

Ponto de vista e encontro colonial: a construção da cena e a representação de estereótipos

Marcel Vieira Barreto Silva*

Resumo

A análise da construção da cena na narrativa cinematográfica é um importante mecanismo para compreender a representação de estereótipos e a perspectiva através da qual a história é apresentada. Nesse sentido, uma discussão sobre ponto de vista no cinema pode contribuir para uma reflexão mais acurada acerca de como o cinema narrativo representa os povos oprimidos na dinâmica do colonialismo. A partir das abordagens de Shohat e Stam (2006), e dialogando com teóricos do ponto de vista no cinema como Aumont (1983), Branigan (1984) e Jost (1989), pretendemos analisar algumas cenas de filmes do cinema clássico-narrativo que tematizam o encontro colonial. Com isso, pode-se entender a forma como a estrutura narrativa do cinema representa os povos colonizados, endossando ou discutindo os estereótipos historicamente criados sobre eles.

Palavras-chave

Encontro colonial. Estereotipia. Ponto de vista no cinema.

Abstract

The analysis of how a scene is constructed in film narratives is an important mechanism to understand the representation of stereotypes and the perspective through which the story is told. In this sense, a discussion on point of view in cinema can contribute to a more accurate reflection about how the narrative cinema represents oppressed peoples in the dynamics of colonialism. Based on the approaches of Shohat and Stam (2006), and entering in dialogue with theoreticians on point of view in cinema, such as Aumont (1983), Branigan (1984), and Jost (1989), we aim to analyze some scenes from movies of the classical-narrative cinema that address colonial encounter. Thus, one can understand how the narrative structure of cinema represents colonized peoples, endorsing or discussing the stereotypes historically created for them.

Keywords

Colonial encounter. Stereotype. Point of view in cinema.

* Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro/Brasil). E-mail: marcelvbs@hotmail.com.

Introdução

A invenção do cinema e o recrudescimento do imperialismo europeu (ou neocolonialismo) sobre áreas de influência como a África e o sudeste asiático relacionam-se não apenas por serem contemporâneos em fins do século XIX, mas também porque ambos são produtos do fortalecimento do capitalismo industrial: o cinema como aparato técnico de representação artística, e o imperialismo como fonte de riquezas e matéria-prima para essa industrialização incipiente. Da mesma forma que as primeiras viagens de descobrimento, em fins do século XV, inauguram a modernidade ocidental, catalisando “uma nova era da expansão colonial europeia que culminou com a dominação do globo” (SHOHAT & STAM, 2006:99), o imperialismo do século XIX – visto que se caracteriza por ser um alargamento dessa dominação – também se coloca como a inauguração de um novo período histórico, definido pela busca dessas áreas de influência e que resulta, junto a outros fatores, numa série de guerras por dominação imperial.

A coincidência não casual da invenção do cinema e do imperialismo europeu se manifesta, também, na forma narrativa historicamente estabelecida e no discurso eurocêntrico que alicerça, com raras exceções, as representações dos povos colonizados feitas pelo cinema dominante. As três principais bases do cinema narrativo – a qualidade icônico-mimética da imagem fotográfica, a estrutura narrativa baseada no romance burguês, e a ilusão cênica da quarta parede – estão diretamente relacionadas ao modo eurocêntrico de ver (e de representar) o mundo. Além disso, o cinema narrativo herdou o discurso racista e colonialista eurocêntrico. Por sua capacidade de exibir em forma de espetáculo lugares e culturas distantes, ou mesmo pela apresentação das narrativas dos colonizadores, “o cinema tornou-se, assim, um mediador epistemológico entre o espaço cultural do espectador ocidental e o espaço das culturas representadas na tela, relacionando temporalidades e lugares separados em um único momento de exposição” (SHOHAT & STAM, 2006:139).

O objetivo deste artigo é discutir algumas categorias narratológicas de análise fílmica que possam contribuir para o entendimento da representação dos povos colonizados no cinema clássico-narrativo. Não se trata de analisar apenas a tematização; uma vez que as representações, no cinema, são desenvolvidas num conjunto de imagens e sons que se desenrolam temporalmente, devemos entender as formas e estratégias estilísticas que

organizam essas imagens e esses sons de maneira a criar, por fim, uma narrativa fílmica unitária e discursivamente elaborada.

No caso da representação de estereótipos dos povos colonizados, é fundamental avaliar a construção da cena e os pontos de vista através dos quais esses povos são representados. Como é elaborado o plano? Quem vê e quem é visto? Quem está no primeiro plano e quem no fundo da imagem? Quem é colocado em planos aproximados, destacando a individualidade, e quem é mostrado em conjunto, evidenciando a coletividade? Essas são questões que podem apontar a forma como o cinema narrativo perpetua um código de representação que corrobora a permanência de estereótipos e que perpassa, ainda hoje, pela insistência no discurso eurocêntrico.

Ponto de vista no cinema

O conceito de ponto de vista vem das artes plásticas, a partir do Renascimento, referindo-se ao efeito estilístico da perspectiva: a cena é composta não apenas com o cenário e os personagens, mas com um *observador implícito*, que define a centralidade do olhar e do ser humano, identificado com aquele olhar, na concepção de mundo renascentista, em detrimento da divindade onipresente da Idade Média. O termo ponto de vista foi apropriado, então, para designar as atitudes e ideias básicas do autor, e, mais especificamente em relação ao narrador, para classificar a perspectiva através da qual a história é apresentada. Posteriormente, foram discutidos novos conceitos e terminologias para classificar o ponto de vista (a fim de diferenciar das artes visuais e de dirimir a contradição terminológica, pois em literatura toda “visão” é mediada pela escrita), como a ideia de foco narrativo.

Foco é o “ponto para onde convergem, ou de onde divergem, os eixos de ondas sonoras e luminosas que se refletem ou refratam”. Tanto no caso da refração como no da reflexão as ondas se modificam. (...) Assim, o termo *focus of narration*, que tem sido traduzido em português como foco narrativo, parece-nos excelente, pois, além de sugerir o ponto de partida da visão, indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa (CARVALHO, 1981:2-3).

No cinema, a confusão entre quem conta a história e por que perspectiva ela é contada (ou seja, a mediação entre narração e ponto de vista) não apenas

é muito mais aguda que na literatura, como na verdade é parte integrante de sua própria estrutura narrativa. A diferença entre as atitudes mentais do narrador e do personagem, embora pareça mais detectável na narrativa literária, também ocorre no cinema, ainda que sua estrutura narrativa tenda a apagar as marcas da enunciação. Isto significa que a linguagem do filme narrativo-representativo tem a capacidade de diluir a atividade do narrador no desenvolvimento do espetáculo.

Isso acontece, basicamente, por três razões: a qualidade icônico-mimética da imagem fotográfica, que indica uma naturalização do que é mostrado; a ilusão cênica da quarta parede, ou seja, o estilo de apresentação do espetáculo cinematográfico (que ainda é influenciado pelo teatro burguês dos séculos XVIII e XIX), que cria a ilusão de um *outro mundo*¹ a que temos acesso; e, por fim, a permanente tensão entre mimese (representação) e diegese (narração), na estrutura narrativa. No entanto, esse apagamento das marcas de enunciação – no filme narrativo, parece que o mundo diegético flui autonomamente – deve ser desconstruído e reavaliado, porque na base dessa naturalização narrativa repousa a perpetuação de ideologias, estereótipos e discursos permissivos.

Para Branigan (1984:3), ponto de vista é “a relação entre a narração, ou diferentes narrações, e a narrativa”². Ao pensarmos essa assertiva em relação ao cinema, e, especialmente, no que concerne à linguagem clássico-narrativa que historicamente se consolidou no cinema comercial, deparamo-nos com uma pergunta fundamental: como se determina o ponto de vista nos filmes, se a qualidade icônica da imagem fotográfica, junto à permanente hesitação entre mimese (representação) e diegese (narração) comum à narrativa fílmica, tende a diminuir o espaço entre a narração e a narrativa (ou entre enunciação e enunciado, discurso e história, sujeito e objeto etc.)?

Embora Branigan (*op. cit.*: 4) reconheça que essa distinção entre narração e narrativa seja meramente teórico-metodológica, ponto de vista ainda assim parece ser uma categoria fluida, que transita pelos meandros da narrativa fílmica de forma difusa e esparsa. Aumont (1983:128) diz que o cinema é a arte “do ponto de vista instantâneo, mas múltiplo”, o que sintetiza essa

¹ Essa ideia do cinema como janela para outro mundo é fundamental, por exemplo, para uma retórica da representação colonial, pois possibilita a espectadores longínquos o acesso a culturas distantes e “exóticas”.

² Original em inglês. Tradução livre: “... the relationship between narration, or different narrations, and narrative”.

relação dual e hesitante entre representação mimética (“instantânea”) e a flexibilização diegética (“múltipla”). Além dessa dualidade estrutural, o ponto de vista no cinema pode ser resumido, preliminarmente, em uma série de quatro significados que se congregam no mesmo termo. O primeiro significado é o do ponto de vista como um ponto no espaço a partir de onde se olha (nesse sentido, tem suas bases na questão da perspectiva nas artes plásticas). “O cinema aprendeu muito cedo a multiplicá-lo, através da mudança e do encadeamento de planos, e a desmultiplicá-lo através do movimento do aparelho” (AUMONT, *op. cit.*: 127).

Um segundo significado se relaciona diretamente com o primeiro e concerne à capacidade de a imagem fílmica criar uma *visão* particular, definida pelo confronto entre o efeito de superfície e as ilusões de profundidade. O terceiro significado é a ideia de ponto de vista narrativo, que diz respeito a quem conta a história e por que perspectiva – nesse sentido, está relacionado com o conceito de *foco narrativo* ou *focalização*, da teoria literária.

Por fim, um quarto significado é o que Aumont (*op. cit.*: 127-128) chama de “predicativo”, isto é, aquele criado pelo todo e que representa “uma atitude mental (intelectual, moral, política etc.) que traduz o juízo do narrador sobre o acontecimento”. Esse conjunto de quatro significados, dentro da narrativa, cria um jogo dialógico e conflitante de perspectivas e olhares, que definem os espaços de representação e a relação entre a realidade fílmica e sua recepção espectral.

Na história do desenvolvimento da narrativa fílmica, a questão do ponto de vista ocupa lugar privilegiado. A transição de um ponto de vista único, no cinema dos primeiros tempos, para um ponto de vista múltiplo e articulado, representou o esforço no manejo das estruturas simbólicas a fim de criar novas possibilidades narrativas. No ponto de vista único, o espectador tende a *observar* a cena; no ponto de vista múltiplo, ele *participa* narrativamente da cena, por identificação, fluindo pelo espaço e pelo tempo, e partilhando da subjetividade dos personagens. “O ponto de vista e, sobretudo, os múltiplos jogos entre ponto de vista visual ou representativo e ponto de vista narrativo são parte constitutiva do cinema.” (MAGNY, 2001:63)³.

³ Original em francês. Tradução livre: “Le point de vue et surtout les multiple jeux entre point de vue visuel ou représentatif et point de vue narratif sont partie constitutive du cinéma”.

Diante disso, para pensar em como o cinema clássico-narrativo representa o *outro*, no caso do encontro colonial, devemos partir de uma interpretação do posicionamento da câmera dentro do espaço e da articulação tempoespacial dos planos, a fim de ver ao lado de que personagens o narrador se posiciona dentro da história. Para isso, portanto, foi essencial apresentar algumas visões sobre ponto de vista no cinema, para que, com isso, não apenas comentemos esparsamente casos específicos de filmes colonialistas, mas, antes de tudo, possamos estruturar um método de leitura que possa ser aplicado à maior gama de filmes possível.

Nenhuma imagem é ingênua – a ela está associado um sem-número de implicações estético-ideológicas. O conjunto audiovisual que constitui um filme é formado de diversas estratégias de linguagem que se consolidaram historicamente como dominantes, fundadas, basicamente, na ideia de que o aparato cinematográfico influi diretamente na ilusão do espetáculo. Assim, para interpretar um filme num passo além de seu conteúdo temático, é importante entender a composição da cena, com suas estratégias estilísticas próprias, para ver como também a forma de um filme está sempre dialeticamente relacionada a um discurso de dominação ou de resistência.

Os filmes de Hollywood são comumente caracterizados por um estilo “sem costuras”, em que a atualização esconde todas as marcas do artifício, favorece todo tempo e espaço diegético projetado, e motiva todas as transições de planos numa maneira totalmente desobstruída e “transparente”. O estilo “sem costuras” apresenta os eventos e personagens sob o aspecto do totalmente “natural” – um “natural” que, é claro, pesadamente suporta o *status quo* (CHATMAN, 1990:154)⁴.

Ponto de vista e encontro colonial

O apanhado de conceitos até então apresentados pode parecer excessivamente formalista e categorizante, e, num certo sentido, mesmo estéril. Destilar

⁴ Original em inglês. Tradução livre: “Hollywood films are usually characterized by a ‘seamless’ style in which the actualization hides all marks of artifice, accounts for all projected story space and time, and motivates all shots transitions in a totally unobtrusive or ‘transparent’ way. The seamless style presents events and characters under the aspect of the totally ‘natural’ – a ‘natural’ which, of course, heavily supports the status quo”.

noções teóricas, concernentes aos modos de composição e apreensão dos filmes, torna o texto em alguns pontos maçante e truncado. No entanto, o método de elaboração deste artigo repousa em duas premissas muito seguras que justificam o seu estilo: primeiro, o esforço de categorização – de maneira didaticamente clara – é necessário para que o manejo dos conceitos na hora da análise fílmica seja eficiente (cientificamente, não tem sentido ficar apenas opinando ou conjecturando); segundo, a própria maneira como os autores constroem suas teorias sobre o ponto de vista é extremamente formalista, taxionômica e tipológica.

Não nos interessa, todavia, restringir nossa análise ao escrutínio narratológico. Não obstante a consciência da importância desses conceitos, o estudo deve articular essas categorias formais com uma leitura estético-ideológica: de antemão, vale salientar que não se trata apenas de entender o que um filme *diz*, seu *conteúdo*; o importante é averiguar como forma e conteúdo interagem dialeticamente, como dessa interação surge um discurso, e, além de tudo, quais as implicações estéticas e ideológicas nele inseridas. Nenhuma imagem é ingênua; o que ela representa, e como o representa, se relacionam intimamente, e é no constante movimento entre ambos (forma e conteúdo) que se presentifica o discurso.

O filme *O Novo Mundo* (Terence Malik, 2005) narra uma das histórias formadoras do continente americano: o envolvimento entre o navegante John Smith e a índia Pocahontas. O tema da relação transcultural é muito importante nesse caso; no entanto, o que discutiremos agora diz respeito à construção da cena e à organização do ponto de vista no momento do encontro colonial. Interessa-nos averiguar como essa estrutura cênica repercute e perpetua estereótipos em torno dos povos colonizados.

Os primeiros planos do filme apresentam índios nadando no mar, peixes aparecendo no fundo da imagem, num cenário que denota integração dos nativos com a natureza (reafirmando a ideia do índio como o bom selvagem, a ser corrompido pelo homem europeu). Surgem então as caravelas; o primeiro homem representado (pela sisudez na expressão e pela idade avançada) parece ser o capitão da frota. Seguem-se planos dos marujos em seu trabalho, admirando maravilhados a terra que se descortina no horizonte. A trilha sonora constante (um órgão sustentando uma frase musical, que vai crescendo com a proximidade do encontro) sustenta o ritmo e vai cadenciando a cena. Ao passo que se desenrola a ação, notas e acordes vão encorpando o som; então, a câmera desce da proa e se aproxima – por fora – do porão do navio. O ruído de grillhões e correntes, além de

denotar tratar-se de um preso, faz com que atentemos ao que a imagem mostrará: aparece então um sujeito barbado e sujo que, pela força do *star system*, sabemos ser Colin Farrell, e nossa atenção se volta pra ele⁵. Num PPV, as mãos acorrentadas do personagem aparecem e confirmam o que o som já denunciara: trata-se verdadeiramente de um preso.

A cena continua agora com os índios correndo em direção à praia, alvoroçados pelas caravelas que singram até eles. O som continua constante e firme, como uma nota suspensa que pede um complemento. Uma índia (cuja voz – em inglês – abriu o filme) surge como centro de atenção: os demais índios (todos homens) se agitam sobressaltados na antecipação aparente de algum perigo. Ela, no entanto, observa a chegada da frota com calma e singeleza; sua expressão não denota terror ou medo, mas um sutil maravilhamento. Somos guiados por seu olhar, e é através dele que assistimos à chegada das caravelas. Um corte seco cede a atenção ao preso, no porão do barco: é agora através do seu olhar que observamos o encontro. Esse ir e vir de olhares, entre o preso (que saberemos mais tarde – se já não o suspeitávamos – ser John Smith) e a índia (Pocahontas), alicerça a estrutura cênica e indica o nó do enredo: é entre os dois que se desenrola a trama.

A cena completa do encontro colonial parte do modelo do geral para o particular: de planos gerais da natureza e das caravelas, passa-se a planos médios de índios e marinheiros, até chegar a planos aproximados dos protagonistas, por cujo olhar, finalmente, somos levados a observar o encontro. E é apenas pelo olhar que o encontro acontece: os marinheiros desembarcam, adentram a mata e preparam o enforcamento de John Smith; ele é perdoado pelo capitão, que poupa sua vida, mas adverte de que não será mais clemente com suas rebeliões. Até aí, nenhum contato entre os europeus e os índios realmente aconteceu.

O primeiro contato real entre a tripulação e os nativos ocorre na mata; essa cena é muito sintomática na representação dos estereótipos. O capitão recomenda a seus marinheiros cuidado no trato com os nativos, com a justificativa de que, se a colheita falhar, eles terão que negociar com os índios. Em seguida, um nativo se ergue na mata alta (a câmara o captura em contra-*plongée*, e isso, junto a sua expressão cerrada e ameaçadora,

⁵ Uma das maneiras de se conceber ponto de vista como identificação também evidencia a importância do *star system* na criação da empatia entre espectador/personagem, pois direciona o olhar para os atores e atrizes conhecidos, os quais representam um *corpo midiático* que ultrapassa as fronteiras do filme.

denota um antagonista: o ponto de vista funciona aqui para criar *antipatia*). Quando vemos o comandante europeu sugerindo cuidado no contato com os nativos, e, além disso, vemos o índio com expressão terrível e ameaçadora, construímos automaticamente a estrutura binária da relação entre os personagens: os europeus, cuidadosos e racionais de um lado, e os nativos, selvagens e violentos, de outro. Essa estrutura, no entanto, é rapidamente quebrada: surgem outros nativos, que se aproximam dos europeus e tentam estabelecer contato pelo toque e pelo cheiro; eles grunhem e se comunicam. A imagem que fica dos nativos é de homens transitando entre a ameaça violenta e a idiotia irracional; não partilhamos do olhar deles, apenas os observamos pela perspectiva do colonizador.

A seguir, aparece Pocahontas, que de longe tenta se aproximar, mas outro índio a chama. Um dado importante sobre auricularização em *O Novo Mundo* concerne ao que é transmitido, pela legenda, da língua dos indígenas: ocorre uma seleção clara dos momentos em que o narrador fornece tradução do diálogo. Em alguns momentos, os índios conversam, sem legenda; noutros, a conversa é legendada. A motivação dessa escolha está diretamente ligada à focalização: sabemos do que os índios conversam apenas quando o diálogo é importante para o desenrolar da história de Pocahontas. Fora isso, ficamos apenas com a escuta incompreendida de sons e frases estranhas. Apartar dessa maneira o entendimento do espectador, relegando a legenda do diálogo estrangeiro apenas àquilo causalmente justificável no enredo, é uma atitude discursiva segregatória: embora os nativos conversem em língua própria, a atenção do espectador é direcionada a vivenciar a história pelo olhar e pela audição do colonizador. E é a partir desse direcionamento, organizado narrativamente, que se constrói o ponto de vista pelo qual vivenciamos a história: numa perspectiva eurocêntrica e estereotipada.

Outra narrativa formadora da América é a história de Cristóvão Colombo, de como ele teve que vencer uma série de obstáculos, convencer a rainha Isabel para financiar sua empreitada, e sua chegada ao novo mundo, sua conquista do paraíso. Tal como ela foi representada no filme *1492 – A conquista do paraíso* (Ridley Scott, 1992) – uma superprodução para comemorar os 500 anos do “descobrimento” –, está imbuída de uma compreensão burguesa do indivíduo que talvez não houvesse em fins do século XV: Colombo é o herói individual que, a par todas as dificuldades, caminha inexoravelmente em direção a seus objetivos; sua progressão é constante, seu desejo pessoal curva um império para sustentá-lo, e sua vitória é fruto do seu esforço e de seu gênio. Nesse sentido, a narrativa sobre Colombo é importante para o

eurocentrismo porque, além de ser figura crucial no processo de colonização, “versões idealizadas de sua história serviram para iniciar geração após geração no paradigma colonial” (SHOHAT & STAM, 2006:101).

A teoria do ponto de vista é necessária para a análise do encontro colonial porque sua estrutura cênica é fundamentalmente organizada pelo olhar: dos colonizadores, de um lado, e dos nativos, de outro. No caso de 1492, não só o encontro é orquestrado apenas da perspectiva dos colonizadores, como ele é revestido de uma atmosfera celebratória: a trilha sonora composta por Vangelis (em que se destacam coros marcados por cordas pontuais) cria uma ambiência auditiva que, junto a imagens de Colombo descendo do barco em *slow-motion* (inclusive com *close-up* de seus pés espalhando a água em seu caminhar), denota a potência do colonizador, seu poder sobre aquela terra recém-descoberta e, claro, justifica sua posse inadvertida do que acabava de descobrir.

Os marinheiros aportam e, depois de decretado o domínio da terra, seguem mata adentro; o ambiente sonoro e imagético passa um clima de ameaça: percussões e batucadas se juntam a imagens escuras de mata cerrada. O *close-up* numa cobra deslizando num galho tem a função de adensar a sensação de perigo. Eles estão cercados do desconhecido e, nesse caso, imagem e som coadunam a impressão de ameaça. O encontro com os nativos ocorre nessa atmosfera de tensão e terror. Eles surgem no meio da mata, armados de arco, flecha e machado; os marinheiros desembainham os mosquetes, mas Colombo (novamente impregnado da bondade e consciência do herói) pede que abaixem as armas e evitem o combate. Eles então se aproximam dos índios, e nesse contato se vê com clareza o ponto de vista escolhido: enquanto os nativos são enquadrados em planos gerais, em grupo, os colonizadores são mostrados em planos aproximados (quando aparecem em planos gerais, a figura de Colombo na frente, como líder, endossa a ideia de individualidade). Os índios surgem em plano aproximado apenas quando se aproximam de Colombo; é através de seu olhar, e identificados com seu sentimento de controle e superioridade, que acompanhamos a cena.

Os espanhóis são levados pelos índios até sua tribo, e a tensão criada no encontro colonial é substituída por um relaxamento proporcionado pela assimilação: os nativos recebem os colonizadores como visitantes, e todos são mostrados em cenas de interação e, até mesmo, de integração. Nesse caso, mesmo quando perpassando esses momentos de intimidade e simpatia, o narrador fílmico nunca assume a perspectiva dos colonizados, nem visual

nem discursivamente. Somos obrigados a vivenciar o encontro pelo ponto de vista (tanto narrativo quanto ideológico) dos colonizadores.

O que está em questão aqui não é a presença ou ausência dos povos colonizados nos filmes clássico-narrativos, mas a forma através da qual a narrativa se organiza, como som e imagem são tratados e, por fim, como esse tratamento privilegia um discurso eurocêntrico historicamente marcado. Apontar essas maneiras (estéticas e ideológicas) que fazem de um filme não apenas um produto de entretenimento ou uma obra de arte, mas um emaranhado de códigos estilísticos organizados a fim de construir um discurso subjacente, é uma das formas de criticar as representações equivocadas e exigir (no sentido mais politizado da palavra) possibilidades representativas que abarquem outras vozes e outros *olhares*.

Sabemos que qualidade icônica e estrutura narrativa apagam as marcas da enunciação, fazendo o filme parecer autônomo, sem mediações e, nesse sentido, semelhante ao real. E, uma vez apagadas essas marcas, também o discurso subjacente às imagens parece diluído. No entanto,

se é possível anular toda distância entre o filme e a realidade, não é somente porque a analogia da imagem com a realidade oculta os códigos técnicos (foco, duplicação etc.), mas também porque o enunciado icônico abandona os critérios gramaticais que lhe permitiriam significar a diferença entre transcrição da realidade e discurso sobre a realidade (JOST, 1989:21)⁶.

O que nos interessa é avaliar e desconstruir esse discurso sobre a realidade (eurocêntrico de base), que fundamenta subliminarmente grande parte da produção do cinema clássico-narrativo, que aborda as viagens de “descobrimento” e os encontros coloniais. Se um filme é antes de tudo um discurso sobre o real, é imperioso entender a forma como o cinema representa esse discurso, suas técnicas e seus estilos, apontando as especificidades da ideologia que sustenta as combinações audiovisuais. Nenhuma imagem é ingênua. Também não o sejamos, portanto.

⁶ Original em francês. Tradução livre: “S’il est possible d’annuler toute distance entre le filmé et le réel, ce n’est pas seulement parce que l’analogie de l’image avec la réalité occulte les codes techniques (focale, duplication, etc.), c’est aussi parce que l’énoncé iconique manque de critères grammaticaux qui lui permettraient de signifier la différence entre transcription de la réalité et discours sur la réalité”.

Referências

AUMONT, Jacques

(1983) "O ponto de vista". In: GEADA, Eduardo (Org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, p. 125-157.

BRANIGAN, Edward

(1984) *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*. New York (USA): Mouton.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de

(1981) *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira.

CHATMAN, Seymour

(1990) *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and films*. Ithaca: Cornell University Press.

GENETTE, Gérard

(1972) *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

JOST, François

(1989) *L'oeil-câmera: entre film et roman*. Lyon (Fr.): Presses Universitaires de Lyon.

LEITE, Lúgia Chiapini Moraes

(1989) *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.

MAGNY, Jöel

(2001) *Point de vue: de la vision du cinéaste au regard du spectateur*. Paris: Cahiers du cinéma.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert

(2006) *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosacnaify.

O Novo Mundo. (The New World, 2005). Direção e Roteiro: Terrence Malick. Produção: Sarah Green. Elenco: Colin Farrell, Christopher Plummer, Christian Bale, Q'Orianka Kilcher e outros. 1 DVD (135 min.), cor. Playarte Home Vídeo.

Recebido em

abril de 2007

Aprovado em

março de 2009

Filmografia

1492: *a conquista do paraíso* (1492: Conquest of paradise, 1992). Direção: Ridley Scott. Roteiro: Roselyne Bosch. Produção: Ridley Scott e Alain Goldman. Elenco: Gérard Depardieu, Sigourney Weaver, Armand Assante e outros. 1 DVD (150 min.), cor. Versátil Home Vídeo.