

# O FOCO NAS NARRATIVAS LITERÁRIAS E FÍLMICAS: OLHARES NO CONTO *PEQUEÑA HISTORIA POLICIAL* E NO FILME *AMORES PERROS*

---

Selomar Borges  
Pós-graduação em Literatura - UFSC

## RESUMO

Este artigo aborda algumas relações possíveis entre o ponto de vista da informação narrativa (*o olhar*) e a informação proveniente do narrador (*o contar*), e a consequente regulação dessas informações, tanto no cinema como na literatura. Tendo como objeto de estudo o conto *Pequeña historia policial* de Carlos Liscano e o filme *Amores perros* de Alejandro Iñárritu, pretendemos discutir com que *olhar* a voz que narra se reveste ao enunciar, dissimuladamente ou não, em forma escrita ou por imagens, as informações na teia narrativa. Pretendemos, portanto, discutir como incide o foco narrativo na literatura e no cinema, e se é possível o uso do mesmo suporte teórico para analisá-lo em ambos os textos, escrito e imagético.

## PALAVRAS-CHAVE:

Foco narrativo; Narrador; Cinema.

## THE FOCUS ON LITERARY AND FILMIC NARRATIVES: LOOKS IN THE TALE *PEQUEÑA HISTORIA POLICIAL* AND IN THE FILM *AMORES PERROS*

## ABSTRACT

This paper approaches some possible relations between the narrative information point of view (The Look) and the information coming from the narrator (the Telling), and the consequent regulation of these informations, both in cinema and in literature. Using as an object of study the tale "Pequeña historia policial" by Carlos Liscano and the movie "Amores perros" by Alejandro Iñárritu, we intend to discuss what look the voice that narrates coats its self when enunciating, covertly or not, in written form or through images, the informations in the narrative web. We intend, therefore, to discuss how the narrative focus occurs in literature and in cinema, and if it's possible to use the same theoretical support to examine it in both written and imagetic texts.

**KEYWORDS:**

Narrative focus; Narrator; Cinema

**INTRODUÇÃO**

*Ponto de vista, visão, foco narrativo* ou *focalização* são alguns dos termos usados para identificar o modo de regulação da informação diegética na literatura. Esta regulação aparece com marcas textuais por vezes visíveis e claras, ainda que não raro que em certas narrativas somente com esforço as podemos desvelar. As diferentes informações dadas e sugeridas em um texto narrativo têm fundamental importância para a malha ficcional. De igual maneira, tem o campo de consciência que permeia tais informações, pois é por aí mesmo que transpassa para o leitor toda a subjetividade de um ser de papel.

E na narrativa fílmica, como aparece esse elemento de regulação? É possível determiná-lo baseando-nos na mesma teoria que é usada para o texto escrito? E a técnica narrativa para focar, é a mesma? Sabemos que antes de revelado em filme há aquilo que Avellar (1994, p. 106) diz ser a “fronteira entre o cinema e a literatura”: o roteiro. E mesmo nele, que é texto escrito, perceberemos certas diferenças com relação às indicações do assunto aqui exposto, já que é um texto para ser *dramatizado*. Ainda que relevante, deixaremos o roteiro para outra discussão, para nos debruçar na análise do texto imagético, plasmado na tela. E o confrontaremos com um também resultado de supostos prévios escritos, que é o texto narrativo literário, neste caso um conto.

Procuraremos também discutir certa tendência, notada por Genette (1971, p. 183-209), de confusão entre *quem vê* (ponto de vista) e *quem fala* (narrador). Discussão essa regada com outra, embora a trataremos de forma breve, sobre a referencialidade sob o olhar do personagem ou do narrador.

Para subsidiar nossas argumentações trabalharemos com o conto *Pequeña historia policial* de Carlos Liscano, narrador, dramaturgo e poeta uruguaio. O conto escolhido é uma narrativa que se volta para si própria, com vários focos narrativos e que põe em cheque realidade e ficção.

Invocaremos também, compondo o dueto literatura-cinema, o premiado filme *Amores perros*, dirigido e produzido por Alejandro Iñárritu e com roteiro escrito por Guillermo Arriaga.

Liscano e Arriaga, escritores fortemente influenciados por Faulkner nos textos aludidos, abrem com seus escritos um bom leque de possibilidades de análise. E se tratando do que nos interessa neste pequeno ensaio, muito material para estudo.

## O FOCO NA NARRATIVA

Todo sucesso contado é fundamentalmente uma narrativa, analisável nos seus planos de história e discurso. Quem o conta, o modo de fazê-lo, a quem se dirige, bem como a quem se o conta, tem sido, mesmo nas narrativas mais elementares, estratégias utilizadas para se alcançar o resultado desejado no uso dessa verdadeira arte de criar mundos. Ainda que em pequenos episódios deste mundo que chamamos real, vivenciáveis por diferentes indivíduos e, portanto, também narráveis por vozes igualmente diversas, é pertinente que nos perguntemos se a todos esses participantes a *visão* dessas supostas ações teria sido a mesma. E ainda: como contarão o ocorrido? Nesse sentido, de maneira análoga, tanto a narrativa literária como a fílmica, imitarão a vida, de forma mimética, pois usarão estas mesmas quase infinitas possibilidades no trato do ato de contar e tramar uma história.

Genette (1971, p. 160) quando trata dos modos da narrativa, faz menção aos diferentes graus da *informação narrativa*. As informações que se quer passar ao leitor ou ao ouvinte, e agora ao espectador – ou mesmo ao *narratário* -, podem ser fornecidas com maior ou menor detalhe, e de forma mais direta ou mais distanciada. Com efeito, é nesse modo de regulação da informação, que a narrativa ou o narrador adota, ou *finge* adotar, este ou aquele *ponto de vista*, mesmo que de antemão o produtor do enunciado não tenha tal intenção.

Em *Pequeña historia policial* fica clara a intenção de Liscano de *brincar* com estes critérios de escolha, sobre o que informar e o momento de fazê-lo. Nas três partes que constituem o conto vemos um mesmo acontecimento - um assassinato - contado de diferentes maneiras, ou melhor, com *visões* e informações desiguais. É importante, antes de tudo, assinalar que quem orienta o ponto de vista, ou seja, *quem vê*, nem sempre é o mesmo *que fala* (GENETTE, 1971, p. 184). A perspectiva de visão de um personagem nem sempre coincide com a do narrador, e vice versa. No entanto, na primeira parte do texto referido temos um personagem-narrador que conta o seu lado da história, e, portanto, foca o seu discurso na direção e com as informações que lhe interessam. Esteban, narrador autodiegético

nessa parte do conto – mas que mais adiante perceberemos que pode ser reconhecido como parte de uma criação literária dentro da história -, é acusado de um assassinato e, logicamente, se defende de tal acusação. Por outra parte, a narrativa, através do discurso do primeiro personagem, já nos dá pistas não só de que pode haver mais de um *ponto de vista* como também mais de uma *voz* presentes no que se conta: “Alguien ha contado que Esteban mató a una mujer. Yo soy Esteban, por tanto no puedo haber sido yo quien cometió ese crimen” (LISCANO, 1990, p. 2).

O certo é que na narrativa escrita o ato de narrar muitas vezes é confundido com o ponto de vista que encaminha o acontecimento narrado. E este último pode referir-se especificamente a se o dito acontecimento é analisado – ou *visto*, ou *focalizado* – desde o seu *interior*, como no caso recém citado, o do herói que conta a sua história, ou se o acontecimento é *observado* do exterior, como quando uma testemunha conta a história do protagonista.

Já na narrativa cinematográfica, muitos de seus teóricos baseiam-se na narratologia para sustentar suas análises sobre os temas que estamos tratando. Ainda assim não é difícil notar que continua, ainda que sutil, a confusão entre o autor da enunciação, seja este um personagem ou o narrador, e a *foco* motivador do enunciado.

De aí que o termo *focalização*, proposto por Genette, - ou ainda *foco narrativo*, muito usual em estudos brasileiros - têm-se consolidado como designação eficaz em substituição a expressões como *ponto de vista*, *visão* ou *restrição de campo*, por vincular-se especificamente ao campo da narratologia (REIS; LOPES, 1988, p. 246). Podemos, inclusive, optar pelo seu uso de modo a evitar que, em última instância, haja uma conotação meramente visual do que corresponde à ação narrativa analisada, ou limitada a recursos sensoriais, quando do uso dos outros termos. A *focalização*, por sua vez, exprime uma “representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético”.

Portanto, a *focalização* poderá ser *interna*, dando-se a um personagem a função de *focalizador*, onde o alcance de seu campo de consciência não está limitado aos sentidos, senão também a reflexões interiorizadas. Será *externa* quando a informação é sugerida pela visão de um espectador, com limitação da informação ao exterior dos elementos diegéticos representados. E ainda, a *onisciente*, que Genette chama de *focalização zero*, quando um

narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento por vezes ilimitada (REIS; LOPES, 1988).

Ainda que existam muitas zonas de convergências, as duas artes narrativas, literatura e cinema, têm seus pontos divergentes, em especial no comportamento da *focalização* na representação da história. Estas divergências não são necessariamente conflitantes, pois não há uma luta por supremacia técnica entre as duas artes. Wolf (2004) nos alerta para o fato de que não estamos somente diante do uso de *códigos* diferentes – palavra escrita versus imagens e sons –, mas que estes mesmos códigos são usados em *formatos* distintos. Portanto, por tratar-se de formatos diferentes, nada mais natural que as técnicas narrativas também se distingam. Inclusive, os autores de cinema confrontam estas diferenças, por exemplo, quando têm de fazer a transposição de um texto literário para o cinema. Terão esses autores do imagético que *escrever* para seus respectivos meios. Por mais que muito do sucesso cinematográfico se deva à prévia palavra escrita do roteirista, posteriormente esta deverá encaixar-se nas necessidades exigidas por um diretor com tudo o que é inerente à sua produção fílmica, tais como tipo de luz e movimentos de câmera.

No entanto, com todas as diferenças próprias de formatos desiguais, estas artes têm igualmente a virtude em fazer trabalhar a imaginação de quem *lê* ou *vê* em quanto ao que se esculpiu no papel ou na tela. Nas duas narrativas aludidas circulam histórias pendentes de um acontecimento violento – no caso do filme de Iñárritu, um acidente automobilístico, no de Liscano, um assassinato. O que nos instiga a necessidade de conhecer o que acontece antes do fato principal e o que acontecerá após o mesmo.

Outro fator de aproximação, mais afim com o que estamos tratando neste sucinto trabalho, é o *como se conta* tais histórias e, principalmente, sob que *olhos*, diretos ou indiretos, chegam até os nossos a história. E justamente aí começam as confusões com o *narrador*, pois pareceria, por exemplo, que em *Pequeña historia policial* a *focalização* é clara por tratar-se de quem vive o acontecimento é quem o está contando. Mas em *Amores perros*? Há um narrador? A *focalização* é perceptível?

## NARRADORES NO CINEMA

Enquanto na literatura o narrador é um elemento já muito discutido, com conceito assentado e, portanto, de fácil percepção na narrativa, no cinema nem o narrador é tão visível,

nem sua conceituação tão clara. Muitas vezes, é empregado no cinema um arremedo do narrador clássico. Ele aparecerá através de uma *voz off* imitando ao chamado narrador onisciente, quando se escuta uma fala sem saber exatamente quem a produz. Ou ainda, quando a história é contada por um personagem e a voz em *off* é a desse personagem. Teremos, portanto, nestes casos o uso da “palavra não-diegética” e “semidiegética” (JOZEF, 2006, p. 381) convivendo e contrastando com a “diegética” dos personagens (*voz in*).

De todo modo, em *Amores perros* não aparecem tais tipos de *narradores*, o recurso da *voz off* não é utilizado. Então quem conta a história? E é necessário que *alguém* a conte? Podemos ajustar que como no teatro a necessidade de que *alguém* tome a voz narrativa – como nos acostumamos na literatura, com a presença de um narrador – não é comum, e que no cinema, do mesmo modo, é dispensável. No teatro, salvo em alguns casos, a história conta-se por si, através das imagens e sons, resultado da atuação dos atores, através da música, da luz. Porém, no cinema, há um elemento diferenciador: a câmera.

## O OLHO DA CÂMERA

Ismail Xavier (2003, p. 74), citando a literatura existente sobre o assunto, lembra que a câmera não apenas *mostra*, senão também *narra*. Isso porque, semelhante ao narrador, faz escolhas ao contar, por meio do ângulo escolhido, distância e modalidades do olhar.

Também Pellegrini (2003, p. 28) diz que “Embora entre dois fotogramas exista algo mais do que o abrir e fechar de um diafragma, não existe uma objetividade completa, pois a câmera não é neutra. Há sempre alguém por trás dela que seleciona, recorta e combina [...]”.

Estas afirmações correm o risco, fora do contexto adequado, de parecerem vagas ou caírem na obviedade. Seria algo como dizer que por detrás do discurso do narrador estaria o autor. Por sua vez, se levamos os conceitos citados de Xavier e Pellegrini para o terreno da diegese, nos darão o suficiente para pensar que aí mesmo, neste “olhar por trás da câmera”, como diz Pellegrini, ou ainda, neste *olhar que a câmera acompanha ou simula*, está justamente o *focalizador*.

Para esclarecer melhor este ponto voltemos à literatura. Em *Pequeña historia policial*, que está dividida em três partes, em que cada uma delas é narrada por um narrador diferente, a cena do crime é descrita de forma realista, semelhante a alguém que usa uma câmera para filmar. Isso se assemelha muito ao que Pellegrini (2003) diz ser uma técnica

usada pelos escritores realistas. Se optássemos por nos evadir da diegese, aí estaria Liscano (autor) por trás do “olho da câmera” de Esteban (narrador) na primeira parte de seu conto, do homem que sobe no trem na segunda, e do autor fictício das histórias anteriores na terceira. No entanto, sendo o narrador um papel atribuído ficticiamente, mesmo que assumido pelo autor, a situação narrativa tem de estar diferenciada do ato de escrita a que se lhe refere (GENETTE, 1971, p. 213). Por isso, no exemplo anterior, se nos atemos à diegese, teremos personagens-narradores que participam da história que contam, e a sugerem de acordo à sua vontade – não muito diferentes daquele Bentinho machadiano.

Já numa possível transposição de uma narrativa literária ao cinema, abre-se uma série de opções no trato do *ponto de vista*. Ao tratar de deixar claro que quem está contando determinada parte da história é tal ou qual personagem, tem-se a opção pelo uso da *voz off* ou *over*. No entanto, essa nem sempre é a melhor opção, pois é possível que, ainda não acostumados os ouvidos do público com as vozes dos personagens (aqui no sentido de vozes acústicas), fosse ele levado à confusão por tantas delas. Ainda, pode-se preferir por criar um interlocutor, com função de escutar a história e logo informar ao espectador. E, por fim, talvez o autor dessa *transposição* ou *transcrição* eleja não usar tais recursos, e defina-se por não ter um narrador daqueles que estamos acostumados na literatura; usaria simplesmente o *olho da câmera*, que é elemento que dá vigor e ritmo veloz à narrativa cinematográfica, e que pode satisfatoriamente corresponder-se com todos os tipos de *focalização*. Ou seja, o autor fílmico tem uma série de decisões no que se refere ao quem conta a história, e também como se expressarão os diversos pontos de vista juntamente com essa narração.

Sobre esse problema do *ponto de vista* ao contar-se uma história, Xavier (2003, p. 69) se pergunta: “o narrador faz sua voz audível [...] ou se esconde? Intervêm, explicita suas opiniões [...]? Assume a posição do narrador onisciente [...]?” E nós voltamos a questionar se não se estaria novamente confundindo a voz narrativa com o ponto de vista, que não necessariamente é o do narrador. É notório que existam mudanças de focalização durante a narração, mas não significa que isso extrapole as *funções do narrador*<sup>1</sup>.

Teríamos que nos perguntar, além de quem conta a história, de que *olhar* esta voz se reveste, quer parecer neutra ou não, intrusa ou não. No conto de Liscano fica clara a intenção, como já dito, em não disfarçar que quem lança o olhar sobre as cenas relatadas são os mesmos

---

<sup>1</sup> Ver GENETTE (1971) p. 253-258.

personagens que as contam. No filme de Iñárritu é bem distinto, nele não temos um narrador explícito, do tipo que faz uso da voz *off*. A câmera, no filme analisado, tal qual um narrador *extradieético*, vai mostrando-nos num cru realismo todos os acontecimentos impactantes ou intimistas dos diversos cenários sobre o palco real da Cidade do México. No entanto, em todas as cenas aí está presente este olhar que se quer deixar conduzir a narração. A *focalização* que no filme é *externa* – ainda que em momentos o espectador se sinta *entrando* na cabeça de cada personagem, por conta da imagem que se insinua –, gera a nítida impressão realista de que a história exposta foi como realmente aconteceu, contudo pelo olhar de determinados personagens.

Desde o começo do filme, bem como no conto, temos determinado personagem tecendo o fio que dará na situação culminante – o acidente ou o assassinato –, onde a projeção das informações é quase sempre alucinante, numa velocidade intensa, própria do cinema. Vemos no início uma perseguição, em que a perspectiva narrativa está sendo traçada por Otavio, personagem vivido por Gael Garcia, e que culminará no acidente. Nisso o próprio diretor e o roteirista nos facilitam o trabalho já que dividem a narrativa em três partes, incluindo uma marca textual de qual história tratarão mais detidamente em dado momento – ainda que as histórias e os personagens em vários momentos se entrecruzem. No início é a história de Otavio e Susana, na qual repousará seu foco na narração, de suas vidas antes e depois do acidente. Susana tem papel decisivo na trama, no entanto, é palpável a supremacia do ponto de vista de Otavio. Tal qual lobo voraz trata de abocanhar a cunhada, e vai esforçar-se muito para isso. Há uma cena ímpar que vem a corroborar o que estamos empenhados em demonstrar: quando em determinado momento Otavio olha diretamente à câmera, e nesse instante trocamos olhares com o personagem, ele projeta a confissão de que quer dominar a sua própria história, e ainda está como a perguntar-nos se o seguimos. É em momentos como este que entramos na cabeça do personagem, e podemos saber suas intenções, quase escutamos seus pensamentos. Um olhar, nada mais, olhar saliente, que realça a idéia de dominar a voz que o narra.

No conto de Liscano, Esteban conta sua história e, igualmente, nos sentimos muito próximos, *escutando-o*. Momentos em que tomamos por assalto o lugar do *narratário*. Diz não ser quem cometeu o crime, e sim o homem que estava sentado ao lado da vítima. Já o segundo narrador acusa a Esteban, e também neste caso compartimos de seus pensamentos – o recurso aqui é o do discurso escrito, diferente do exemplo de imagem do filme –, quando,

falando de sua amante Amanda, se pergunta: “¿Cómo reaccionaría ella, la otra? ¿Y mis hijos mayores?” (LISCANO, 1990, p. 3).

Logo, se na literatura temos o código escrito para referir uma focalização interna, no cinema, formato eminentemente visual, pode-se apelar à própria imagem, mesmo que não se explicita a intenção. Jean Epstein (2003, p. 271) diz que “[...] na tela a qualidade essencial do gesto é nunca se completar”. E continua: “Não se conta mais nada, indica-se”. Ou seja, pensamos que o cinema não se reduz a uma arte puramente digerida, que enquanto na literatura se apela à imaginação do leitor, seria aquele simplesmente para ser visto e ouvido. Cremos sim que os exemplos antes citados, mais que buscar uma hierarquização absurda com respeito às duas artes, exemplificam que elas primeiro têm potencial para requerer do leitor ou espectador a sua parcela de co-autoria da obra apresentada, com espaço para participar e até reinventar o texto lido ou visto.

#### *MIMESIS*, REFERENCIALIDADE, CONHECIMENTO...

Já na última parte de seu conto, Liscano tenciona, entre outras coisas, discutir o cruze entre o que chamamos real e ficção. Introduce um *personagem-autor* das histórias anteriores que está preocupado em comprovar que suas histórias inventadas, e que se auto-refletem, podem ser *vividas*, assim num jogo em que a ficção reflita a realidade e vice-versa. Não quero aqui instigar a vasta discussão sobre a referencialidade e o dogma da auto-referencialidade. Porém devemos recordar que, baseada sobre o termo aristotélico *mimèsis*, na relação entre o texto e a realidade, a noção de “Representação da Realidade na Literatura Ocidental” (AUERBACH, 1946 apud COMPAGNON, 2003, p.95) não era questionada; mas já para a tradição moderna e a teoria da literatura a referência seria uma ilusão, a literatura não falava de outra coisa senão de literatura. Já Compagnon (2003, p. 127) refere uma terceira leitura: a discussão contemporânea que propõe a “reabilitação da *mimèsis*”, em que o termo passa a significar “conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo”. Pareceria que o *personagem-autor* de Liscano tenta provar tais teorias, imitando, conhecendo e representando o mundo possível. Este *reflexo de mundo* deste *personagem* tem sua correlação com o que aparece no filme de Iñárritu.

Na segunda história de *Amores perros* somos apresentados a um lar que se desfaz e a um novo que se forma, onde vários personagens complexos compartilham suas vidas com o cenário. No entanto, não há como negar que é o personagem Valéria quem faz acompanhar-se do “olho da câmera”. É, portanto, o personagem focalizador desta parte do texto filmico. Uma focalização externa direciona o antes do acidente, e, semelhante às demais histórias, Valeria revela-se numa vida de aparências, *imita* uma ficção apropriada à sua imagem de *vendedora de ilusão*, a ilusão do banal, do frívolo, do aparente. Após o acidente acaba por perder uma perna. E não há como negar que todas as histórias são permeadas de um cru realismo, e o sofrimento de Valeria é aquele mesmo “conhecimento próprio ao homem” como referência da solidão e tristezas extremas inerentes a qualquer ser humano de carne e osso. Já a partir do acidente, a focalização navega entre as suas formas externa e interna, mas é na segunda que dá a possibilidade de “[...] sentir lo que siente una mujer inválida [...] encerrada en un micro mundo.”<sup>2</sup>

Por fim, temos a Chivo, quem vai *focar* sua história, a mesma história que ele próprio a revive – e é neste momento que a capturamos – através de fotos antigas. Chivo vem a ser a síntese dos demais personagens, reflete o sentimento de fracasso, e também a tentativa em evadir o real, refugiando-se na ficção, criando para si uma nova vida, um novo personagem. Aquele homem das ruas, mal vestido, que mescla seu fétido odor a um descaso à vida, não desperta nenhuma comiseração em um princípio. Posteriormente, ele vai conduzindo sua história, e, acompanhando-o, aos poucos o espectador vai sendo fisgado, vai se deixando seduzir por este personagem tão complexo; fracassado sim, mas, talvez o único, disposto a alforriar-se e *ver*. Como símbolo do estado anterior os óculos que não usava, ainda que não visse bem. Similar aos demais personagens do filme e também do conto de Liscano, prefere o irreal, aquele irreal talvez aprendido com a ficção, talvez um real quixotesco. Quando se resolve por recolocar os óculos é o momento em que reavalua suas buscas e as valora.

Enfim, todos estes personagens têm em comum o fato de fugirem do real e de sua tentativa de criar o real. Todos tentam *imitar* a vida, a ficção que tem por referência o real. E é aí que a obra de Inárritu se volta pra si, discutindo-se, de forma bastante sutil, nisso diferente ao conto de Liscano que abre a discussão sobre o texto ficcional de forma muito mais

---

<sup>2</sup> Comentário de Inárritu em *Amores perros*, extras, DVD.

explícita. Em *La invención de Morel* um espectador decide saltar para dentro do filme, “para escrever, transfigura-se em filme; para ver, transforma-se em livro” (AVELLAR, 1992, p. 92), pois o conto de Liscano se assemelha a isso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fica-nos, portanto, a impressão de que a narrativa fílmica tende a ser mais sutil em revelar alguns elementos básicos da narrativa. A menos que haja prévia intenção em elucidar a presença de certos deles, como por exemplo, a do narrador, teremos que desvelá-los. Se o autor fílmico não usa os recursos da voz *off*, se discutirá até que ponto um elemento extradiegético como a câmera faria às vezes de narrador.

Semelhantemente, poderíamos dizer da focalização. Se numa narrativa literária um narrador, que é quem *fala*, repassa as informações de quem *vê*, esta focalização estará, mesmo que alterada no curso da história, determinada por marcas textuais. Numa narrativa fílmica a regulação da informação sobrepuja a do narrador clássico, e sim poderá passar, de forma sutil, pelo da câmera. Sendo que se possa usar a mesma teoria de análise e, inclusive, a mesma nomenclatura usada na literatura, temos que admitir certo olhar subjetivo em uma apreciação fílmica. Lembremos que sem a presença de um narrador se confundem os *olhares* de determinado personagem com os olhares da câmera, um espectador desatento poderia pensar que não há indícios de focalizações internas e externas. Por isso mesmo os autores de cinema podem aproveitar-se dessa subjetividade do olhar no cinema, o que já o tem feito os da literatura usando os recursos próprios desta.

Os textos narrativos analisados nos demonstram as semelhanças e diferenças na arte de contar e mais especificamente na de focar. Ainda que os recursos do cinema se agreguem de materialidade, ambas as formas trabalharão com o esculpido e o deixado entrever. A boa literatura é assim, não diferente é o bom cinema. Tanto Liscano quanto Iñárritu conseguem partir de temas de intensa realidade para compor, em torno dessas idéias, subjetividade e ficcionalização. As referências àquilo que chamamos mundo real não diminuem a valorização dada ao olhar subjetivo dos personagens presentes nas tramas.

Vários olhares paralelos que por vezes se cruzam são a tônica dos dois textos discutidos. Olhares de vítimas e culpados. Vítimas de certas circunstâncias ou culpados delas. Vítimas de uma realidade opressora, que mesmo na ficção parecem tão pungentes. Vítimas de

crimes, culpas não aceitas, vítimas de vida. Nunca saberemos ao certo, pois o que temos? Temos falas, e mais que isso, muitos olhares.

## REFERÊNCIAS

AMORES perros. Direção e produção: Alejandro González Iñárritu. Intérpretes: Emilio Echevarría; Gael García; Goya Toledo; Álvaro Guerrero; Vanessa Bauche. Roteiro: Guillermo Arriaga Jordán. México, 2000. 1 DVD (150 min).

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. In: XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1971.

LISCANO, Carlos. *Agua estancada y otras historias*. Montevideo: Editorial Arca, 1990.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

WOLF, Sérgio. *Cine-literatura: ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2004.