, cuja “mecânica” pode ser descrita como dimensões de tempo. Vejamos um exemplo a seguir do trecho de um conto que foi adaptado para o audiovisual: “Justino todos os dias acorda cedo. Sua choupana de adobe de tão simples possui frestas de onde saem e entram o frescor da manhã, os raios de luz e a poeira” (NEIVA, *original*). A personagem é um objeto universal, atualizado pelo roteirista como um homem de meia idade. Vemos que o objeto dura, por comportar um espírito (homem de meia idade), que pode ser atualizado a partir de quaisquer imagens representativas.

Ao ordenar e propor um tempo enunciatório, que até então na perspectiva do leitor é apenas latente, narra-se pela organização e uso (e não uma construção) de outro espaço de percepção, o qual comporta as imagens da luz, pela composição, bem como da poeira, do quarto, da cama, do homem deitado. Para enfatizar o ordenamento temporal, um movimento de câmera que, no caso, é o quadro, que atualiza o objeto-personagem do narrador, que guiará o espectador, não mais somente leitor, dando ritmo à narração.

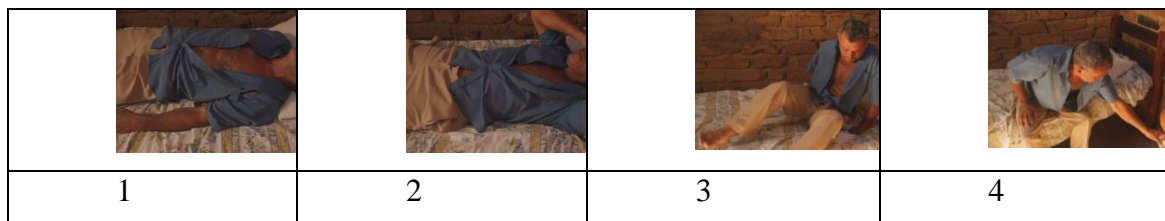


Figura 1 – Sequência inicial de *A sanfona e a flor* retirada do fluxo

<sup>11</sup> Divisões do tempo real em segmentos. Tais divisões constituem os instantes através dos quais percebemos as imagens.

Contudo, o espaço da percepção de um texto, diferente do ato de assistir a uma peça audiovisual é construído pelo leitor, não se apresentando de forma palpável como uma tela de TV ou de cinema. As dimensões do tempo que ali agem e se tencionam têm um caráter imensurável. O tempo diegético atualizado tenciona o tempo perceptual, bem como o tempo de decodificação, pois só se percebe o que se decodifica e se traduz do simbólico ao imagético.

Há, assim, linhas de fuga a partir dos tempos enunciatório e diegético, que são agenciadas pela percepção. Tais imagens não estão no texto originário, pois apenas são sugeridas por ele. Por outro lado, há de se considerar que o movimento não para, pois a duração de quem percebe também é de natureza movente, o que faz com que a percepção continue a produzir associações em paralelo ao tempo diegético, mesmo que este tempo já não se vincule a nenhum objeto perceptível no espaço do audiovisual assistido.

### **Apontamentos finais possíveis**

A narração é o elo que liga as duas formas de expressão, pois seu comportamento sempre se dá pelo sequenciamento temporal. Tal ordenamento, mesmo ao se ler um texto, se dá pelo agenciamento das imagens, sejam elas descritas de forma sugestiva ou simbólica, sejam exibidas no espaço da percepção.

Assim, trata-se de considerar que aquilo que realmente se percebe como diferença entre assistir a um filme ou ler um livro está no espaço da percepção através do qual são percebidas as imagens lá trazidas. E a narração, mecanismo de ordenamento, guia-nos na fruição.

A figura do narrador se atualiza na câmera que faz o papel de guia, levando-nos à fruição. O que observamos é que existem vários modos de percepção e transposição de espaços. Aquelas formas de expressão baseadas nos símbolos costumam se atualizar de modo próximo às imagens-lembrança do agenciador desta atualização.

No caso de outras formas de expressão, que não são objeto deste ensaio, tais como a música, abrem um universo novo de problematizações a serem exploradas e testadas. Uma encenação de *ballet*, por exemplo, parte de uma forma não simbólica de

expressão e se atualiza como imagens do sentimento e não de lembranças experienciais do objeto percebido.

Duas coisas ficaram claras nesta reflexão: o tempo sempre será o mecanismo e o espaço o que caracterizará a atualização. Mais do que isto, este mecanismo temporal, de encadeamento, se agencia na narração, seja ela uma construção temporal ou a composição de objetos no espaço da percepção atualizada a partir de uma câmera.

Faltou-nos mencionar o processo de montagem ou edição, mas os objetos que comunicam, em um primeiro instante, são organizados na composição do espaço, que comporá a unidade mínima do seu desenho narrativo.

## Referências

- A SANFONA E A FLOR. Produção de João Luis Neiva. Brasil: Edital de Fomento à Cultura do Governo do Estado do Tocantins, 2012, 1 DVD (12 minutos), sonoro, em cores e preto e branco
- ALENCAR, José de. Iracema.
- Disponível em: [http://www.cpv.com.br/cpv\\_vestibulandos/dicas/livros/iracema.pdf](http://www.cpv.com.br/cpv_vestibulandos/dicas/livros/iracema.pdf), acessado em 09/07/2012
- BERGSON, Henri. Memória e vida. São Paulo: Martins Fontes, 2006
- FRANCO, Carlos Fernando M. Temporalidades audiovisuais. São Paulo: Livronovo, 2010
- LOTTERMANN, Silvana S. A presença do narrador no texto literário, disponível em [http://www.univates.br/files/files/univates/editora/arquivos\\_pdf/revista\\_signos/ano\\_30\\_n1\\_2009/3\\_A\\_presen\\_.pdf](http://www.univates.br/files/files/univates/editora/arquivos_pdf/revista_signos/ano_30_n1_2009/3_A_presen_.pdf)
- [NEIVA, João Luis. A sanfona e a flor. Conto original não publicado. Palmas, 2011](#)
- [SARAIVA, Juracy Assmann \(org.\). Literatura e cinema: encontro de linguagens In Narrativas verbais e visuais. São Leopoldo: Unisinos, 2003](#)
- VASCONCELLOS, Jorge. Arte, subjetividade e virtualidade: ensaios sobre Bergson, Deleuze e Virilio. Rio de Janeiro: Publit Soluções Editoriais, 2005