

Uma Dalva e duas constelações A mulher em *Um céu de estrelas*

Doutora Angélica Coutinho¹ (UERJ, profa. convidada)

RESUMO: *O filme UM CÉU DE ESTRELAS, dirigido por Tata Amaral, é uma adaptação do livro homônimo de Fernando Bonassi. Na transposição do papel para a tela, houve uma inversão do foco narrativo. Se no livro de Bonassi, mantém-se, ao longo de todo o texto, a focalização interna no personagem Vitor, no filme, a focalização passa a ser interna na personagem Dalva. Nossa proposta é analisar como a personagem Dalva é constituída sob os dois prismas: a partir do olhar de Vitor, no livro; e a do olhar do espectador em intensa atividade de identificação gerada pela escolha da focalização interna no filme. A partir da análise comparativa, procuraremos definir o perfil da figura actorial, na obra de estréia de Tata Amaral, entendida como uma figura compósita estruturada a partir de 4 elementos: o actante, o papel, o personagem e o intérprete, conforme define André Gardies.*

Palavras-chave: adaptação, foco narrativo, cinema brasileiro, personagem

Uma mulher que mora com a mãe em um bairro da periferia de São Paulo, ex-noiva de um metalúrgico que quer uma vida melhor e pretende ir para os Estados Unidos. Esta mulher sem nome ganha vida no romance de Fernando Bonassi, mas nunca é nomeada e apenas revelada através da visão do ex-noivo que invade sua casa para reatar o romance. Ela é rude, cruel, individualista. Pelo menos é assim que é descrita pelo narrador em terceira pessoa que limita o nosso “saber” ao do homem, catalisador do foco narrativo.

Outra mulher é Dalva. Possuidora dos mesmos desejos e vítima das mesmas violências, mas revelada por suas próprias ações e força capaz de “controlar” a narrativa no filme dirigido por Tata Amaral. A insistente presença de sua imagem na tela caracteriza no filme uma escolha por ver o mundo a partir da perspectiva da protagonista, ou seja, caracteriza a focalização interna na personagem definida tanto como o fato de só sabermos o mesmo que a personagem sabe – assim como na literatura –, mas impondo a sua constante presença em cena.

Neste ponto, é necessário diferenciar o papel do narrador, ou seja, a voz narrativa, e a definição de foco narrativo, também chamado de perspectiva ou ponto de vista. Já que é a partir da relação estabelecida entre a voz e o foco que teremos a instância narrativa capaz de criar o universo ficcional e produzir efeitos sobre o leitor ou espectador.

A voz narrativa responde à questão “quem fala?”, estabelecendo a relação entre o narrador e a história contada. Gerard Genette (GENETTE, 1972. p. 252) diz que o escritor não escolhe entre duas formas gramaticais, ou seja, narrar em primeira ou terceira pessoa, mas entre duas atitudes narrativas ao fazer que a história seja contada por um personagem ou por um não-personagem. O primeiro, Genette chama de narrador **homodiegético** e o segundo é chamado de **heterodiegético**.

O foco narrativo relaciona-se com a questão do saber, ou seja, do controle do conhecimento sobre o que se passa na narrativa e no interior de seus personagens. Recorremos mais uma vez a Genette (GENETTE, 1972. p. 206/207) para estabelecer os três grandes tipos de perspectiva. A **focalização zero** é quando o narrador sabe mais do que os personagens, ou seja, é o caso do narrador onisciente. Na **focalização interna**, o saber limita-se ao personagem focalizador. Já a **focalização externa**, constrói uma narrativa “objetiva” na qual desconhecemos os pensamentos e os sentimentos dos personagens, sabemos menos do que eles, não conhecemos suas motivações. É um caso mais raro.

Nesse primeiro romance de Fernando Bonassi, **Um céu de estrelas**, o personagem principal é um operário desempregado que procura a ex-noiva a fim de tentar reatar o romance. Não sabemos o nome de nenhum dos dois. Os outros personagens são a mãe da mulher e o irmão com Síndrome de Down. A história começa com a chegada do homem à casa da ex-noiva. Ele está sempre incomodado por um mal-estar físico que é incapaz de controlar assim como, ao longo da narrativa, será incapaz de controlar os acontecimentos, apesar de ter consciência da necessidade de “um método”.

Um cara precisa de um método, era o que ele pensava. Vinha tendo uns acessos e se sentia inseguro quanto a poder ficar repentinamente nervoso, muito nervoso. Era de uma hora pra outra. O corpo formigava, o coração explodia e as vistas iam escurecendo... Pronto, caía feito uma merda. Tinha que bater os pés no chão e esticar os braços até que aquela sensação o abandonasse. Mas, por isso, era um sujeito ameaçado. (BONASSI, 1991. p. 9).

E assim ele permanece na parte inicial da narrativa – até o capítulo 20 – enquanto a ex-noiva domina a situação, dá conselhos e se mostra determinada a manter-se afastada dele e buscar uma alternativa que a retirasse da vida da periferia: “Estudar inglês pra participar de um sorteio de passagem pra Miami era um troço que chegava a enjoar o homem”.(BONASSI, 1991. p. 10 et. seq.). Sabemos que eles são personagens da periferia não apenas por essas pequenas aspirações, mas pelas discretas descrições do ambiente: “ele ergueu uma sacola da Mesbla, daquele plástico engomado e que fazia muito barulho”, “Uma TV Semp Toshiba, colorida, com caixa branca. Era branca, de um branco que encardiu com o tempo e ele não percebeu”, “A antena retorcida com um Bombril na ponta. Na estante, a *Enciclopédia do estudante* e *O poder da mente humana*, quase riu. A cortina da tule deixava a luz cair dura na mesa de centro”. E mais: ela se queixa da falta de ambição dele que agora ainda foi demitido e deixou de pagar o apartamento que estavam comprando. Mas ele se sente impotente como os outros da periferia, onde só ouve ruídos das ruas, mas nunca de pessoas: “Não ouvia ninguém. Não ouviu ninguém porque as pessoas sempre ficavam esmagadas pelas coisas naquele lugar. Um inferno”.

E é em um inferno que ele transformará a casa onde se passa toda a ação a partir do momento em que cansado de ouvir críticas, de ser humilhado, chama aquela mulher, com a qual havia se relacionado por metade da vida, de **estranha**.

- Por que você não olha o que tem na sacola, na sacola que eu trouxe...
A estranha voltou. A estranha voltou e expulsou definitivamente as partes reconhecíveis da mulher. Foi a estranha quem disse:
- Não quero, não quero ver.
A mão de Deus o chacoalhava no ar, reuniu o que pôde, pediu:
- Por favor...
Ela não ouviu, disse:
- Vou queimar, vou pôr fogo em tudo isso...
E então a mão de Deus o aproximou do seu rosto infinito, e as gotas de um cuspe fervendo saíram do vulcão da sua boca e jorraram no corpo do homem. Não podia fazer mais nada...(BONASSI, 1991. p. 74)

Encerra-se a tentativa do homem se fazer ouvir. Inicia-se a segunda parte do livro com a descrição de como ele havia escolhido e comprado a arma, um Taurus 32, que tira do paletó e aponta para a mulher. É um ato que detona uma escalada de violência que inclui a agressão à mãe da mulher e seu irmão. Ambos são aprisionados no banheiro. O homem passa a controlar a situação obrigando-a a fazer sexo oral, a fritar um ovo e abrir a sacola e ver o que ele trouxe para devolver. Agora é ela que não o reconhece mais: “Você ficou um estranho pra mim (...) O estranho que entra na minha casa, bate nas pessoas, aponta arma, prende no banheiro...”(BONASSI, 1991. p. 102) E é,

mais uma vez, este estranhamento que funciona como uma passagem para a terceira parte do romance, quando a polícia chega à rua e “jatos de luzes sequenciais azuis e vermelhas atravessavam o vidro enlameado e pincelavam as paredes”(BONASSI, 1991. p. 49). O mundo “invade” a casa. Nem ela, nem ele têm mais o controle da situação. Agora, aquilo que era apenas a tentativa de reatar um relacionamento vira um caso de polícia transmitido pela TV que culmina com a morte do homem.

Ele leva um tiro quando vai libertar a mãe da mulher em troca dos policiais religarem a luz da casa que havia sido cortada. O irmão da mulher já havia saído pela janela do banheiro e, de alguma maneira, informado os vizinhos fazendo com que a polícia fosse acionada. Digo “de alguma maneira” porque o menino – o único personagem que tem nome no romance: Vitor – apenas é capaz de balbuciar. E é justamente ele que faz o que o homem não consegue: comunicar-se.

Ao abrir a porta, o homem é atingido:

Foi quando ele ouviu mais vidros se partindo e algo bateu na sua cabeça feito uma pedrada quente. Ele caiu com violência, sentindo como se houvessem puxado os seus tornozelos para trás. Bateu o rosto no chão. Procurou a mulher, perguntou:

- De onde vem tanto sangue?

O homem pensou que podiam ser os dentes, pensou em marcar uma hora no dentista, na barba por fazer, no calor insalubre, na mulher no escuro e sua visão foi sumindo, sumindo, sumindo...(BONASSI, 1991. p. 195).

A violência da morte é banalizada pela descrição, pelo deslocamento da preocupação com a sobrevivência para atos cotidianos como ir ao dentista ou fazer a barba. E, ao longo de todo o romance, a violência é tratada da mesma maneira e sempre da perspectiva do homem. O narrador, em terceira pessoa, está junto a ele e vê o mundo “através” de seus olhos caracterizando uma focalização interna. Compartilha suas lembranças e sensações. Há vários capítulos dedicados ao fluxo do pensamento do homem, como o 4, no qual ele brinca de fazer contas com os números de um calendário e percebe que “sentia que a sua vida andava por um caminho ruim, que era o do desleixo. Um cara não pode se entregar assim”. Logo, o romance constrói-se a partir de um narrador heterodiegético – já que não é personagem da narrativa – com a perspectiva passando pelo personagem – ou seja, focalização interna – limitando a nossa percepção e conhecimento dos fatos a um único sujeito: o protagonista.

O recurso da utilização desse tipo de instância narrativa favorece a identificação com o personagem ou um estranhamento ao forçar a proximidade do leitor com alguém violento e cuja reflexão sobre a vida é confusa, como se revela no capítulo 15, composto quase exclusivamente de palavras aleatórias: “Urgente, projeto, calibre, origem, letra, oposto, sabedoria, testemunho, linhas, cores, paralisia, cartaz, tolha, isolamento, seio (...)” e que termina com a conclusão que:

Um homem pode pensar em todas essas palavras porque todas essas palavras fluem como uma coisa viscosa dentro do cérebro da gente. Dá o que pensar, se a gente não poderia viver nesse lugar escuro, mas confortável que é a idéia própria... Era nisso que ele estava.(BONASSI, 1991. p. 56).

Estabelece-se uma relação com a realidade que é de onde se extrai a força do romance. Mas este não se constitui um romance realista no sentido tradicional em que se apresenta como um painel que nos deixa confortavelmente como espectadores. A crueza com a qual as situações são apresentadas e a opção por nos colocar na trama, a partir da perspectiva do personagem, fazem com que também compartilhem a angústia do cotidiano de um homem da periferia de qualquer grande cidade desempregado e desprezado pela pessoa que ama.

No cinema, a categoria de voz narrativa problematiza-se já que não podemos considerar o narrador cinematográfico como um sujeito, ou seja, classificá-lo como em homodiegético ou heterodiegético. A narratologia cinematográfica, a partir de André Gaudreault, François Jost e Christian Metz, define o narrador no cinema como uma instância não-antropomórfica que reúne os

procedimentos da encenação, do enquadramento e da montagem. Ou seja, é um narrador sempre extra-diegético que, no entanto, pode permitir a existência de um sujeito subordinado ao seu controle. Quer dizer, é possível aceitar um narrador homodiegético ou heterodiegético, um “contador de história”, em geral, presente na banda sonora e que pode ser chamado de sub-narrador.

Já a questão do foco, apresenta similaridades, já que podemos considerar a focalização zero quando temos conhecimento sobre o que acontece com todos os personagens; focalização interna quando acompanhamos um personagem em particular, limitando nosso conhecimento ao dele; e focalização externa, quando não conhecemos a motivação do protagonista, por exemplo.

Observamos, inicialmente, no filme **Um céu de estrelas**, de Tata Amaral, que o personagem do menino com Síndrome de Down não existe. Certamente, a dificuldade de produção provocou uma opção pela criação de um personagem alternativo que ocuparia a função de avisar a polícia de que algo errado acontecia dentro daquela casa de periferia: é a vizinha Dona Iara. Logo em uma das cenas iniciais, ele aparece na casa para levar umas coxinhas de galinha para a mãe de Dalva – a mulher – quando Vitor – o homem que, no filme, assume o nome do menino do livro – já está lá. Além dos três, há o personagem da mãe de Dalva, Dona Lurdes, e os secundários que aparecem na parte final do filme: a repórter de TV e o Tenente Medeiros.

Foram também as condições de produção que tornaram o filme ainda mais próximo ao livro. Inicialmente, o roteiro adaptado previa muitas cenas externas da ação policial, o que geraria um custo muito alto. Portanto, optou-se, na adaptação feita por Jean-Claude Bernardet e Roberto Moreira, por cenas internas, dentro da casa, e o exterior é trabalhado basicamente por sons *off* e por imagens vistas pela TV.

A ação nuclear ainda é a tentativa de Vitor em reatar o romance com Dalva. Diferentemente do livro, ela não está apenas planejando estudar e viajar para o exterior. Ela já ganhou uma viagem para fazer um curso de cabeleireiro em Miami. Ela está fazendo as malas quando Vitor chega. Sabemos que aquela casa é no subúrbio não só pela ambientação ou figurino dos personagens, mas porque temos uma discreta visão, através da janela do quarto de Dalva de sua vizinhança. Dois homens jogam cartas em um sobrado enquanto uma moça dança animadamente dentro de um quarto e um deles pede para ela desligar o rádio. Já podemos perceber ali que é daquela vida que Dalva quer se livrar.

O toque da campanha a traz de volta para a realidade, ou melhor, para o passado com o ex-noivo levando para ela uma sacola com pertences a serem devolvidos. Dalva demonstra insatisfação com aquela presença, quer logo se livrar de Vitor que, no entanto, entra, senta no sofá e parece não ter a menor pressa. É quando chega a vizinha, Dona Iara, com seus salgadinhos que Vitor começa a saborear. Entre um comentário e outro – sobre o cabelo recém-cortado de Dalva e o fato do rapaz andar sumido –, Dona Iara acaba por provocar a fala de Vitor sobre a sua nova condição de desempregado. A informação choca Dalva, que consegue se livrar da vizinha e começa a censurar a decisão de Vitor de pedir demissão, de ficar sem dinheiro, de deixar de pagar o apartamento em que eles iriam morar. Ele diz que agora está disponível para viajar com ela. Dalva reage dizendo que não o convidou e pede que ele vá embora. Vitor descobre que nem mesmo a mãe sabe que a filha viajará. Em seguida, chega Dona Lurdes que também demonstra insatisfação com a presença dele e acaba agredida depois de uma breve discussão sobre a falta de condições financeiras do homem para constituir uma família.

Até aqui, Dalva não teve nenhum controle da situação. Ela oscila entre a dureza e a ternura ao falar com o ex-noivo, mas não é tão agressiva e determinada a ponto de humilhar Vitor, como acontece no livro. Ela chega mesmo a agarrá-lo com paixão por alguns minutos antes da mãe chegar, atitude da qual se arrepende, reassumindo, em seguido, a postura dura para mandá-lo embora. Observamos aqui uma variação de atitudes que se repetirá ao longo do filme, pois não apenas Vitor, mas também Dalva, por diversas vezes, parecerá movida por forças contraditórias como se não houvesse nada a fazer a não ser aceitar as contingências.

Se como vimos, no romance *Um céu de estrelas*, a perspectiva é do homem, ou seja, tudo o que sabemos passa por este personagem, no filme, é através de Dalva que a história é contada. Ela é a personagem privilegiada que está presente em 111 dos 170 planos do filme. Naqueles em que a imagem de Dalva não está presente, a ela se remete de alguma maneira.

Tal escolha fica clara desde a abertura. A sequência inicial compõe-se de nove planos – até a chegada de um segundo personagem à cena, Vitor. Dalva é apresentada assim:

Plano 1 – Detalhe da mão de Dalva pegando um batom. A câmera acompanha o movimento da mão dela até enquadrar sua imagem, em primeiro plano, no espelho passando o batom nos lábios;

Plano 2 - Plano mais aberto continua a mostrar Dalva passando o batom.

Plano 3 – Plano americano por trás de Dalva que está sentada em um banco, diante da penteadeira. Continuamos a ver seu rosto no espelho enquanto ela passa perfume, sorri, retira a toalha da cabeça e sacode os cabelos. Ela se levanta saindo do quadro. Volta a aparecer na imagem do espelho através do qual vemos ela arrumando roupas na mala. A câmera move-se para reenquadrá-la.

Plano 4 – Detalhe de um certificado emoldurado que ela pega e coloca na mala.

Plano 5 – Plano médio de Dalva olhando em direção à penteadeira. Ela passa pela frente da câmera e pega a passagem e o passaporte de cima do móvel e coloca na mala.

Plano 6 – O toque da campainha provoca um corte para o primeiro plano de Dalva, que se assusta. Demonstra insatisfação e sai do quadro. A câmera sai pela janela para mostrar uma casa na vizinhança onde, em uma varanda, dois homens jogam cartas e uma moça dança no quarto. Ouvimos mais alto o som da música.

Plano 7 – Homens na varanda jogando carta e um deles grita para moça desligar o som. A câmera move-se em direção à janela e vemos a moça protestar, mas o som desaparece.

Plano 8 – Dalva caminha pelo corredor em direção à porta e a câmera a acompanha. Abre a portinhola e se assusta com o que vê.

Plano 9 – Vemos o rosto de Vitor “enquadrado” pela portinhola.

Estes planos iniciais são significativos por vários motivos. Primeiro, é a única vez em que veremos imagens externas à casa sem nenhum tipo de mediação: mais adiante, o exterior apenas estará presente a partir de uma imagem subjetiva de Dalva e as imagens da TV. Segundo, os planos já demonstram a maneira pela qual a câmera irá se comportar em relação à Dalva. Ela estará sempre acompanhando seus movimentos pela casa e privilegiando mostrar seu rosto. É como se o filme não pudesse existir em toda a sua força sem a presença daquela mulher. Por isso, notamos que há vários planos em que a presença dela se insinua: se vemos o batom, a mão dela entra em quadro, assim como acontece no plano com o copo de água transbordando sob a torneira do filtro ou a água jorrando da torneira da pia do banheiro. A decupagem privilegia este movimento de entrada de parte do corpo da mulher no quadro, em vez de optar por outro plano mais aberto dela tomando o objeto. O movimento é sempre da mão entrando, a câmera acompanhando o gesto da mulher e “submetendo-se” à imagem de seu rosto em um plano contínuo. Há, ainda, um plano no qual vemos a imagem de uma foto do casal em detalhe e a câmera se desloca em direção à Dalva, enquadrando-a de corpo inteiro e de baixo para cima, quando ouvimos sua voz que diz: “Vitor, está na hora de ir embora”. O movimento de deslocamento vertical acompanha o mesmo tom rápido com o qual a fala é proferida. É como se a câmera fosse comanda por ela o tempo todo.

É importante assinalar que o domínio operado pela personagem Dalva no filme não se dá apenas por conta de sua presença constante, mas também pela maneira pela qual ela será constantemente mostrada e cujo procedimento também podemos verificar na abertura: na maioria das vezes, vemos a personagem em primeiro ou primeiríssimo plano. Seus movimentos faciais, sua expressividade estão sempre movendo a história seja em momentos de tensão ou de placidez. No entanto, esta escolha está longe de se assemelhar à opção do cinema clássico de glamourizar a estrela do filme. Dalva não é uma estrela, é uma mulher comum tomada por sentimentos contraditórios. Por outro lado, também não há a intenção de psicologizar a personagem e nos

permitir compreendê-la a partir de sua expressão. Ou seja, não estamos no campo de uma caracterização simplista da personagem ou busca de uma identificação primária com o espectador. Estamos diante de uma opção estética que busca provocar efeitos sensuais e afetivos potencializados por aquilo que não se vê: o ressentimento, o desejo, a infelicidade. E é justamente essa energia que provoca a impossibilidade de reação em alguns momentos e atitudes contraditórias em outros.

Logo no início do filme, depois da visita de Dona Iara, Dalva dirige-se para a janela de ferro trançado com vidro. Vemos, em câmera subjetiva, imagens da cidade distorcidas pelo vidro. Temos um *close* de Vitor olhando para Dalva que está fora do quadro, em seguida um primeiro plano da mulher com o rosto encostado no vidro. Vitor entra em quadro, encostando seu corpo atrás do dela e cantando uma canção romântica. A câmera vai se abrindo até enquadrar os dois. Ele está a agarrando por trás, cantando e dançando. Ela se solta e ouvimos a voz dele se fundir com a de um cantor de rádio. Ele continua a dançar enquanto ela toma uma flanela e limpa a mesa da sala. Ela desiste de limpar e volta a sentar-se no braço do sofá. Ele dança, canta e cada vez mais se aproxima dela. Há um corte e um plano fechado enquadra Vitor à altura da cintura do lado esquerdo com o rosto de Dalva do lado direito. Ela não resiste e agarra o sexo dele. A câmera sobe acompanhando o movimento dela que se levanta. Os dois se beijam e se agarram com paixão. A câmera fica cada vez mais fechada, na impossibilidade discernir as partes do corpo. A música fica mais alta. O que temos aqui não é mais uma imagem do corpo de suas pessoas, mas a força de um desejo que ultrapassa a representação icônica até que violentamente ela o empurra e sai do quadro. O último plano desta seqüência é apenas um primeiríssimo plano do rosto de Vitor expressando desespero.

O mesmo movimento contraditório acontece quando Vitor mata a mãe de Dalva. Dona Lurdes está trancada no banheiro e o casal conversa no quarto. Ele acabou de mostrar a arma para ela. Ouvimos a voz da mãe perguntar o que está acontecendo. A frase faz com que Vitor corra para o corredor, posicione-se diante da porta do banheiro, dê um tiro para cima e outro em direção aporta. A voz da mulher se cala. Desesperada, Dalva chama pela mãe e depois se dirige a Vitor para agredi-lo. A câmera acompanha o movimento de Dalva e um corte passa a enquadrar o rosto dos dois em primeiro plano e, mais uma vez, a paixão toma conta dela. Dalva começa tirar a roupa de Vitor e segue-se uma longa seqüência de sexo com de sete planos e três minutos e 15 segundos de duração. Aqui também os planos são bem fechados privilegiando o corpo dos atores. Só depois, ela tenta pegar a arma e, como não consegue, corre para a cozinha e pega um facão. Segue-se uma seqüência em que ela ameaça matá-lo assim como ele também, colocando arma contra a cabeça de Dalva. Toda esta seqüência de planos, na qual nenhum dos personagens pronuncia uma palavra sequer, é interrompida pela voz do Tenente Medeiros. A casa já está cercada e inicia-se o terceiro momento da trama.

Mas não é sempre que Dalva reage com paixão. Ela também tem momentos de desmotivação quando, por exemplo, descobre que Vitor não apenas tem a chave do banheiro onde a mãe está trancada, mas também as chaves da casa. Ela caminha em direção à estante, pega um quadrinho e fica, em silêncio, sentada no braço do sofá e olhando para areia escorrendo entre os dois vidros. Mais uma vez, a vemos em primeiro plano, com o rosto tranqüilo, até que ela olha em direção a Vitor e lhe oferece um café.

A cena que se segue é uma nas quais a câmera está sobre o tripé. Vemos, em plano fixo, toda a movimentação de Dalva e Vitor ao fundo observando e dizendo como quer que ela faça o café. É um dos poucos planos mais abertos do filme, mas a câmera resiste por pouco tempo. Assim que Vitor se aproxima de Dalva beijando seu pescoço, a imagem volta a sua opção pelo primeiro plano. É como se a energia contida naqueles afetos provocasse a necessidade de investigar os personagens, buscando detalhes de sua expressão.

Aliás, a câmera está sempre “tomada” pelos afetos presentes naquele espaço que perdeu sua organicidade, que não é mais casa e também não é rua, que é singular porque o que ali se estabelece é uma relação amorosa em conflito. A impossibilidade de estabelecer limites também se expressa na dificuldade de delimitar o objetivo e o subjetivo, um narrador e seu sujeito porque não há um

“alguém” exterior à trama – este “alguém” está sempre envolvido pelos afetos. Por isso, há o privilégio da narração no filme no sentido em que há poucos planos fixos. Na maioria das vezes, a câmera se movimenta, voltamos a lembrar, privilegiando a ação de Dalva. E muitas vezes, acompanhando o afeto que a move. Em duas cenas em que ela corre desesperada pelo corredor – quando Vitor atira na mãe e quando ela está com a chave e quer fugir – a câmera está tomada pelo mesmo sentimento. Assim quando ela calmamente lava o rosto e fica se olhando no espelho – a câmera acompanha o movimento dela e também se fixa na imagem refletida em primeiro plano. Há, ainda, um plano particularmente interessante no qual a divisão entre objetivo e subjetivo torna-se impossível. A polícia já deu ordens a Vitor para ele sair da casa e agora o telefone toca. Nenhum dos dois atende e ficam sentados ao lado da mesa do aparelho. Vitor sai do quadro. Temos uma imagem subjetiva de Dalva acompanhando o caminhar dele pelo corredor, mas, em seguida, Dalva entra em quadro e dirige-se à porta do banheiro. A imagem torna-se, portanto, objetiva. Este tipo de movimento podemos considerar como indireto livre, já que há uma intercalação de perspectivas: do personagem e do narrador.

Verificamos, portanto, que desde o início o filme não procura dissociar sujeito e objeto, personagem e narrador. Eles estão presentes em constante troca por todo o filme provocando um efeito sensível, lançando-nos em um espaço da violência cotidiana que se contrapõe àquela mostrada na TV. E esta contraposição estará presente dentro do próprio filme graças ao tratamento dado ao acontecimento pela reportagem que vemos. Um tipo de tratamento que, a cada dia, assume formas pretensamente diversas, mas que se baseia nos mesmos preceitos, que repetidos indefinidamente, acabam por provocar o efeito contrário: o de irrealidade. Por isso, Vitor e Dalva podem se sentar diante da TV, jantar como um casal comum e assistir à reportagem como se o caso policial acontecesse em qualquer outro canto da cidade.

Na TV, acredita-se na possibilidade de representar/relatar a violência cotidiana através das imagens, da fala nervosa, mas sem envolvimento emocional da repórter, e do testemunho daqueles que estão ali presentes. A repórter está em primeiro plano, mas ela fala em nossa direção, ela “nos fala” como se expressasse uma verdade, como o fato de estar ao lado de testemunhas e dos policiais criasse uma autoridade de porta-voz da realidade. Tanto que aquele metalúrgico desempregado se torna, na voz da repórter, um seqüestrador. Já os personagens, que nunca olham em nossa direção, não são capazes de compreender o que estão vivendo. A eles, falta a possibilidade de uma verdade.

Conclusão

Para concluir, devemos observar como mudança do foco narrativo define o perfil da personagem em questão: Dalva. André Gardies (GARDIES, 1993. p. 103) considera que, diferente do romance, os protagonistas da narrativa fílmica são figuras híbridas: personagens, já que se inscrevem na lógica da narrativa, e atores porque pertencem ao mundo fílmico e a necessária encarnação que é suposta. Logo, a análise do personagem no filme deve levar em conta a especificidade do material cinematográfico. Ele deve ser compreendido como o resultado da uma combinação de 4 componentes: o **actante**, definido como um princípio de força de ação dentro do mundo diegético; o **papel**, um tipo de padrão ou modelo que fornece ao ator um conjunto de regras que implica em compor traços físicos, um gestual, um comportamento particular; o **personagem** que é próprio do mundo diegético proposto; e o **ator-intérprete** que participa da dimensão do mito ancorado no imaginário social, ou seja, é aquele personagem e todos os outros que interpretou anteriormente.

A fim de considerar o **actante**, devemos levar em conta, obviamente, a escolha do foco narrativo. No romance de Bonassi, o homem define-se como **sujeito** da narrativa e a mulher como **objeto**, algo que ele pretende conquistar ou controlar. Já no filme, não apenas a escolha do foco, mas todo o domínio que Dalva detém sobre a história inverte os eixos tornando-a **sujeito** em busca de um **objeto** abstrato que é a própria liberdade. Já o homem torna-se o **oponente**, aquele que se contrapõe ao fazer do sujeito.

Já o **papel** implica em pouca diferenciação. Poderíamos dizer, praticamente nenhuma, pois apenas determinam o padrão dos personagens, similares no filme e no romance: moradores de periferia em busca da felicidade.

O mudança do foco narrativo volta a ter influência quando tratamos do **personagem**, já que este se relaciona com o mundo diegético propriamente. A mulher apresenta-se como fria e cruel no romance porque a estamos vendo do ponto de vista do homem. Logo, o controle do saber, da percepção implica na construção deste personagem. Já no filme, a escolha da focalização interna em Dalva provoca uma identificação com seus desejos e sentimentos tornando-a mais humana e transformando Vitor em um algoz.

Já o componente **ator-intérprete** cabe exclusivamente ao filme e a diretora Tata Amaral escolheu atores experimentados, mas, no entanto, desconhecidos do grande público. Ou seja, não há referências de personagens anteriores que imponham qualidades sobre a mulher e o metalúrgico da periferia paulista. Eles surgem diante de nossos olhos como aquilo que se constroem pela própria narrativa.

Enfim, a força dos relatos impõe-se e o processo de adaptação revela-se como algo que pode manter um núcleo narrativo similar, no entanto, se contar a partir de diferentes pontos de vista revelando sua própria pluralidade.

Referências Bibliográficas

BONASSI, Fernando. **Um céu de estrelas**. São Paulo: Siciliano, 1991.

GARDIES, André. **Lê récit filmique**. Paris: Hachette Livre, 1993.

GAUDREAULT, André. **Du littéraire au filmique**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

JOST, François. **L'œil-caméra** – Entre film et roman. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 1987.

METZ, Christian. **L'énonciation impersonnelle ou le site du film**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

Filme

Um céu de estrelas. 1996. Direção: Tata Amaral. 70 min. Elenco: Alleyona Cavalli, Paulo Vespúcio, Lígia Cortez, Néa Simões, Norival Rizzo, Rosa Petrim.

¹ **Angélica Coutinho, doutora em Letras/Estudos da Literatura (PUC-Rio)**
(UERJ, profa. convidada do Curso de Jornalismo Cultural, Departamento de Jornalismo)
E-mail: angelicacoutinho@oi.com.br