

## LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E LINGUA: O MOSTRADO E O NOMEADO

**Mauro Eduardo Pommer**

Um dos problemas centrais que surgem na análise de filmes consiste em estabelecer com clareza, num primeiro momento, aquilo que o filme mostra, para que se possa a partir daí estabelecer aquilo que o filme “quer dizer”, isto é, a questão de sua significação. A razão principal dessa dificuldade consiste no fato de que os materiais próprios ao cinema possuem um caráter “documental”: tanto a imagem como o som constituem o traço sensível de alguma coisa que efetivamente existiu e deixou aquela impressão na película. Assim é que, no plano da coisa representada, em princípio tudo o que é mostrado ao espectador tem uma existência “real” no plano diegético, a menos que seja desmentido no interior da própria diegese.

Conforme a sistematização apresentada por Michel Marie em *A estética do filme*, a “inteligibilidade” do filme passa por três instâncias principais: “a analogia perceptiva; os ‘códigos de nominação icônica’, que servem para dar nome aos objetos e aos sons; finalmente, as figuras significantes propriamente cinematográficas (ou ‘códigos especializados’, que constituem a linguagem cinematográfica no sentido estrito)” (p.184). Desse modo, o filme *mostra* tanto quanto *narra* (o que lembra a clássica oposição, na teoria literária, entre *showing* e

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 39	p.073-083	jul./dez. 2000
------------------	---------------	-------	-----------	----------------

*telling*), e, o que é mais importante, é na instância narrativa que se encontra a possibilidade de direcionar, ou corrigir, aquilo que possa ter sido falseado no entendimento do espectador pela eventual precariedade da analogia perceptiva. Pois esta percepção analógica apenas se torna efetiva na medida em que cada um de seus elementos significantes se traduz numa frase equivalente segundo a intervenção dos códigos de nomenclatura icônica. Aquilo que o espectador “vê” e “ouve” é em grande parte direcionado pelo fio condutor da narrativa, que continuamente “orienta” o espectador para aquilo que é importante que ele observe a cada instante, de modo que ele possa constatar se aquilo que “parece ser” efetivamente “é”.

Um gênero cinematográfico que não apenas explora essa característica da linguagem cinematográfica – de atuar por um ininterrupto processo de tradução dos códigos visuais e sonoros para os códigos verbais – mas a tematiza tanto no plano formal quanto no interior da diegese, é o filme policial. Na medida em que o assunto mesmo dos filmes desse tipo consiste em buscar interpretar indícios para se encontrar a verdade, a relação entre os signos e suas significações se torna tanto o centro da história quanto a maneira de contá-la. Não é à toa portanto que o policial se encontra no centro de uma renovação da linguagem cinematográfica ocorrida nos últimos anos, onde se destacam obras como *Reservoir Dogs* e *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino, *Casino*, de Martin Scorsese, e *The Usual Suspects*, de Bryan Singer. É sobre este último, realizado em 1995, que gostaria de concentrar minha exposição. O interesse sobre tal ponto surgiu da experiência com a análise desse filme levada a efeito em sala de aula, ambiente onde o público espectador em princípio está alerta para as “ciladas” próprias à forma de expressão cinematográfica mas, ainda assim, demonstra a propensão para “enxergar” no filme aquilo que aí está presente apenas como forma temporariamente enganosa para a percepção e, conseqüentemente, para o entendimento.

O princípio de construção da narrativa de *The Usual Suspects* – e aquilo que constitui sua originalidade – está no fato de a história ser

conduzida por um narrador diegético que possui como interesse fundamental enganar a polícia acerca das verdadeiras motivações e dos fatos que se encontram por trás do crime que está sendo investigado: o ataque de bandidos a um navio argentino no Porto de San Pedro, California, em que vinte e sete pessoas morreram carbonizadas. O que há de inabitual no estilo narrativo dessa história é que não apenas os policiais têm sua visão dos fatos moldada pelo depoimento mentiroso do narrador, mas que também o espectador do filme possui como única referência ao longo de duas horas esse ponto de vista deliberadamente distorcido. A narrativa é habilmente dirigida de modo a preencher as horas que separam o narrador, que se encontra em prisão preventiva, de sua liberação graças a um ardiloso advogado. Durante esse tempo, ele é submetido a um interrogatório e se vê assim obrigado a inventar uma ficção plausível para conseguir ocultar da polícia sua participação no crime. Esse depoimento à polícia, que constitui o núcleo da história e dá o tom do filme, encontra-se delimitado por um prólogo e um epílogo de naturezas distintas, construídos cada um deles segundo códigos próprios que tanto os distinguem do núcleo narrativo quanto os diferenciam entre si. É através da análise desse prólogo e desse epílogo que podemos depreender o funcionamento geral dos pressupostos dessa forma narrativa. Por outro lado, o interesse fundamental para a análise de uma construção narrativa como a desse filme está em que, ao tematizar a construção de uma ficção no interior da própria diegese, ele nos dá interessantes referências a respeito de como operam as formas ficcionais no ato de tecer uma espécie de contrato narrativo entre o texto fílmico e seu espectador.

Duas histórias caminham lado a lado nesse espaço ficcional. Os gestos são os mesmos, mas correspondem a duas diferentes "ordens de realidade", uma delas "ficcional" e a outra "verídica". O bando reunido para executar um trabalho específico faz suas ações com um determinado propósito, mas na verdade esses atos servem a uma outra finalidade, que eles ignoram. Na versão "ficcional", um grupo de marginais dotados de habilidades diferentes e complementares é

contratado por um magnata do crime, Keyser Söse, para destruir um carregamento de cocaína a bordo de um navio argentino, mercadoria que seria adquirida por 91 milhões de dólares por um bando de traficantes húngaros nos Estados Unidos. Para atingir esse objetivo, esses marginais matam todos os tripulantes do barco, que se encontra ancorado no cais, e ateam fogo à embarcação. Na versão “verídica”, não existe nenhum carregamento de droga no barco, e a mercadoria que está à venda é um ser humano. Trata-se de Arturo Marquez, um bandido que teve contato pessoal com Keyser Söse, sendo este um criminoso turco-alemão de infinitos disfarces que prefere agir nos bastidores, conseguindo assim manter-se sempre longe do alcance da polícia, e que se tornou um mito no próprio mundo do crime. Esse bandido capaz de reconhecê-lo (um dedo-duro do qual seus cúmplices desejam se ver livres) está sendo vendido pelos próprios argentinos a um bando de húngaros, implacáveis competidores de Keyser Söse no tráfico de drogas, que desejam poder identificá-lo para eliminá-lo fisicamente.

A versão “ficcional” é narrada na forma de um depoimento dado à polícia por um dos dois únicos sobreviventes da chacina no cais do porto, um marginal conhecido como Roger “Verbal” Kint. A produção dessa meta-ficção no interior da diegese não se dá de modo primário, visando a uma credulidade simplista por parte do auditor, mesmo porque nesse caso trata-se de um investigador da polícia alfandegária que busca esclarecer os acontecimentos ocorridos no porto, possuindo amplos meios técnicos e operacionais para fazê-lo. Os sucessivos eventos narrados por Verbal Kint são corroborados por indícios que vão sendo encontrados pela polícia, como é o caso do corpo do dedo-duro argentino capaz de reconhecer Söse e o registro de dois golpes anteriores praticados por Verbal Kint e seus associados. De modo que a história, tal como narrada por Kint, possui uma ancoragem bastante concreta na “realidade”. Por outro lado, estando sob a constante pressão do interrogatório, Kint vê-se obrigado a pensar rápido para encontrar formas de ocultar ao investigador algumas informações essenciais,

principalmente quanto à identidade real de alguns dos personagens verídicos constantes de seu depoimento, e de certas passagens de sua própria vida. Ele forja nomes e se forja uma identidade *ad hoc* a partir de frases soltas que parecem constituir fragmentos de memórias autênticas graças à convicção com que são pronunciadas, e isso a partir de sugestões colhidas ao acaso a partir de cartazes de “procura-se” e registros gerais de informações desconstruídas que se encontram pregadas no quadro de avisos atrás da mesa do inspetor de polícia. Frases tais como: “quando eu fazia parte de um quarteto musical”, ou “na época em que trabalhei como apanhador de grãos na Guatemala” servem para dotá-lo de um passado aparentemente coerente e caracterizá-lo como o tipo de bandido ligeiramente *loser*, e especializado em “crimes de colarinho branco”. Misturando grossas fatias de “realidade” com alguns toques deliberados de ficção, Kint consegue a partir da ocultação do nome real de alguns dos participantes das ações evitar que a polícia chegue à única informação que pode dar sentido a toda essa situação que está sendo investigada, e essa informação-chave é que Verbal Kint é apenas uma personagem fictícia, um disfarce para o arqui-criminoso Keyser Söse. O toque final nessa construção elaboradamente fantasiosa é a denominação de fantasia que ele atribui ao advogado que articula todos os passos do plano, enquanto Kint/Söse encontra-se disfarçado em meio ao bando que reuniu ou isolado na prisão; esse advogado é citado como chamando-se Kobayashi, nome tão improvável para um inglês que se impõe pelo absurdo, e tomado de empréstimo à marca da xícara de porcelana na qual o investigador toma seu café durante o interrogatório. O investigador, que procura ao longo de duas horas desmontar o discurso de Kint encontra-se por analogia na mesma posição do espectador do filme, a quem a história é apresentada apenas de modo fragmentário (e enganoso a princípio). O sucesso de Kint em convencer o investigador da versão que inventou ilustra de certa forma um dos princípios de funcionamento de toda ficção: o auditor/leitor/espectador deseja ardentemente **acreditar em alguma coisa**. Na medida em a maior parte dos elementos

apresentados na história confere com as expectativas – os personagens têm aparência humana, os lugares por onde se movem têm consistência, suas ações possuem lógica, etc. – o espectador tende a tomar essa superficialidade consistente como indício da realidade do restante, na medida em que isso atende à sua busca de inteligibilidade. O funcionamento dessa consistência da realidade ficcional é similar à aceitação pelo investigador da história que lhe é contada, aceitação que se torna tranqüila quando a notícia do corpo do argentino que estava ameaçado de extradição é encontrado na praia. De fato, a ficção só pode funcionar como uma realidade – isto é, um certo tipo de realidade idealizada – na medida em que aquele para quem ela é apresentada projeta sobre os fragmentos de informação que constituem o discurso ficcional seu profundo desejo de aí encontrar uma coerência. É assim que o investigador, a partir de certo momento do interrogatório, desejoso de mostrar a Kint a superioridade de sua inteligência e a vantagem de sua posição, praticamente coloca na boca de Kint aquilo que este precisava dizer para tornar sua história totalmente plausível. O investigador, posto na posição de qualquer espectador, torna-se a vítima de sua própria “inteligência” e de sua provisória desinformação.

Para o espectador, essa construção ficcional desenvolve-se em três momentos distintos, cada um deles possuindo suas próprias características narrativas, de forma a permitir que o espectador seja colocado no ponto de vista narrativo da polícia. Para obter tal efeito, e considerando que o acesso direto às evidências físicas dos crimes investigados está fora do alcance do espectador, a narrativa lança mão de certos efeitos de linguagem que visam simultaneamente a esclarecer (sobre alguns pontos) e confundir (sobre outros pontos) o espectador. É o que passarei a descrever.

A narrativa principia a bordo de um navio ancorado no porto de San Pedro, California. Vemos o bandido Dean Keaton, que se encontra ferido e imobilizado, colocar fogo num rastilho de gasolina que incendiará em instantes os barris de combustível do barco. Um vulto aparece e apaga esse rastilho; Keaton constata com surpresa que se

trata de Keyser Söse, cujo rosto (como saberemos depois) ele próprio não conseguia até então associar ao nome de Verbal Kint. Söse apaga o rastilho de modo a ganhar o tempo necessário para terminar pessoalmente de liquidar Keaton. Vemos apenas as ações de Söse, mas não seu rosto, mistério esse que será desvendado apenas no minuto final do filme. Entretanto, um fato fica bastante bem demarcado: Söse é canhoto, o que é enfatizado pelo seu uso do isqueiro e da pistola. Trata-se aqui de um dado básico no sentido de ajudar a encobrir sua identidade para o espectador, já que Verbal Kint é um personagem aleijado, com sérias deformidades funcionais no braço e no pé esquerdos, “deformidade” essa que constitui um disfarce perfeito para suas reais habilidades. Em seguida, Söse reacende o rastilho de gasolina e desce do barco para o cais. Enquanto o barco explode, uma imagem ambígua é insistentemente mostrada: a câmera se aproxima em *zoom* de uma pilha de caixas e cordas depositadas no cais, numa imagem em princípio contínua que é montada em dois planos diferentes, como se fossem contra-planos à imagem da explosão. O final do segundo plano é fundido com a imagem de Verbal Kint em seu depoimento à polícia, de modo que sua imagem fica sobreposta para o espectador à da pilha de cordas atrás da qual ele alega ter ficado escondido no final do ataque ao barco, e de onde ele teria tudo presenciado, inclusive a ação de Keyser Söse. É essa mentira que dá consistência ao seu relato, e a montagem do filme, através da ênfase nessa imagem da pilha de cordas – que na realidade é totalmente vazia de significado – e do uso da fusão com a personagem de Kint, consegue criar no espectador a base para uma crença em todas as mentiras que se seguirão. Dessa forma, a imagem neutra dessa pilha de cordas iluminada pelos clarões da explosão passa a funcionar para o espectador como um “indício” da presença de Kint na cena do crime, operando um desdobramento de sua personalidade com referência à de Söse. É assim da junção de três aspectos presentes nessa cena que a narrativa retira o equívoco fundamental do qual ela se nutre: a ausência de rosto na figuração de Söse, a insistência da câmera em apontar para uma presença oculta na cena, e na fusão de

Kint com a imagem do lugar onde ele supostamente se teria ocultado. Cada uma dessas imagens tomada individualmente poderia passar como “objetiva”; é seu uso sucessivo na montagem que cria a base necessária para o aparecimento de um ponto de vista subjetivo, que vem a ser o do próprio Söse buscando ocultar sua identidade.

A construção dessa suposta objetividade da narrativa, originada pela fala de Verbal Kint, se apóia na utilização de uma seqüência de três cenas que se encontram encaixadas entre o primeiro depoimento de Verbal Kint à polícia e o segundo, feito ao investigador David Kujan, da Alfândega. Essas três cenas contêm elementos que não poderiam ser de conhecimento de Kint, já que nelas ele não se encontra presente. Para o espectador, porém, o tratamento que é dado às cenas por ele narradas, e essas três outras que se encontram encadeadas às primeiras é análogo; algumas cenas constituem uma espécie de transcrição audiovisual de um ponto de vista pessoal inserido na história, e as cenas seguintes, uma visão de natureza “neutra” garantida pela autoridade da instância narrativa primordial do filme. Essas três cenas incrustadas entre as intervenções narrativas de Kint compreendem a) uma visão do trabalho da polícia no porto, no dia seguinte ao atentado contra o navio argentino; b) uma discussão entre o chefe da polícia local e o investigador Kujan acerca da intervenção de políticos importantes em busca da rápida liberação de Kint; c) o primeiro contato, no hospital, de um investigador com o único sobrevivente da tripulação do navio. De certa maneira, essas três cenas ilustram o ponto de vista da polícia, e o espectador, ao acompanhar nas seqüências que antecedem e se seguem a essa as informações prestadas por Kint, tem tendência a atribuir-lhes inicialmente a mesma confiabilidade que a narrativa atribui às imagens e ao som “neutros”. Outras cenas análogas, descrevendo o trabalho de investigação da polícia, continuam a surgir em meio à história, alternando-se com as cenas que nos levam a visualizar tanto os fatos descritos no depoimento de Kint quanto seu face-a-face com David Kujan. A continuada materialização da presença do narrador diegético reforça enormemente a força de “realidade”



daquilo que vemos através de suas palavras. Essa aparência de confiabilidade narrativa fica reforçada também pela pressão constante exercida por Kujan sobre Kint. O que de fato se passa na história, porém, é que para Kint até mesmo tal pressão é de certo modo bem-vinda, pois lhe serve para fazer crer ao investigador que sua versão da história é acurada. Kint manipula a narrativa o tempo todo, fazendo com que Kujan seja sutilmente induzido a acreditar como verdadeiro aquilo que já achava antecipadamente corresponder aos fatos. Kujan, ocupando então o lugar correspondente ao do espectador, projeta como “realidade” apenas seu desejo de coerência, já que, de certa forma, é ele próprio o instigador da ficção que Kint impõe a ele durante as duas horas do interrogatório. O investigador deseja a confirmação de que Dean Keaton, um dos membros do bando, efetivamente morreu no incêndio do navio, e assim ele pede a Kint que lhe “conte cada detalhezinho do que ocorreu”. É aí, justamente na riqueza de detalhes onde apenas alguns deles não correspondem à realidade, que se encontra a armadilha da falsa versão que se torna atraente, que parece mais “real” que a própria “realidade”.

Ao final, Kujan encontra-se tão satisfeito com a versão contada por Kint (versão essa da qual ele próprio foi o indutor, enquanto achava estar extorquindo-a do interrogado), que ele se acha realizado com a informação de que Keaton teria sido o autor intelectual do roubo das jóias que serviu para unir o bando em torno de uma ação conjunta. Trata-se de uma informação provavelmente falsa (o espectador do filme nunca saberá a verdade sobre esse dado, a essa altura tornado também irrelevante) que serviria para apontar Keaton como o cérebro daquela série de golpes, encobrindo qualquer suspeita que pudesse pairar sobre a real identidade de Kint. Kujan se torna assim uma vítima da auto-admiração que sente por sua própria inteligência. É o toque final à encenação conduzida de forma demoníaca por Verbal Kint, aliás Keiser Söze.

As imagens que ilustram o final do depoimento de Kint são enfaticamente arranjadas de modo a enganar ainda uma vez o

espectador. Temos uma farta recorrência de planos em campo/contra-campo mostrando Söze no convés do navio e Kint, que o vê, se escondendo dele atrás da pilha de cordas já mostrada no prólogo da narrativa. Inclusive no momento em que Kint corre para se esconder vê-se até mesmo um campo/contra-campo em *travelling* que inclui a visão “subjativa” de “Kint”. Outro plano subjetivo dele é também mostrado de trás das cordas, com estas aparecendo parcialmente em primeiro-plano. A pilha de cordas, atrás da qual Kint teria estado, reaparece neste final em sete planos alternados, o que lhe confere um autêntico “índice de realidade” pela simples reiteração. Esse jogo com imagens ilusórias torna-se possível pela narrativa conduzida na primeira pessoa, na forma de um depoimento. Desse modo, o narrador diegético serve-se de uma espécie de delegação que lhe confere a instância narrativa do filme para fazer com que as imagens derivadas de sua fala possuam um caráter “realista”, tornando-se indistinguíveis daquelas “geradas” pela instância narrativa primeira. É graças a esse artifício que o filme consegue envolver o espectador na mesma mistificação da qual o policial está sendo vítima, possibilitando-lhe assim compreender o quanto é fácil ser trapaceado pelo poder de sua própria imaginação. Trata-se de uma história que ilustra, através desse estratagema, uma pedagogia concreta acerca dos limites da auto-satisfação intelectual.

À guisa de consideração final, gostaria de registrar que normalmente a narrativa que opera segundo um ponto de vista restritivo (aquilo que Gérard Genette classifica como uma *focalização externa*) tem por resultante o bloqueio à possibilidade de uma identificação forte do espectador com o personagem sobre quem essa narrativa está focalizada. O truque principal da singular narrativa empregada em *The Usual Suspects* consiste em que a narrativa é contada em focalização externa em sua maior parte, mas encenada como se estivesse em focalização interna, ou seja, como se o espectador estivesse tomando conhecimento daquilo que o narrador sabe. Ora, é apenas no final que se pode perceber **que não viremos a conhecer sequer aquilo que**

**o narrador conhece.** A história é contada de tal forma que se torna impossível para o espectador identificar-se com qualquer um dos personagens, e isso principalmente pelo emprego de uma impecável técnica narrativa. Mesmo a posição ocupada pelo investigador que conduz o interrogatório assemelha-se à do espectador apenas por uma analogia posicional. De fato, a identificação com o personagem do investigador fica inviabilizada tanto por sua posição periférica em relação aos acontecimentos quanto pelo seu fracasso em apreender qualquer coisa de útil durante as duas horas do interrogatório. O investigador se torna assim marginal tanto para a história quanto para sua narrativa. Trata-se aqui de um filme de gênero – uma revisitação do *film noir* – que obriga o espectador a manter constantemente uma distância daquilo que lhe está sendo contado. Uma demonstração contundente de que a arte cinematográfica, seguidamente colocada no banco dos réus por sua tendência a induzir identificações fáceis com os personagens devido ao realismo da representação, possui um arsenal praticamente inesgotável de possibilidades criativas que permitem romper com tais premissas, sem para isso precisar abdicar das regras do espetáculo.