



Perspectiva narrativa, tempo e representação das relações amorosas no filme Pequeno dicionário amoroso, de Sandra Werneck¹

Vanessa Fernandes Queiroga Pita²

Luiz Antonio Mousinho Magalhães³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB.

Resumo

O presente artigo pretende analisar o filme *Pequeno dicionário amoroso*, dirigido por Sandra Werneck, de acordo com os conceitos da narratologia propostos por Gérard Genette e outros autores. O longa-metragem intercala percepções típicas dos universos masculino e feminino, postas em consonâncias e dissonâncias. Procuramos analisar neste trabalho o elemento cômico (BAKHTIN, BERGSON, FRYE), a categoria personagem (CANDIDO, SALLES GOMES) e a focalização (GENETTE).

Palavras-chave: cinema; focalização; comédia.

Pequeno dicionário amoroso

Pequeno dicionário amoroso é uma comédia romântica dirigida por Sandra Werneck que conta o despertar, o percurso e o fim de uma relação amorosa através de verbetes. É o primeiro longa-metragem da carioca que, antes desse trabalho, só tinha dirigido curtas- metragem e documentários.

O trabalho que vamos apresentar tem por objetivo realizar um processo de análise e interpretação desse filme, a partir de categorias como *focalização* e *tempo narrativo*, observando ainda a *representação das relações amorosas*.

Sabendo que diegese em cinema, de acordo com João Batista de Brito, “é tudo o que integra a estória que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe ficcionalmente existente” (BRITO, 1995, p.194); enquanto o discurso é como se conta a diegese, história, ou seja a narração, podemos definir que *Pequeno dicionário amoroso* narra a história de amor entre uma arquiteta, Luísa (Andréa Beltrão), e um biólogo, Gabriel (Daniel Dantas).

O primeiro verbete do dicionário é *Amor*, ele inicia o ciclo temporal instaurado pelo dicionário amoroso. Nas cenas iniciais, as ações dramáticas constituem toda a

¹ O trabalho é resultado parcial de pesquisa financiada pelo PIBIC/ CNPq/UFPB, através de concessão de bolsa de IC, apresentado na Sessão Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º. semestre do Curso de Jornalismo da UFPB, email: vanessaqueiroga@yahoo.com.br.

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFPB, email: lmousinho@yahoo.com.br.



harmonia de um início de relacionamento, depois a parábola do amor de Luísa e Gabriel começa a decair até chegar à separação do casal e no recomeço de suas vidas.

No filme, é recorrente a inserção, entre os segmentos de ação narrativa propriamente dita, de entrevistas ficcionalizadas onde personagens expõem suas opiniões sobre os universos masculino e feminino. Esse falar diretamente para a câmera para objetivar o olhar subjetivo da personagem transmite o modo de perceber dela, constituindo-se num monólogo interior.

A narrativa do longa – metragem é fragmentada por ser separada por verbetes e conter a intervenções dos mini-monólogos dos personagens, os depoimentos ficcionais ou entrevistas. Esses depoimentos não são feitos apenas por Luísa e Gabriel, mas também por outra arquiteta, amiga de Luísa, chamada Marta (Mônica Torres), e por outro biólogo, amigo de Gabriel, conhecido como Barata (Tony Ramos). Esses mini-monólogos acabam se transformando em confissões. É, segundo o roteirista Paulo Halm:

Como se o filme fosse falado na primeira pessoa, no tête-à-tête, olho no olho, transformando o espectador num cúmplice dos personagens, e tirando-o da poltrona do cinema para levá-lo até uma mesa de bar, onde geralmente se processam as mais sinceras confissões, queixas e cantadas. (HALM; TORERO, 2001, p.177)

Nos depoimentos dos personagens, a oposição entre as opiniões dos homens e mulheres faz surgir o contraponto cômico, outro elemento bastante presente nesse texto fílmico. “(...) a comédia diferencia-se da tragédia por não ‘bater de frente’, (...), mas ao contrário, por buscar ‘driblar’ essas contradições, estabelecendo pactos que permitem à vida prosseguir.” (SARAIVA; CANITTO, 2004, p.94)

Diegese, Tempo e a Presença do elemento cômico no filme

O trabalho dos roteiristas, Paulo Halm e José Roberto Torero, constituiu em descrever cronologicamente o drama de um casal que se conhece e se apaixona, construindo a narrativa conforme os verbetes de um dicionário amoroso.

Paulo Halm afirmou que “cada verbete / cena buscou retratar um aspecto da paixão, os encontros e desencontros de um casal, seus desejos e mesquinhas, um sumário – ainda que pequeno – dessa coisa complicada chamada amor.” (HALM; TORERO, 2001, p.177) Assim, vamos analisar as cenas de alguns verbetes que ajudam

a detalhar o desenvolvimento da história de Luísa e Gabriel, decifrando as emoções sofridas pelo casal durante o relacionamento.

A cena da *Caça* é quando os dois resolvem telefonar um para o outro ao mesmo tempo. Os dois se falam ao telefone e estão, sem saberem, no mesmo espaço em que se desenrola a ação, um centro cultural, só que um está na livraria e o outro no café. “É cômico todo arranjo de atos e acontecimentos que nos dê inseridas uma na outra, a ilusão da vida e a sensação nítida de uma montagem mecânica.” (BERGSON, 1980, p.42) Então, o fato de Luísa e Gabriel estarem no mesmo lugar e resolverem se telefonar ao mesmo tempo, sem nada combinado, gera a comicidade da cena.

O diálogo também ajuda nessa comicidade. Seja no trocadilho da frase: “Ligar ou não ligar, eis a questão.” (HALM; TORERO, 2001, p.28), explicado por Bergson como “obteremos uma expressão cômica ao inserir uma idéia absurda num modelo consagrado de frase.” (BERGSON, 1980, p.61) Seja quando Luísa utiliza uma transposição – “Obteremos um efeito cômico ao transpor a expressão natural de uma idéia para outra tonalidade” (BERGSON, 1980, p.66) – na fala: “Existem três tipos de ‘Alô’. Se ele disser: ‘Alô, oi, tudo bem?’, é caso perdido. Se ele disser: ‘Alô, Luísa’, aí dá para seguir conversa. Agora, se ele disser: ‘Alôôôô, Luísa, tudo bem?’, aí, ele se entregou.” (HALM; TORERO, 2001, p.28)

Eles conseguem se falar e combinam de almoçar. Chegamos ao verbete *Coincidências*. Durante o almoço, todas as conversas são convergentes, sobre todos os assuntos eles concordam, é uma “coincidência natural”. “Quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico.” (BERGSON, 1980, p.16)

Toda cena nesse momento se desenrola com falas alternadas de Luísa e Gabriel que estão sempre concordando um com o outro sobre todos os assuntos. Mikhail Bakhtin analisa esse tipo de discurso: “Duas afirmações de mesmo peso sobre o mesmo assunto, desde que se encontrem reunidas, não se podem alinhar numa fileira como dois objetos; devem, sim, criar um contexto interno, isto é, devem entrar em uma relação de significação.” (BAKHTIN, 1983, p.466/467)

A relação de significação formada nessa cena existe para exprimir a nascente sintonia do casal. As falas são alternadas entre Luísa e Gabriel que concordam sempre, tanto que se encontram mesmo em assuntos diversos. “(...) - Também acho, música barroca é chato pra caramba; - Apoiado, o pior prefeito que essa cidade já teve; - Pois é, essa babaquice neoliberalista. (...)” (HALM; TORERO, 2001, p.33)

A montagem é responsável pela “relação de dois planos justapostos, de tal forma que essa justaposição dê origem à idéia ou exprima algo que não exista em nenhum dos dois planos separadamente.” (BETTON, 1987, p.74) Por isso, que durante essa cena, devido à montagem, são realizadas supressões no tempo, com a inserção de cada um já tratando de outro assunto, mas sempre em tom de concordância.

No final do filme, quando a relação já está acabando, ocorre outra cena com a mesma estruturação dessa, com o verbete *Oposição*, porém, ao invés de entrarem em acordo, eles discordam sobre todos os assuntos. “Obteremos uma cena cômica fazendo com que a situação volte para trás e com que os papéis se invertam”. (BERGSON, 1980, p.53) A cena acontece no mesmo restaurante do verbete *Coincidências*, eles estão mal-humorados e os assuntos são bem diferentes. “(...) – Não, isso nunca me aconteceu, não; - É mesmo? Você votou nesse cara? Nossa! Difícil acreditar; - Tô achando o Beethoven meio chato. Estou preferindo Mozart! (...)” (HALM; TORERO, 2001, p.119)

Segundo Gérard Genette, não existe um grau zero da narrativa, ou seja, um estado de perfeita coincidência temporal entre história e narrativa. “Uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo” (GENETTE, 1980, p.31), ou seja, unir o tempo da história e o tempo da narrativa. Nessa tentativa de igualar temporalmente diegese e discurso, surgiram as *anacronias* narrativas que se constituem como diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a ordem da narrativa. (GENETTE, 1980)

Em *Pequeno dicionário amoroso* não são encontradas *anacronias* como analepse – movimento temporal retrospectivo – ou prolepse – movimento de antecipação temporal. Porém, como assinala Genette “uma narrativa pode passar sem *anacronias*, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou, se se preferir (como é provável), sem efeitos de ritmo.” (GENETTE, 1980, p.87)

Segundo a classificação de *anisocronia* de Genette, o texto fílmico analisado utiliza-se de dois movimentos de ritmos narrativos: elipse implícita e sumário. A elipse se constitui em uma supressão não declarada no texto, sua presença só é notada a partir de lacunas cronológicas. Vários momentos da história do longa-metragem são suprimidos através da elipse implícita, passando a idéia de continuidade (cotidiano) da relação entre Luísa e Gabriel.

Essa descrição não detalhada do dia-a-dia do casal comprova que o tempo da narração é menor que o tempo da história, por isso entre as elipses e as cenas – onde convencionalmente o tempo da narrativa é igual ao tempo da história – existe o sumário.

O sumário realiza uma intermediação entre esses dois movimentos narrativos (eclipse e cena), comprimindo o tempo suprimido em uma narração sem pormenores de ação ou palavras. Como na parte do texto fílmico em que, através de um efeito técnico cinematográfico, um dia do casal é acelerado e mostra-se desde quando acordam até a hora do jantar, sem nenhuma fala ou ação detalhada.

Assim, através de recursos no tempo de narração e efeitos técnicos cinematográficos, o dia a dia de Luísa e Gabriel é retratado no filme até se chegar ao quase fim trágico, presente no desenlace de qualquer comédia, entretanto por causa de uma reviravolta na história acontece o final feliz. Como assinala Northrop Frye, o “final cômico é em geral manobrado com uma reviravolta no enredo” (FRYE, 1989, p.170). Esse final feliz diminui a sensação de realidade na comédia o que não acontece na tragédia, pois “na comédia a lógica dos acontecimentos normalmente cede ao desejo da audiência de um final feliz.” (FRYE, 1989, p.79).

O quase final trágico de *Pequeno Dicionário Amoroso* é justamente o declínio da relação entre Luísa e Gabriel até chegar ao rompimento do namoro. Com *Luta*, eles apontam os defeitos um do outro, em uma cena que falam diretamente para a câmera, cada um em um quarto, separados apenas por uma parede. É uma cena que mostra a verdadeira guerra dos sexos entre Luísa e Gabriel.

Dessa cena em diante, tudo no enredo converge para o chamado quase fim trágico até que chegarmos à *Separação*. “O apartamento está vazio. Sem mobília, abandonado. Lar desfeito.” (HALM; TORERO, 2001, p.143) Após quase o fim trágico, vem o recomeço e a espera da reviravolta tão desejada pela audiência. Os verbetes seguintes irão produzir a sensação de cura do amor desfeito. Com *Zerar*, os dois personagens refletem sobre o fim da relação em depoimentos entrecortados, encarando todos os defeitos do outro como características boas, é o sinal da reviravolta no enredo.

A história de Luísa e Gabriel se desenrola de acordo com os verbetes, a começar por *Amor*, e, depois da vivência de um relacionamento, o dicionário amoroso recomeça com *Amar*, último verbe; constituindo-se, assim, em um movimento cíclico. Segundo Mircea Eliade, no livro *O sagrado e o profano*, mesmo num mundo laicizado, existem rastros culturais de origem no sagrado que passam despercebidos. Um exemplo de uma herança do universo religioso é justamente a questão cíclica presente no filme *Pequeno dicionário amoroso*. Como afirma o autor:



O homem religioso vive assim em duas espécies de Tempo, das quais a mais importante, o Tempo sagrado, se apresenta sob o aspecto paradoxal de um Tempo circular, reversível e recuperável, espécie de eterno presente mítico que o homem reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos. (ELIADE, 1992, p.64)

Segundo Eliade, todos os anos o calendário religioso de cada pessoa reinicia através dos ritos e festas. “A cada Ano Novo o homem sentia-se mais livre e mais puro, pois se libertara do fardo de suas faltas e seus pecados.” (ELIADE, 1992, p.72) O autor complementa ainda que “(...) tudo o que o Tempo havia manchado e consumido era aniquilado e da recriação do Mundo, o próprio homem era criado de novo; renascia, porque começava uma nova existência.” (ELIADE, 1992, p. 72)

Assim, Luísa e Gabriel depois da separação e após o ritual de passagem no verbete *Zerar*, onde eles conseguem apagar as mágoas em relação um ao outro e encarar os pontos positivos do antigo relacionamento, sentem-se livres para recomeçar o ciclo amoroso de cada um com o verbete *Amar*.

Personagem, Focalização e Narrador

Por *focalização* entendemos como sendo “a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência.” (REIS; LOPES, 1988, p.246) *Focalização* também é conhecida como *ponto de vista*, *visão*, *restrição de campo* ou *foco narrativo*.

No caso, da obra fílmica analisada, seguindo a classificação proposta por Gérard Genette, temos ao longo da narrativa um narrador ausente como personagem da ação, é um narrador onisciente que conta a história e não se manifesta explicitamente; entretanto nos mini-monólogos, a *focalização* muda e temos narradores-focalizadores, ou seja, narrador presente como personagem na ação, os próprios personagens assumem o papel de narrador e contam a história ao comentarem os fatos nos mini-monólogos.

Então, a história de amor de Luísa e Gabriel é orientada por um narrador só que ele não se manifesta explicitamente, quando acontecem os depoimentos é que ele se manifesta como personagem que fala por si e comanda a narrativa durante aquele momento. Seguindo a proposta de Gérard Genette, devido a essa *perspectiva narrativa* (mudança de *focalizador*), temos uma *focalização interna múltipla ou seletiva*, pois um mesmo acontecimento é evocado, várias vezes, segundo o ponto de vista dos personagens do filme *Pequeno dicionário amoroso*.



Como no verbete *Felicidade*, em que temos o depoimento dos quatro personagens e ao mesmo tempo quatro *pontos de vistas* sobre o mesmo assunto. Temos o depoimento de Luísa:

O pênis tem um design que eu gosto. Eu acho maravilhoso. Deus acertou, é uma coisa muito bem planejada. Tem uns feios, uns bonitos, os grandes... Dos Grandes, eu não gosto muito, não. Eles são bons de olhar, mas incomodam um pouco. (HALM; TORERO, 2001, p.59)

O depoimento de Marta:

Tem os de centro, os de esquerda, os de direita... Mas isso não tem importância, é como no futebol: não importa em que posição você jogue, o importante é que você jogue bem. (HALM; TORERO, 2001, p.59)

O depoimento de Gabriel:

Eu sei o que é. Eu sou um biólogo. Ele é um pequeno órgão alongado, erétil, que fica na parte superior da vulva. É uma coisa meio misteriosa, meio escondida. Eu acho que a diferença entre o pênis e o clitóris é que o clitóris é mais sutil. Ele é mais introvertido. (HALM; TORERO, 2001, p.59)

E o depoimento de Barata:

Vou dizer uma coisa. Primeiro eu não sabia onde era. Depois, quando soube, foi difícil de achar. Parece caça ao tesouro, às vezes você acha, outras vezes não... mas achar, só, não adianta muito, tem que saber como funciona. (HALM; TORERO, 2001, p.59)

Conforme a tipologia de Norman Friedman, predomina em *Pequeno dicionário amoroso* uma narrativa *onisciente seletiva múltipla*, ou seja, a história é contada à medida que os personagens aparecem em cena e as ações surgem. O *ponto de vista* varia e só é revelado o que os personagens sabem.

Como Genette diferencia focalizador e narrador, e como já classificamos o filme segundo a *focalização*, cabe determinar o tipo de narrador de *Pequeno dicionário amoroso*. Assim, não diferente do ponto de vista, esse filme possui duas classificações enquanto narrador: heterodiegético e autodiegético. Heterodiegético enquanto narrador ausente da história que conta, é justamente os momentos de narração onisciente, entretanto, quando existem os depoimentos, os personagens assumem a narrativa e a narração se torna autodiegética, onde as vozes do herói e do narrador se confundem.



Os personagens Marta e Barata são os chamados confidentes de Luísa e Gabriel, respectivamente. Antonio Candido assinala que os confidentes são o resultado de um trabalho de prospecção interior dos protagonistas. “O confidente é o desdobramento do herói, o *alter ego*, o empregado ou o amigo perfeito perante o qual deixamos cair nossas defesas, confessando inclusive o inconfessável.” (CANDIDO, 1976, p.89)

“A natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (CANDIDO, 1976, 74), por isso, segundo o roteirista José Roberto Torero, Marta e Barata foram criados para ampliar “os comentários sobre o amor através de suas opiniões matemáticas e biológicas.” (HALM; TORERO, 2001, 176)

São justamente os dois confidentes que têm os seus pontos de vista modificados ao final da narrativa, onde eles abandonam um pouco o ceticismo inicial e têm uma visão mais afirmativa do mundo. Marta comprova que “(...) estatisticamente, é quase impossível que você não encontre ninguém interessante. E mesmo que não encontre procurar já é muito divertido. É por isso que eu acredito no amor.” (HALM; TORERO, 2001, p.169) Já Barata afirma que o “(...) amor acaba deixando as relações entre macho e fêmea muito complexas. É por isso que os chimpanzés têm inveja da gente!” (HALM; TORERO, 2001, p.170)

Na medida em que aparece Luísa com seu novo parceiro e Gabriel com a sua nova namorada, o confronto dos universos masculino e feminino é quebrado, o ciclo amoroso de cada um reinicia, a tensão antes existente cede lugar ao tão esperado final feliz desejado pela audiência nas comédias.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. A tipologia do discurso na prosa. In: _____. LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 462-484.

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BETTON, G. *Estética do Cinema*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITO, J. B. d. *Imagens Amadas: ensaios de Crítica e teoria do cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

CANDIDO, A. ; ROSENFELD, A. ; PRADO, D. d. A. ; GOMES, P. E. S. *A personagem de Ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).



CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes o pensamento brasileiro).

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, ano 13, n. 53, p.166-182, março/maio 2002.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Tradução Pérciles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa, Vega, 1980.

HALM, P. ; TOLERO, J. R. *Pequeno Dicionário Amoroso*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MARTIN, M. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução Flávio Pinto Vieira; Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1963.

REIS, C. ; LOPES, A. C. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos).

SARAIVA, L. ; CANNITO, N. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e tv*. São Paulo, Conrad Editora, 2004.

VANOYE, F. ; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1994. (Coleção Ofício de arte e forma).