



**UNICAMP**

**BEATRIZ NOGUEIRA DE LIMA D'ANGELO BRAZ**

**A CRÔNICA DO OLHAR: O DESAFIO NARRATIVO EM**

***O ESCAFANDRO E A BORBOLETA***

**CAMPINAS**

**2013**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**BEATRIZ NOGUEIRA DE LIMA D'ANGELO BRAZ**

**A CRÔNICA DO OLHAR: O DESAFIO NARRATIVO EM**

*O ESCAFANDRO E A BORBOLETA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Instituto de Artes da Universidade Estadual  
de Campinas para obtenção do Título de  
Mestra em Multimeios.

**ORIENTADOR: FERNÃO VITOR PESSOA DE ALMEIDA RAMOS**

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação  
defendida pela aluna Beatriz Nogueira de Lima  
D'Angelo Braz, e orientada pelo Prof. Dr. Fernão Vitor  
Pessoa de Almeida Ramos

CAMPINAS

2013

III

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

B739c Braz, Beatriz Nogueira de Lima D'Angelo, 1986-  
A Crônica do olhar : o desafio narrativo em O Escafandro e a borboleta /  
Beatriz Nogueira de Lima D'Angelo Braz. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Artes.

1. Narrativas. 2. Subjetividade. 3. Plano ponto-de-vista. 4. Cinema. I. Ramos,  
Fernão Pessoa, 1957-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Chronicles of the gaze : the narrative challenge in The Diving bell  
and the butterfly

**Palavras-chave em inglês:**

Narratives

Subjectivity

Point of view shot

Cinema

**Área de concentração:** Multimeios

**Titulação:** Mestra em Multimeios

**Banca examinadora:**

Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos [Orientador]

Antonio Fernando da Conceição Passos

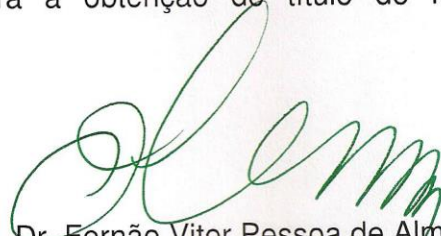
André Piero Gatti

**Data de defesa:** 27-08-2013

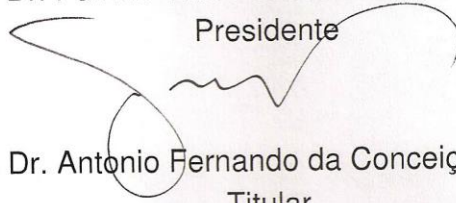
**Programa de Pós-Graduação:** Multimeios

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

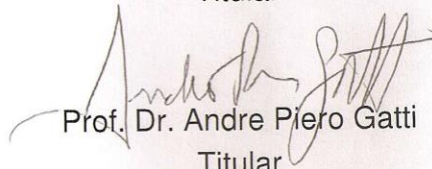
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda Beatriz Nogueira de Lima Dangelo Braz - RA 114633 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos  
Presidente



Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos  
Titular



Prof. Dr. Andre Piero Gatti  
Titular



## RESUMO

O presente trabalho propõe um estudo analítico de *O Escafandro e a borboleta* (Le Scaphandre et le papillont), 2007, de Julian Schnabel, baseado no livro homônimo e autobiográfico de Jean-Dominique Bauby. Esse estudo tem como objetivo analisar a forma com a qual o filme transpõe para o cinema a narrativa de Bauby, ao transformar a voz narrativa em primeira pessoa no olhar-câmera, que conduz o filme. Busca-se, assim, refletir sobre o ponto de vista no cinema, em especial sobre o plano ponto-de-vista, como forma de materializar em imagem o monólogo subjetivo e o confinamento que caracterizam as memórias de Bauby.

**Palavras-chave:** narrativa, subjetividade, ponto de vista, plano ponto-de-vista, cinema.





## ABSTRACT

This piece aims to study and analyze the film adaptation of *The Diving bell and the butterfly*, 2007, directed by Julian Schnabel. Moreover, it intends to analyze how the film turns the narrative of Jean-Dominique Bauby's book into film by transforming the first person - the literary I in the book - into the camera, making the framing play a key role in the adaptation process. We seek to discuss and analyze point of view in the cinema, shedding light to the point of view shot, and how it made it possible to turn the subjective monologue and the sense of confinement that characterize Bauby's memoir into film.

**Keywords:** narrative, subjectivity, point of view, point of view shot, cinema.



## SUMÁRIO

Introdução.....	1
1 O olhar do pintor: a transposição e a filmagem de <i>O Escafandro e a borboleta</i> .....	5
1.1 A adaptação do livro para o filme.....	10
1.2 Aproximações com outras experiências fílmicas.....	14
1.3 Um pintor-cineasta, um cineasta-pintor.....	18
1.4 O desafio da transposição .....	26
1.5 A filmagem e a mise-en-scène .....	33
1.6 A estreia, a recepção e a crítica.....	40
2 A narrativa através de um escafandro.....	45
2.1 A narrativa fílmica: a “mostração” e a narração .....	45
2.2 A transposição cinematográfica de um monólogo subjetivo.....	54
3 O olhar do escafandro: o plano ponto-de-vista.....	81
3.1 As Unidades de representação .....	91
3.2 O PPV em <i>O Escafandro e a borboleta</i> .....	95
3.3 O mecanismo de aprisionamento do espectador.....	98
3.4 A câmera como personagem .....	101
3.5 O centramento no “Eu” .....	103
3.6 A diferença entre o que vê a personagem e de como a personagem vê .....	104
3.7 O tempo concentrado no presente e o uso do flashback .....	110
4 Considerações Finais .....	114
Bibliografia.....	122



## AGRADECIMENTOS

À Cybelle Nogueira de Lima, minha mãe, a principal responsável por suscitar em mim o amor aos livros e às línguas estrangeiras, sem os quais esse trabalho e inúmeros outros não teriam sido possíveis. Ademais, pelo constante incentivo, paciência e apoio durante a realização dessa pesquisa.

Ao Rafael Gorla por sempre acreditar na minha capacidade, me encorajar, incentivar, acompanhar e alegrar, nesse e em tantos outros projetos no nosso caminho.

Ao Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos pela orientação, que norteou metodologicamente essa pesquisa de forma tão eficaz e atenta.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida, que viabilizou a realização dessa pesquisa.

Ao corpo docente da pós-graduação em Multimeios, em especial ao Prof. Dr. Fernando Passos, pela leitura minuciosa desse trabalho, à época do exame de qualificação, e pelas sugestões que contribuíram de maneira significativa para a realização dessa pesquisa.

Aos colegas de Multimeios que compartilharam comigo essa jornada, sobretudo ao Álvaro Zeini Cruz pela companhia, pelos conselhos, pela parceria ao longo desses dois anos de pesquisa.

Ao Gustavo Silva Barranco, que me acompanha desde os tempos de Letras/Usp, pela amizade e pelo bom humor sempre essenciais.

Sobretudo, agradeço e dedico esse trabalho a Camilo D'Angelo Braz, meu pai, que desde a infância foi meu principal incentivador, leitor, revisor, mestre e professor; sem seu apoio essa pesquisa jamais teria se realizado.

## Introdução

O filme *O Escafandro e a borboleta* (Le Scaphandre et le papillon), de Julian Schnabel, de 2007, se destaca entre a produção contemporânea pelo uso da linguagem cinematográfica. Pôr em relevo esse filme traz uma reflexão interessante para os estudos em cinema, que vez por outra se apropriam dos estudos literários ou tentam um tipo de análise própria, por possibilitar uma reflexão sobre a forma fílmica. Em especial, no modo em que a técnica e o estilo contribuem para a construção da narrativa e, também, como um reflexo, não só do cinema, mas da contemporaneidade. Esta se encontra centrada na micronarrativa, na reflexividade, no monólogo subjetivo de um indivíduo com dificuldades concretas e físicas de se comunicar com o mundo.

Neste filme - baseado no livro homônimo e autobiográfico de Jean-Dominique Bauby, o editor da revista *Elle* -, Bauby, sofre um derrame que o deixa completamente paralisado, exceção ao olho esquerdo. Porém, o acidente vascular não afeta sua capacidade mental, caracterizando um quadro de Síndrome *Locked-in* ou Síndrome do Enclausuramento.

Essa nova situação, paradoxal ao seu estilo de vida anterior – festas, viagens, glamour, características de um editor bem-sucedido – lhe impõem uma rotina hospitalar, a impossibilidade do movimento, o convívio constante com os obstáculos da morte, em que o mundo reduz-se a um olhar, ao silêncio e a comunicação restrita ao piscar do olho.

Essa condição que o filme retrata é oposta a do viver contemporâneo, em que predomina a alta comunicabilidade, grande mobilidade e os atrativos da vida como de uma aventura. O que o filme tenta marcar é a condição de um viver estático, centrado na

observação, na memória e na imaginação, como uma resposta antitética a esse viver contemporâneo. Sendo isso o que torna o filme interessante, sobretudo no tocante a estratégia fotográfica e narrativa.

A decupagem e a encenação constroem uma narrativa peculiar, materializando em imagem uma trama centrada em um monólogo subjetivo, com pouca interação entre os personagens, superando, então, o desafio narrativo de ter um protagonista mudo e imobilizado, que observa o mundo que o circunda. Dessa forma, será por meio do ponto de vista da câmera – com a predominância da câmera subjetiva – associada à montagem que Schnabel representa o relato de Bauby, indo além da forma narrativa tradicional, sobretudo àquela que ainda segue os moldes do cinema clássico.

Esses elementos instigaram a proposição de uma dissertação que irá tratar desse filme na chave do ponto de vista da câmera, que é o aspecto, sem dúvida, que mais se ressalta. Com esse filme, abre-se a possibilidade de uma discussão teórica em torno do Plano ponto-de-vista (PPV), em inglês Point of view shot (POV), tendo como principal baliza, ainda que não única, as reflexões de Edward Branigan em *Point of view in the cinema*. A ele serão somadas as proposições de André Gaudreault, Joël Magny, Christian Metz e Gérard Genette, particularmente no tocante a narrativa fílmica e ao ponto de vista no cinema, para embasar a análise do filme. Esta análise, assim, se deterá especificamente em avaliar a utilização do plano ponto-de-vista na estruturação da narrativa fílmica, a significação que ela produz em função da estratégia do ponto-de-vista da câmera, aplicada ao filme em estudo.

O estudo analítico de *O Escafandro e a borboleta* inicialmente se centrou em uma pesquisa sobre a forma que a transposição das memórias de Bauby para o cinema se concretizou. Para isso, foi feita uma pesquisa em artigos, críticas e entrevistas de jornais,



somados a uma entrevista concedida pelo diretor, Julian Schnabel, ao entrevistador norte-americano Charlie Rose, em seu programa no canal norte-americano Bravo, em 2008. Esta é bastante reveladora sobre os mecanismos de estruturação do filme, desde o início da produção, passando pelas intenções do diretor e pela forma que ocorreu a filmagem propriamente dita.

Por ser um filme recente, se teve como embasamento apenas um estudo acadêmico, um artigo, da professora Catherine White, da Universidade de Cincinnati, que busca refletir sobre a transposição da primeira pessoa do livro, o “eu” (*I*), no ponto de vista da câmera pelo olho (*eye*) de Bauby. Os demais estudos acadêmicos sobre o filme e mesmo o livro que lhe deu origem, em sua maioria, visam a utilizar como corpus de pesquisas médicas ou sobre a relação entre médicos e pacientes em hospitais. Dessa forma, no primeiro capítulo, as informações foram coletadas com base no material de divulgação do filme à época de seu lançamento: entrevistas com o diretor e com o ator principal, Mathieu Amalric e críticas. Ambos forneceram informações relevantes ao estudo em questão, se constituindo como uma plataforma de reflexão e análise sólida sobre o filme.

O segundo capítulo busca refletir sobre a narrativa cinematográfica, em comparação com a narrativa escritural. Para isso, a reflexão se orientará pelas proposições de André Gaudreault, Tzvetan Todorov e Gérard Genette. Assim, buscar-se-á refletir sobre a transposição da narrativa escritural das memórias de Bauby para a narrativa fílmica de Schnabel, suas diferenças e aproximações, em função das diferentes características das duas linguagens.

O terceiro capítulo terá como centro a reflexão teórica sobre o ponto de vista, sobretudo do plano ponto de vista (PPV). A partir do conceito definido por Edward Branigan, em seu livro *Point of view in the cinema*, mapear-se-á o que é o PPV e como ele

se estrutura. Em seguida, refletir-se-á sobre o uso do PPV no filme em estudo: suas características e implicações. Nesse afim, dar-se-á ênfase à forma de construir uma narrativa subjetiva no cinema. Buscar-se-á, assim, mapear o uso do PPV em cenas específicas do filme, a fim de observar um padrão de construção fílmica e seus possíveis efeitos.

Será feita, também, para garantir uma melhor reflexão sobre o PPV, uma pequena análise comparativa entre *O Escafandro e a borboleta* e *A Dama do Lago*, (*Lady in the lake*, de 1947), de Robert Montgomery.

O filme de Montgomery, um clássico do cinema *noir*, narra a trajetória do detetive particular Philip Marlowe, interpretado pelo próprio Montgomery, que é contratado por uma bela editora de uma revista para investigar o desaparecimento da esposa do dono da revista. O elemento destacável nesse filme é, como em *O Escafandro e a borboleta*, a utilização do plano ponto-de-vista em praticamente todo o filme, com algumas exceções como, por exemplo, a sequência inicial, na qual Marlowe se dirige ao espectador, falando diretamente à câmera. O objetivo da breve comparação será analisar os meios de estruturação do PPV em cada filme, suas diferenças e aproximações e os efeitos obtidos.

## 1 O olhar do pintor: a transposição e a filmagem de *O Escafandro e a borboleta*

*O Escafandro e a borboleta*, uma produção franco-americana lançada em 2007, é o terceiro filme do diretor e artista plástico norte-americano Julian Schnabel. O fato do diretor – Schnabel - ser artista plástico traz algumas condições peculiares ao filme. Essas se manifestam na construção da imagem, não necessariamente apenas na estética da imagem, mas a de eleger a imagem como um ponto de convergência de discursos vivos, que se alimentam da forma cinema como expressão de um posicionamento artístico e de desafios de realização, coisa que é evidentemente manifesta no filme em estudo. Assim como as produções de Warhol, Schnabel se detém na força da ideia da concepção, o conceito criativo que irá nortear o acabamento do discurso, além da intenção explícita de interagir com o espectador, coisa essa mais afeita ao cinema pós os anos 2000.

A apropriação do cinema por artistas-plásticos trouxe, ao longo da história do cinema, contribuições importantes. Uma das mais célebres e que mais se ressalta é a parceria Buñuel-Dali na célebre obra surrealista *O cão andaluz* e, também, ainda que com menor participação de Dali, *A Idade do Ouro*. Em especial *O cão andaluz* se firmou como um marco na história do cinema, ao propor uma nova forma de utilização dos recursos da câmera e, acima de tudo, da montagem, recusando a forma tradicional do cinema clássico. O renomado diretor japonês Akira Kurosawa também se formou como artista plástico. Isso não somente refletia na sua composição de imagem, por meio da decupagem e da mise-en-scène, caracterizadas por grande beleza plástica e estética, como ele montava em seus *storyboards*, fazendo grandes painéis, que praticamente se constituíam como quadros. As

produções Warhol devem ser incluídas por se destacarem pela experimentação, por sua ousadia, em especial na temática, em um olhar privilegiado e provocador sobre a sexualidade. Mais recentemente, as produções de cineastas que tiveram sua formação como artistas plásticos, como Peter Greenaway e David Lynch, tem trazido um estoque diferente e inquietante dentro da produção cinematográfica contemporânea, em função de sua elaboração e construção imagética que tende ao inusitado, uma vez que foge à intenção de verossimilhança e "realidade" que norteia a maior parte da produção cinematográfica.

Observa-se, desse modo, que, ao o cinema ser apropriado por realizadores que tem sua origem nas artes-plásticas, há um novo tipo de olhar e preocupação plástica e estética que guiará a realização fílmica. Em diferentes graus e medidas, Dali, Warhol, Lynch, Greenaway e Schnabel tem em comum a realização de filmes que não se restringem aos cânones do cinema clássico e da narrativa tradicional. Esta forma narrativa mesmo tendo sido postos em cheque nas décadas de 1960 e 1970, pela Nouvelle Vague e por realizadores como Fellini e Antonioni, entre tantos outros, ainda vigora como a forma mais recorrente não apenas no cinema norte-americano, mas também nas demais produções mundiais. Lynch, Greenaway e Schnabel, entre outros, tem se destacado na produção contemporânea como cineastas que exploram e expandem as possibilidades oferecidas pelos mecanismos do fazer cinematográfico, que resultará em uma forma distinta de elaboração e, acima de tudo, de significação imagética, na qual o sensorial, o onírico, a ousadia, a não-linearidade da montagem tornam-se os fios condutores da realização cinematográfica desses artistas.

Essa busca, no caso de Schnabel, se deu pelo desafio que o diretor se propôs, ao estabelecer uma forma fílmica que traduzisse a voz de Jean-Dominique Bauby: o *pathos* do personagem central e o lugar de onde ele estava narrando sua história. Assim, a

estruturação do filme não poderia seguir os cânones do cinema clássico, da narrativa tradicional, em que a objetividade da câmera rege o desenrolar da trama, mas, obrigatoriamente, deveria intentar uma forma distinta, que dirá inusitada, que refletisse a particularidade da condição e situação do narrador-protagonista e que fosse calcada na subjetividade.

Esse é um dos principais fatores que levam *O Escafandro e a borboleta* a se destacar dentro da recente produção, não somente francesa, mas também mundial. A trama do longa-metragem centra-se nas experiências e percepções de um protagonista mudo e imóvel, que, incapaz de se comunicar, em função de um acidente cerebral que lhe condiciona a uma paralisia quase total, reflete sobre o mundo que lhe circunda, com o olhar de um observador privilegiado. Ele, então, consegue, dessa maneira, transpor os limites de sua condição de paralisia, revelando a capacidade da mente humana de superar, por meio da imaginação, situações extremas, ao poder refletir sobre a vida e, sobretudo, sobre sua percepção do mundo e como esta foi alterada, após o acidente.

O filme de Schnabel é uma adaptação do livro homônimo e autobiográfico de Jean-Dominique Bauby, publicado em 1997, no qual, Bauby, o editor da revista *Elle* francesa, relata suas experiências, vivências e percepções, ao acordar vinte dias depois de um coma, no quarto 119 do Hospital Marítimo de Berck, em *Berck sur Mer*, no norte da França. Bauby havia sofrido um acidente vascular cerebral, que lhe condicionou à chamada Síndrome de *Lock-in*. Esta, que se trata de uma doença rara, resultou na imobilidade total de Bauby, com exceção do olho esquerdo – que seria sua única forma de comunicação com o mundo exterior -, ainda que ele estivesse consciente e em plena posse de suas capacidades mentais. Ele, como o próprio nome da síndrome indica, estaria aprisionado dentro de seu próprio corpo, uma vez que, apesar de poder ver e ouvir normalmente, estava

impossibilitado de realizar qualquer movimento, exceto o do piscar o olho esquerdo, o qual passa a ser movimento que possibilita a fala.

O neurologista Antônio Damásio ressalta que essa síndrome é causada por uma lesão no cérebro, em uma parte distinta daquela que dá origem ao coma. Ao mesmo tempo, os movimentos dos olhos e piscadas se mantêm por serem localizados numa outra parte do cérebro humano, a qual não é atingida pela lesão. Assim, ele define a síndrome:

Os movimentos oculares na direção vertical e o piscar dos olhos são tudo o que resta da capacidade de agir sob controle voluntário. Com essas modestas capacidades de que ele dispõe, pode-se pedir ao paciente que mova os olhos para cima, e ele o faz imediatamente; da mesma maneira, pode movê-los para baixo. Ele claramente pode ouvir o que falamos e compreender o significado de nossas palavras. Está consciente. Não está em coma. Sua condição é conhecida como síndrome do encarceramento, uma descrição bem apropriada para o estado de confinamento quase solitário da mente desse paciente.<sup>1</sup>

Para poder escapar dessa condição de confinamento da mente dentro de um corpo imóvel, os movimentos oculares passam a ser a maneira de evidenciar que o paciente está alerta e consciente, se tornando o único meio de se relacionar com o ambiente que o cerca. Dessa forma, o olho esquerdo se transformou no único recurso de comunicação de Bauby com o mundo exterior, graças ao trabalho de sua fonoaudióloga. Esta desenvolveu um método, por meio do qual Bauby indicava sim ou não ou soletrava palavras, seguindo um alfabeto elaborado com base na frequência de uso das letras nas palavras em francês, piscando seu olho esquerdo, que funcionava como seu único vínculo comunicativo com o mundo exterior. Bauby passa a se comunicar, por meio desse lento método, ao piscar seu único olho móvel, soletrando as palavras, letra por letra. Mais do que isso, Bauby percebe na capacidade imaginativa e reflexiva de sua mente, as possibilidades que ela lhe abria de vencer sua imobilidade, frente a sua condição após o acidente e a modificação em seu olhar e percepção por ela proporcionada. Todavia, ele não se contenta em somente se comunicar

---

<sup>1</sup> DAMÁSIO, Antônio. *O mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 470.

com os demais, mas decidiu escrever um livro, relatando suas percepções, observações e, principalmente, suas memórias.

Bauby, que era jornalista e editor chefe de uma importante revista de moda, possuía um contrato, anterior ao acidente cerebral, com a editora francesa Robert Laffond. Frente a sua condição hospitalar de ausência de movimento, ele iniciou, em 1996, o trabalho de criação do romance autobiográfico, relatando e descrevendo sua experiência e reflexões frente a sua nova condição de vida. Para auxiliá-lo na escrita, a editora contratou Claude Mendibil, para quem Bauby ditou, durante dois meses, os vinte e nove pequenos capítulos do livro. Em função da morosidade e dificuldades do método, todas as manhãs, o autor acordava às cinco horas da manhã, elaborava o texto, que seria então soletrado, letra por letra, para Claude Mendibil. O árduo trabalho dos dois resultou no livro de memórias de Bauby intitulado *O Escafandro e a borboleta*, que retrata, por meio de ensaios curtos, a inteligência viva de um homem, que viajava como uma borboleta, enquanto era prisioneiro de seu corpo imóvel, como em um Escafandro. Publicado em 1997 – Bauby morreu em decorrência de uma pneumonia dois dias depois do lançamento – o livro se tornou um best-seller internacional e foi traduzido para diversas línguas.

Desde sua publicação, o romance tem servido de corpus de análise para uma série de pesquisas de neurologistas e, também, sobre a relação entre médicos e pacientes, uma vez que Bauby reflete o ambiente hospitalar, ao mesmo tempo em que divaga em suas memórias, lembrando experiências passadas, e em sua imaginação, evidenciando a capacidade da mente de superar até a mais adversa das paralisias e restrições físicas.

## 1.1 A adaptação do livro para o filme

O tocante livro de Bauby foi, então, adaptado para o cinema pelo renomado roteirista Ronald Harwood - célebre também pela adaptação cinematográfica do romance *O Pianista*, de Wladyslaw Szpilman, que originou o filme de 2003, dirigido por Roman Polanski, e rendeu a Harwood diversos prêmios; entre eles, o Oscar de melhor roteiro adaptado. Inicialmente, o ator norte-americano Johnny Depp interessou-se pelo projeto de realizar a transposição cinematográfica das memórias de Bauby, que seria uma produção norte-americana, feita pelos estúdios Universal, e sugeriu o artista plástico e cineasta Julian Schnabel, com quem Depp havia trabalhado no filme *Antes do Anoitecer*, de 2003. Depp, entretanto, não pode assumir o papel de Bauby, uma vez que estava comprometido com a produção da série *Piratas do Caribe*.

Apesar do desligamento de Depp, Schnabel continuou na direção do longa-metragem e começou a delinear os traços que construiriam *O Escafandro e a borboleta*. Uma primeira alteração no projeto, feita em função de uma escolha de Schnabel, foi a mudança da língua na qual o filme seria falado. Inicialmente, os diálogos seriam em inglês. Todavia, segundo Schnabel, pareceria falso se atores ingleses ou americanos estivessem em um hospital francês, falando inglês com sotaque francês e que espectadores franceses tivessem de assistir ao filme com legendas. Para ele, isso seria absurdo<sup>2</sup>. Assim, o cineasta convenceu a produtora *Pathe Renn* que o filme deveria ser feito com diálogos em francês, com elenco francês, para retratar com mais verossimilhança o romance de Bauby. O roteiro de Ronald Harwood foi, então, traduzido para o francês com ajuda dos atores, em especial

---

<sup>2</sup> THOMAS, Rebecca. *Diving Bell movie's fly-away success*. in BBC News entertainment reporter. <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/7230051.stm>



do protagonista Mathieu Amalric, o que não agradou muito o roteirista, uma vez que Schnabel deu liberdade para que o elenco naturalizasse os diálogos, transformando em suas próprias falas.

Apesar dessa liberdade nos diálogos, o filme mantém trechos do texto original, que são narrados em voz over por Mathieu Amalric, ator que interpreta Bauby, e transpõe fielmente algumas sequencias, enquanto outras foram criadas com o fim de reconstruir a experiência de Bauby e, também, transformar em imagens seus relatos altamente subjetivos, ora bastante melancólicos. Observa-se, assim, que *O Escafandro e a borboleta*, apesar da temática, não é um filme de salvamento, nem um filme hospitalar, que disserta sobre uma doença rara e, ainda que tenha sido usado para estudos neurológicos: não se trata de um filme científico. Pelo contrário, o próprio diretor afirmou que não estava fazendo um filme sobre um homem doente em um hospital. Talvez, o que melhor traduza esse filme seja a condição de experiência com a imagem, sem o uso matizado de situações dramáticas convencionais, sobretudo nas produções norte-americanas, com o adicional de se valer do humor, o qual nunca é mórbido ou pesado; pelo contrário, é leve e solto, como o voo da borboleta na iconografia oriental ou na leveza das telas de Seurat.

O longa-metragem de Schnabel tem a consciência como tema principal. A mente, a memória e a imaginação, como aquilo que dá vida e liberta, permitem que mesmo restrito a prisão de seu corpo, o protagonista vá para onde quisesse. Isso garantiu imensa liberdade ao diretor, que poderia exhibir o que desejasse; tais quais, touradas, pistas de esqui, fotos de Marlon Brando, dentro das divagações do protagonista.

Essa maneira do diretor intercalar essas imagens dentro da narrativa principal, com intuito de representar as divagações de Bauby, tem origem bastante peculiar. Schnabel relatou que, antes de se aproximar do projeto de adaptação de *O Escafandro e a borboleta*,

esteve envolvido no processo de adaptação do romance *Perfume*, do escritor alemão Patrick Süskind, que teve muito sucesso editorial na década de 1980. O enredo de *Perfume*, cuja adaptação cinematográfica foi mal recebida pela crítica e pelo público, centra-se em um homem que tem o sentido do olfato extremamente desenvolvido, de forma que ele podia sentir os odores mais longínquos.

Assim, a ideia de Schnabel era a de buscar refletir esse aspecto sensorial tão característico do personagem e bem marcado no livro, por meio de imagens associativas que remetessem aos odores que ele podia sentir. Ao mesmo tempo, o protagonista de *Perfume*, teria, em função de seu olfato excessivamente apurado, um tipo de condição de isolamento, uma vez que dispunha de percepções ricas e sensíveis, as quais este não poderia compartilhar com os demais; o que se assemelha, por esse viés, à posição do personagem do *Escafandro e a borboleta*. Todavia, a concepção de Schnabel não foi condizente com os intentos do produtor que detinha os direitos da adaptação de *Perfume*, o que levou o diretor a se afastar do projeto.

Schnabel, porém, levou essa concepção para a adaptação de *O Escafandro e a borboleta*. Segundo ele, em seu processo de "tradução" do roteiro original de Harwood para um roteiro filmável, o cineasta se valeu de partes do material produzido para a adaptação de *Perfume*, uma vez que em *O Escafandro e a borboleta* há um forte trabalho de transposição imagética de um relato com prevalência do subjetivo, visando retratar ou representar percepções, reflexões e impressões. Ao mesmo tempo, a liberdade imaginativa de Bauby garantiu ao diretor a mesma possibilidade de estabelecer relações e inter-relações, ressaltando lembranças de eventos passados, imaginações de lugares distantes, de ir e vir no tempo.

Assim, é destacável a forma que o diretor optou para, em suas próprias palavras, “traduzir” as falas de um homem impossibilitado de falar, por meio da encenação das observações, reflexões, sensações e impressões de Jean-Dominique frente sua nova condição. É interessante que o livro *Perfume* era tido como um romance inadapável para o cinema, em função da importância do aspecto sensorial da narrativa, o que também se pode afirmar sobre *O Escafandro e a borboleta*. Entretanto, valendo-se da própria linguagem do cinema, apoiado especialmente nos recursos da fotografia, da decupagem e da montagem, Schnabel consegue transpor e materializar esse relato subjetivo e sensorial para imagens.

Nesse ponto, a representação imagética e fílmica de impressões e sensações que percorrem *O Escafandro e a borboleta* parece coincidir com o olhar de um artista plástico e cineasta; mais ainda, um artista plástico neoexpressionista, como é o caso de Julian Schnabel. O centro do movimento artístico no qual Schnabel obteve destaque era o de trazer de volta para a imagem representações críticas, emocionais e subjetivas, misturando influências das vanguardas do início do século XX, sobretudo as do Expressionismo, Simbolismo e do Surrealismo. A proposta do Neoexpressionismo envolvia a utilização de materiais até então inusitados, como a areia, palha, entre outros, propondo, dessa forma, outra forma de pintura. A exposição de Schnabel, intitulada *Mary Boone*, de 1979, teve grande impacto na cena artística da década de 1970, e propôs uma ruptura com o modelo de artes plásticas que vigorava naquele momento.

O próprio Schnabel afirma que sua intenção, ao realizar *O Escafandro e a borboleta*, era a de investir e experimentar outra maneira de realização fílmica, utilizando os recursos do cinema. O filme pode ser refletido sobre o prisma de uma nova forma de olhar sobre o mundo, ao qual a doença condicionou o protagonista, a qual resulta, mediada pela linguagem cinematográfica, em uma forma peculiar de direção e de captação; pode-se

dizer até inusitada, de construção imagética e de narrativa fílmica, que mostra o posicionamento criativo de Schnabel enquanto artista, cineasta e pintor: o mundo da publicidade, da imagem vertiginosa e veloz, a multimodalidade dos ganchos de significados, e a busca incessante de fazer o espectador experienciar o confinamento, gerando sensações e emoções, colocando-o, por meio do ponto de vista da câmera, em situação de compartilhamento e de proximidade.

### *1.2 Aproximações com outras experiências fílmicas*

Esse experienciar o confinamento, ao materializar o monólogo subjetivo de Bauby parece ser uma das características principais do filme, que o distinguem de filmes que possam tratar desse mesmo tema: as reações de um sujeito imóvel e incomunicável. Nesse ponto, pode-se fazer uma aproximação entre *O Escafandro e a borboleta* e outro filme que trata de uma temática parecida, ainda que o tratamento seja bastante diverso. Em especial, a sequência inicial de *O Escafandro e a borboleta*, em que os médicos discutem o quadro clínico de Bauby parece bastante próxima à mesma sequência que inicia o filme *Johnny vai à guerra* (*Johnny got his gun*), de Dalton Trumbo, 1971.

Esse filme, também uma adaptação de um romance homônimo de 1938, é considerado um libelo pacifista em função da dramática condição de seu protagonista. Joe Bonham, um jovem soldado norte-americano, que é atingido por uma granada no último dia da Primeira Guerra Mundial. Joe, então, perde as duas pernas, os braços, os olhos, ouvidos, língua e qualquer órgão da face. Assim, além da imobilidade, Joe se encontra numa condição de perda total dos sentidos – a visão, fala, audição e o olfato –, mantendo

apenas a do tato nas partes do corpo não debilitadas. Como Jean-Dominique Bauby, apesar da imobilidade, e tendo uma condição mais agravada pela falta de sentidos, Joe continua consciente, totalmente preso e incomunicável dentro de seu corpo, até que ele passa a conseguir se comunicar com os médicos e enfermeiros por meio do código Morse.

A narrativa de *Johnny vai a Guerra*, dessa forma, se mostra bastante próxima a de *O Escafandro e a borboleta*, uma vez que, frente ao seu isolamento quase total, ainda mais agravado do que o de Bauby, Joe se entrega a memórias, divagações e alucinações. Estas, diferentemente de *O Escafandro e a borboleta*, contém forte caráter religioso, com o aparecimento de Cristo, representado pelo ator Donald Sutherland, e as representações quase míticas da namorada de Joe. Também, nota-se em ambos os filmes uma distinção na materialização da imagem das divagações, alucinações e flashbacks em comparação com as cenas que ocorrem no tempo presente da narrativa no hospital. No filme de 1971, a diferenciação entre o presente do soldado Joe no hospital e os devaneios de sua mente se dá por meio da cor. Enquanto as cenas do presente são em branco e preto, de modo geral bastante escuras, seus devaneios e flashbacks são coloridos, numa oposição que parece relembrar àquela utilizada em um clássico da década de 1930, *O mágico de Oz*. Dessa forma, a árdua “realidade” é acinzentada, decorrente da filmagem em preto e branco, enquanto o mundo do sonho e da fantasia é filmado em cores vivas. Mas não há uma alteração de enquadramento, como ocorre em *O Escafandro e a borboleta*.

Essa questão da escolha do enquadramento é uma das principais distinções entre os dois filmes. Apesar de ambos terem um protagonista mudo e imóvel, impossibilitado de se comunicar, cujas reflexões, lembranças e divagações frente à sua dramática condição clínica tornam-se os pontos centrais das respectivas narrativas, os filmes são estruturados de formas muito distintas. Em *O Escafandro e a borboleta* se representa o mundo visto por

Bauby, a partir do plano ponto-de-vista, registrando a sua subjetividade, uma vez que a narrativa parte de seu ponto de vista, somada à narração em *off*. Em *Johnny vai à guerra*, até porque o personagem perdeu os olhos, vê-se Joe não a partir de um plano que tem um personagem como ponto de partida, como coloca Branigan, mas como o objeto de um olhar de um *voyeur*, um narrador onisciente, que narra e mostra ao espectador a extrema situação do jovem soldado. Concomitantemente, as imagens do hospital são somadas a uma narração em *off*, feita pelo soldado, por meio da qual se tem acesso a mente de Joe, aos seus pensamentos e reações ao entorno que o cerca, o qual ele percebe com o pouco dos sentidos que lhe restam.

As sequências em que o filme se torna colorido, que representam os *flashbacks* e alucinações de Joe, também mantêm o enquadramento no qual Joe é o objeto e não o ponto de partida para as cenas. Nesse sentido, diferentemente de *O Escafandro e a borboleta*, a narrativa do filme se aproxima, nessas sequências, do recurso do discurso indireto livre, uma vez que apesar de termos a voz em *off* de Joe como uma narração, a decupagem não lhe coloca como um narrador-observador, mas como um dos personagens, cujos pensamentos são compartilhados com o espectador.

Em *O Escafandro e a borboleta*, por sua vez, também há uma distinção entre as cenas que ocorrem no tempo presente, isto é, no hospital, e os *flashbacks* e divagações de Bauby. Entretanto, não é a mudança de cor da imagem que irá caracterizar essa alteração, mas a mudança no ponto-de-vista da câmera. Nos primeiros quarenta minutos do filme, com exceção de um breve plano após a sutura do olho, as cenas do hospital serão em plano ponto-de-vista, tendo Bauby como ponto de partida. Representa-se o seu único olho móvel e aquilo que ele vê, somado a narração em *off*, em que ele revela seus pensamentos. Os *flashbacks* e divagações, entretanto, quebram essa estrutura e mostram Jean Dominique,

representado pelo ator Mathieu Amalric, frente à câmera, como seu objeto e não ponto de partida, que só será exibido nas sequências do hospital, mais ao final do filme.

Essa é uma semelhança entre os dois filmes, ao início de ambos, o protagonista é quase que escondido, Joe por meio de lençóis e ataduras e Bauby é escondido por meio do plano ponto-de-vista, mesmo quando se olha no espelho, vê-se apenas sua boca. Uma das poucas cenas, no início do filme, em que se rompe com o predomínio do plano ponto-de-vista, é aquela que ocorre após a sutura do olho direito. Há um plano detalhe dos olhos de Bauby. Vê-se seu olho esquerdo, que será o dispositivo crucial da narrativa, ponto de partida e meio de composição do romance e do filme, e seu olho direito coberto. O rosto de Bauby nunca é mostrado, e mesmo seu corpo está quase completamente coberto ou visto por meio de fragmentos, de modo que o espectador possa apenas reconhecer o volume, mas não sua forma, de uma maneira muito próxima à representação do soldado Joe. Talvez, ambos não são mostrados para o espectador para manter o suspense de seu dramático quadro clínico, que será aos poucos revelado ou para manter o descobrir-se do próprio personagem e frisar, especialmente no caso de Bauby, a superação de sua condição, ao ele assumir uma nova identidade, agora como autor.

Apesar da temática muito próxima e de algumas escolhas estilísticas que também caminham na mesma direção, há uma diferença de voz narrativa entre *O Escafandro e a borboleta* e *Johnny vai à Guerra*, de como os filmes apresentam e representam seus personagens e histórias. Como afirma Edward Branigan, em seu *Point of view in the cinema*, a subjetividade no cinema demanda uma ligação entre o enquadramento do espaço a um personagem como origem<sup>3</sup>. Dessa forma, o plano ponto-de-vista utilizado em *O Escafandro e a borboleta* materializa o discurso subjetivo de Bauby, uma vez que ele é a

---

<sup>3</sup> BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin: Mouton, 1984, p. 73.

origem, o ponto de partida, da narrativa. O que se vê, é visto a partir de sua perspectiva. Tem-se, assim, um relato em primeira pessoa.

Em *Johnny vai à Guerra*, apesar do caráter subjetivo e dramático de seu enredo, o protagonista não é o ponto de origem da narrativa, mas um personagem. Estabelece-se a relação, exposta por Arheim, na qual o espectador, como um *voyeur* privilegiado, tem acesso a uma janela para o mundo. Por isso, pode-se afirmar que as divagações, *flashbacks* e alucinações de Joe se aproximam do discurso indireto livre – recurso tornado célebre pela narrativa flaubertiana – no qual o narrador expõe não somente as falas, mas os pensamentos dos personagens, sem situar categoricamente que é o personagem quem pensa ou diz determinada coisa. Em *O Escafandro e a borboleta*, Bauby é o narrador-personagem, ele é colocado, desde o início, como o ponto de partida e origem da narrativa. Assim, toda a trama irá se desenrolar a partir de seu ponto de vista.

Feitas essas ponderações, a construção desse relato subjetivo, em primeira pessoa, a partir dos recursos da câmera, em especial o plano ponto-de-vista, como estratégia narrativa será o centro de reflexão dessa dissertação, no tocante a análise do filme.

### *1.3 Um pintor-cineasta, um cineasta-pintor*

Assim como o pintor necessita de um elemento composicional para expandir sua representação do mundo, o cineasta necessita de uma condição discursiva que será manifesta pela imagem. Dessa forma, muitas vezes, a literatura é fonte e plataforma para a convergência da criação, e ela já deu origem a inúmeros filmes que adaptam e transpõem romances, novelas, contos ou mesmo artigos de jornais. O recurso da literatura e da



biografia ou autobiografia é presença constante na pequena carreira cinematográfica de Schnabel. O primeiro filme do cineasta, *Basquiat – traços de uma vida*, de 1996, é também uma adaptação, feita pelo próprio Schnabel, de um conto de John Bowe. Ele retrata a ascensão meteórica do artista norte-americano Jean-Michel Basquiat – interpretado pelo estreante Jeffrey Wright -, que iniciou sua carreira como artista de rua, até ser descoberto por Andy Warhol, interpretado no filme por David Bowie. Basquiat começou como grafiteiro, até se estabelecer como artista neoexpressionista de notoriedade. Todavia, sua carreira foi breve em função de sua morte, em 1988, por uma *overdose* de um coquetel de cocaína e heroína. O cineasta, então, retrata sua trajetória, saindo das ruas para festas glamorosas, seus romances, suas obras, seu vício em drogas e, eventualmente, sua morte.

Não parece, contudo, por acaso que este tenha sido o primeiro filme de Schnabel, uma vez que antes de se tornar cineasta, o diretor já era um renomado artista-plástico neoexpressionista, assim como Basquiat. Basquiat e Schnabel eram amigos próximos, tanto que Schnabel introduz no filme o personagem de Gary Oldman, que seria a representação do próprio diretor, personificado como personagem em seu filme. *Basquiat* teve grande destaque, em especial, na década de 1980, na cena artística de Nova York. Assim, Schnabel se define como um pintor, antes de ser cineasta ou diretor. Segundo ele, seu olhar, sua formação é a de um pintor e isso serve de baliza para suas obras cinematográficas. A carreira de artista, que se mantém paralela à de cinematográfica, parece transparecer nas obras de Schnabel de diferentes formas. Tanto na preocupação com a condição do artista, muitas vezes limitado (ou em situação limitante), que tangencia seus filmes, como nos aspectos plásticos da sua construção imagética. Isso é constatável em *O Escafandro e a borboleta*, atingindo até aspectos práticos da direção de arte de seus filmes, mas, sobretudo, em *Basquiat*, quando, após a recusa da fundação Jean-Michel Basquiat em

ceder os trabalhos do artista para ser utilizados no filme, o próprio Schnabel pintou as reproduções dos quadros que aparecem em cena.

O segundo filme de Schnabel, *Antes do Anoitecer*, de 2000, que lhe rendeu o grande prêmio especial do júri no Festival de Veneza, é, também, outra adaptação de memórias: a do poeta e romancista cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), desde sua infância na província de Oriente até sua morte em Nova York.

Nessa reconstrução da vida de Arenas, interpretado pelo ator espanhol Javier Bardem – papel que lhe rendeu diversos prêmios, entre eles o de melhor ator no Festival de Veneza, e indicações ao Oscar e ao Globo de Ouro de melhor ator -, como em *O Escafandro e a borboleta*, o próprio protagonista narra sua trajetória, reconstruindo sua vida de forma episódica, por meio de memórias, sonhos, pesadelos e pura ficção imaginativa – que irão também nortear a construção da narrativa da biografia de Jean-Dominique Bauby.

Em *Antes do Anoitecer*, observa-se o retrato de um artista aprisionado pela sua condição homossexual. Arenas, que cresceu em uma província rural do interior de Cuba como filho ilegítimo e pobre, que se juntou, na adolescência, ao exército revolucionário de Fidel Castro, tornou-se um intelectual - estudando na Universidade de Havana - funcionário de uma biblioteca pública e um renomado escritor. Todavia, na década de 1970, em função de seus escritos e, também, de ter assumido abertamente sua homossexualidade, Arenas passa a ser perseguido pelo regime castrista, chegando a permanecer enclausurado por dois anos. Em 1980, porém, Arenas é liberado, e consegue partir para os Estados Unidos, devido a uma autorização de retirada de todos os homossexuais e de outras pessoas contrárias ao regime. O escritor se muda para Nova York. É diagnosticado como portador de AIDS, em 1987, e se suicida, em 1990, após

terminar de escrever suas memórias, *Antes do Anoitecer*, que foi a base para a realização do filme. Novamente, nota-se a persistência da condição de doença terminal, memória e imagens fragmentadas da experiência da consciência, que rendem um filme no qual o diretor coloca em prática sua forma de retratar o papel do artista na contemporaneidade. Apesar de grande sucesso de crítica e prêmios, *Antes do Anoitecer* foi um filme muito pouco visto pelo público.

O mais recente filme de Schnabel, posterior a *O Escafandro e a borboleta*, dá continuidade a essa tendência. O filme, intitulado *Miral*, foi lançado em 2011. Como seus anteriores, o longa-metragem também é uma adaptação do romance autobiográfico de Rula Jebreal, sendo que a própria autora escreveu o roteiro do filme. A trama segue a trajetória de três mulheres palestinas, de diferentes gerações, de 1947 a 1994: Hind al-Husseini (Hiam Abbass), que cria um orfanato-escola para crianças palestinas refugiadas, Nádia (Yasmine Al Massri), que foge de casa após ser violentada pelo padrasto e torna-se dançarina alcóolatra, é presa por agredir uma mulher israelense e, sua filha Miral (Freida Pinto), que após a trágica morte da mãe irá estudar no lar criado por Hind e, já adolescente, irá ser enviada por ela para ensinar crianças palestinas nos campos de refugiados.

O filme, em si, centra-se na perspectiva palestina, tendo mulheres como seu viés condutor, para retratar as consequências da ocupação israelense sobre a população palestina. *Miral* estreou na Assembleia Geral das Nações Unidas, em março de 2011, e, diferentemente dos filmes anteriores do diretor, não foi bem recebido pela crítica. Ele gerou grande controvérsia, em função do seu posicionamento no conflito entre Israel e a Palestina. O filme foi acusado de ser parcial, ou pró-Palestina, e Schnabel, que é judeu, foi muito criticado pelo filme, chegando a ser acusado de ser anti-israelense. O diretor, contudo, afirmou que o longa-metragem, assim como *O Escafandro e a borboleta*, se trata

de um filme sobre comunicação, de dar voz ao povo Palestino, que, em sua opinião, não a possuía, para analisar e entender o seu ponto de vista.

Nesse filme, a presença da memória se dá de outra forma. A narrativa, também episódica e entrecortada, se orienta por reconstruir, quase jornalisticamente, pequenos relatos ou trechos da trajetória dessas mulheres – há, também, o breve relato de Fátima, enfermeira condenada à prisão perpétua por um atentado terrorista mal sucedido – a fim de exibir uma face do conflito muito pouco explorada, em especial por produções ocidentais. A recepção negativa do filme se deve muito em função do aspecto ideológico, ainda que Schnabel, ao se observar sua curta carreira, esteja mais centrado no aspecto humano, retratando conflitos-chave da contemporaneidade, mesmo não estando totalmente descolado de um aspecto político, que também pode ser destacado em *Antes do Anoitecer*, o qual exibe um lado bastante crítico e negativo do regime castrista, em Cuba.

Pode-se ressaltar, dessa forma, uma persistência temática na obra de Schnabel, ainda que sua produção seja relativamente pequena e recente: a adaptação e transposição de biografias, predominantemente de artistas, que se vêm frente à condições adversas, sejam estas decorrentes de impossibilidades físicas, como no caso de *O Escafandro e a borboleta*, ou de questões políticas, sociais ou identitárias, como nos demais filmes.

Na sua obra há, também, a persistência da condição limite, de forma que as quatro biografias têm um forte caráter trágico e proximidade com a ameaça constante da morte. Os protagonistas têm a condição trágica como vetor comum em suas trajetórias e tonam-se, assim, pilares para a construção fílmica. Todavia, o caráter trágico das biografias não é explorado, pelo diretor, na forma melodramática ou exacerbada. A sutileza e a utilização dos efeitos de fotografia colaboram para a construção da narrativa fílmica, sem se apoiar na dramaticidade da *mise-en-scène*.

Essa opção pela biografia ou autobiografia é uma tendência da narrativa, tanto cinematográfica quanto literária, contemporânea. Esses relatos parecem atrair maior interesse dos leitores e espectadores, uma vez que se constituem como enredos que têm base na “vida real”. Tem-se, então, a concepção de não se tratam de ficções, mas de uma manifestação verossímil do mundo histórico, de um fato ocorrido, da vida como ela é. Nesse sentido, o caráter verídico é extremamente valorizado em detrimento da ficção, que seria apenas uma invenção, uma história, que não teria tanto valor, ao se constituir apenas como uma reprodução mimética do mundo.

Essa tendência e busca pelo verídico parece ser um retorno ao passado, uma vez que, apenas no século XIX, o romance e seu autor passaram a ser valorizados como artistas e criadores, o que segundo Benjamin, em seu texto *O Narrador*, ocorre em função do desenvolvimento das forças produtivas e do individualismo, concomitantemente, ao desaparecimento do narrador oral. Não só o romancista era desvalorizado, fazendo com que muito utilizassem pseudônimos, por o romance estar diretamente associado ao folhetim, como, muitas vezes, o romancista negava sua própria autoria.

Esse é o caso, por exemplo, do romance epistolar de Rousseau, *Júlia ou a Nova Heloisa*, no qual o autor, em sua introdução, nega sua autoria, afirmando que aquelas eram cartas que ele recebera e que apenas as organizou, não tendo, assim, qualquer responsabilidade por seu conteúdo ou ligação com sua autoria. Dessa forma, Rousseau tenta retirar o aspecto ficcional de sua obra, almejando o caráter, ainda que falso, do fato verídico. O mesmo pode ser observado em *As Ligações Perigosas*, de Chardel de Laclos, romance igualmente epistolar, que almeja garantir a autenticidade e veracidade, enquanto artifício de sua narrativa fictícia.

Havia, nessa época, uma espécie de recusa ou desvalorização do discurso ficcional frente ao relato verídico, biográfico ou autobiográfico, que era - e parece ser, atualmente -, mais valorizado do que a ficção<sup>4</sup>. Parece-se esquecer, dessa forma, aquilo que Marguerite Duras evidenciou, claramente, ao relatar seu relacionamento amoroso na adolescência com um chinês, enquanto morava na Indochina. Esse relacionamento deu origem a três romances distintos, nos quais a história é contada de diferentes formas, com diferentes resultantes, variando de acordo com o período em que foram escritos. Duras evidencia, assim, a falibilidade da memória e do relato; assim como a capacidade de diferentes interpretações de um mesmo evento pelo discurso de um mesmo indivíduo, a partir de momentos distintos de sua vida.

Atualmente, contudo, observa-se um crescente interesse em livros ou filmes que tratam de eventos verídicos, o que traria na concepção difundida maior autenticidade para a narrativa, ainda isso seja amplamente questionável. No cinema, desde seu princípio, são realizadas e difundidas as biografias de artistas, políticos, ativistas, ou figuras renomadas, assim como há inúmeras recriações de eventos históricos, em especial guerras, ou grandes conflitos e crises. Mesmo as produções que não retratam figuras conhecidas, mas que tenham aspectos biográficos, no cinema, em geral, são iniciadas com a frase: "baseado em fatos reais", a fim de garantir o selo de autenticidade à narrativa fílmica. Ainda que Schnabel não se valha desse recurso, ao final do filme, há uma frase que informa que Bauby faleceu logo após a publicação do livro. A morte do protagonista não é representada imagetivamente, e apenas faz parte do filme nessa afirmação final, que ressalta e reafirma a veracidade da história de Bauby. Não se trata de apenas uma ficção, mas é importante

---

<sup>4</sup> Remete-se, aqui, à palestra "Le sacre du Roman", do Prof. Dr. José-Luis Diaz (Université Paris Diderot – Paris 7), na Universidade de São Paulo, em 2008.

frisar que é uma história real, um retrato de um indivíduo em uma situação particular e extrema, beirando o insólito.

Apesar de seu interesse pela transposição de obras biográficas verídicas, a preocupação plástica de Schnabel faz com que o filme não almeje esteticamente a noção de veracidade, tradicional no cinema clássico. Schnabel tem o intuito de registrar ou representar a condição de aprisionamento e, posteriormente, liberdade da consciência por meio de recursos imagéticos, em sua parceria com o fotógrafo Januz Kawisky – segundo o diretor, esse filme foi o primeiro em sua carreira que ele trabalhou com um diretor de fotografia, o que facilitou muito o seu trabalho – e recursos da montagem. De certa forma que, para retratar de forma fidedigna a situação extrema do personagem, Schnabel utilizou recursos que quebram com a noção tradicional de busca de verossimilhança e por meio da mistura de diferentes elementos na montagem, bem como a fotografia, consegue fazer uma transposição que materializa, em imagens, as impressões de um monólogo interior, um relato extremamente subjetivo.

Nesse sentido, a sugestão de Johnny Depp de Schnabel como diretor de *O Escafandro e a borboleta* mostra-se como bastante acurada, não somente em termos de aproximação temática, mas, principalmente, pelo diretor apresentar uma preocupação plástica e visual que transparece em seus filmes e, neste em especial, que consegue transformar em imagem a transposição das memórias de Bauby.

#### 1.4 O desafio da transposição

Schnabel, por sua vez, declarou em diferentes entrevistas, entre elas aquela concedida ao entrevistador norte-americano Charlie Rose, que havia sido tocado pelo livro, antes do convite para dirigir a adaptação, o que fez com que ele temesse realizar o filme. Porém, além da qualidade do roteiro de Ronald Harwood, e seu interesse em adaptar uma obra que tivesse como temática a consciência, Schnabel afirmou ter motivações pessoais para se vincular ao projeto de adaptação e à realização do filme, e a principal delas foi a da morte de seu pai.

O cineasta contou ter cuidado do pai até a morte e que a lembrança daquele período, no qual seu pai estava com câncer e temia a morte imanente, foi o catalisador para que ele realizasse o filme. Um norteador para a realização do longa-metragem, relatou Schnabel, foi um poema de seu pai, no leito de morte, composto por suas últimas falas, que foram anotadas por seu acompanhante. O texto, errático e oscilante, como o filme, exhibe os últimos pensamentos de um homem de 93 anos à beira da morte, que relembra o passado, observa o presente e pede por coisas triviais. A intenção de Schnabel era a de que *O Escafandro e a borboleta* tivesse o mesmo aspecto desse texto e o refletisse enquanto proposta artística. Também, segundo o diretor, a realização do filme foi um processo de lidar com o seu próprio receio da morte.

Schnabel observou que o livro de Bauby teria sido sua *raison d'être*, uma vez que ele morreu logo após sua publicação, e que o autor, frente à imobilidade física de seu corpo, o transformou em um livro, que poderia, então, ser compartilhado pelo leitor. O



romance teria se tornado a superação de sua condição física, por meio da arte, da imaginação e da consciência, o que seria outra forma de vida.

Dessa forma, o tema da morte e da condição de vida do artista se evidencia como uma constante na filmografia de Schnabel, em especial o artista condicionado a uma situação limite, como um olhar de certa forma privilegiado frente ao mundo, que consegue refletir algo novo sobre a condição humana. É nessa chave que o diretor afirma ter se interessado pela transposição da obra de Bauby, na capacidade do livro de propor outra forma de olhar. Bauby, acostumado com uma vida de glamour, festas, carros conversíveis e de belas mulheres, ao ser colocado em sua situação limite de imobilidade total, descobre uma nova forma de existência, calcada na sua capacidade mental, de memória, observação e imaginação, para transpor sua limitação física e alcançar a liberdade de voar, o que, segundo Schnabel, ainda em sua entrevista a Charlie Rose, teria alterado o próprio olhar do diretor enquanto artista. A borboleta seria, assim, uma metáfora sobre a própria condição do artista, que, frente ao aprisionamento do mundo histórico, tem a possibilidade, por meio da imaginação e da criatividade, de fazer voos sobre o mesmo objeto, superando a materialidade do "real" e criando novas instâncias no processo de superação da condição de quase aniquilamento. O cinema oferece plataforma das mais eficazes para isso, em especial, como ressalta Schnabel, em função da sua alta capacidade de comunicação com o público, que supera a da pintura e mesmo da literatura, uma vez que a imagem em movimento estabelece um jogo em que a imersão perceptiva é inevitável, além de ser expressão artística de maior acesso ao gosto do público.

Esse parece ser o cerne da intenção do cineasta em sua transposição e na realização do filme: a liberdade da mente e da consciência, da imaginação e da memória, que poderia transpor os limites do corpo, da opressão hospitalar, para se deter em luxuosos jantares

com sua amante, reviver seus sonhos de infância ou de adulto, ou relembrar momentos passados. Schnabel afirma, então, que o filme não se trata de um homem no hospital, mas de sua capacidade imaginativa e da sua memória, o que lhe garantiria a liberdade de mostrar o que ele desejasse: o Alasca, o deserto do Saara, ou a visita à cidade religiosa de Lourdes. Toda a construção da mise-en-scène e da decupagem tem o intuito de transmitir ao espectador essa capacidade de superação, bem marcada na narrativa de Bauby, e se caracteriza, concomitantemente, no principal desafio narrativo enfrentado por Schnabel: como transformar em imagem as percepções, observações, memória e divagações de um protagonista mudo e imóvel, restrito a uma cama hospitalar, cuja única possibilidade de comunicação com o mundo exterior é por meio do piscar de um olho?

Schnabel relata que, frente a essa situação, no processo de revisão do roteiro, decupagem e elaboração do filme, ele se questionou como representaria a condição do protagonista. Essa indagação do cineasta é crucial para a transposição do livro, que é composto por um relato em primeira pessoa, um monólogo subjetivo, com pouquíssimos diálogos, calcado nas observações de um narrador-personagem que expõe sua subjetividade. Essa construção em forma de associações e fluxos de pensamento fez com que o cineasta transpusesse o espectador para o Escafandro, ao qual o personagem Jean-Dominique estava confinado, em seu próprio corpo e, posteriormente, caracterizar a liberdade que ele alcança, uma vez que toma consciência de que sua imaginação e sua mente não estavam paralisadas; e assim, percebe a infinita capacidade de sua mente, que o liberta como uma borboleta de um casulo.

O cineasta decide, então, que a câmera será no ponto de vista de Jean-Do. Nos primeiros quarentas minutos do longa-metragem, com algumas exceções, as cenas são estruturadas na perspectiva de Bauby, utilizando o plano ponto-de-vista, com

desfocalizações e limitações de campo, refletindo a limitação do olhar do protagonista, após acordar do coma no quarto 119 do hospital. A *mise-en-scène* naturalista inclui os cílios de Bauby, margeando a imagem, bem como piscadas na objetiva, a cada piscada do personagem.

É importante ressaltar, que o plano ponto-de-vista será utilizado amplamente nas sequências que se passam no hospital, que ocorrem no tempo presente da narrativa. Os *flashbacks* em que Bauby relembra e relata sua vida anterior ao acidente – o primeiro aos 14 minutos de filme, Jean-Do aparece em uma seção de fotos ao lado do músico Leni Kravitz - não serão filmadas a partir de seu ponto de vista, pelo contrário, ele está em cena. Todavia, nas cenas do hospital, em que se enfatiza o enclausuramento do personagem, os planos têm Bauby como origem. A exceção seria aos 16 minutos de filme, em que após a sutura do olho direito, há um plano detalhe do olho esquerdo aberto e o olho direito suturado de Bauby.

Os demais atores interagem diretamente com a câmera, olhando diretamente para o centro da objetiva, que mimetiza Jean-Dominique, enquanto o espectador ouve, por meio da narração em *off*, os pensamentos e reações de Bauby. A intenção do cineasta, segundo Schnabel, era a de estabelecer o público como cúmplice do protagonista, no sentido de que o protagonista compartilha com o espectador seus pensamentos, os quais os demais personagens permanecem alheios e ignorantes. O espectador tem acesso aos pensamentos de Jean-Do, ouve seus comentários e até piadas, Esse privilégio que os demais personagens em cena não têm acesso, é uma estratégia fílmica que sugere um aproveitamento interativo entre os elementos do monólogo interior da personagem e a cumplicidade e resposta do público.

Observa-se, também, que as reflexões e comentários de Jean-Dominique formam aquilo que o escritor francês André Gide denominou *mise en abyme*, em que uma narrativa contém outra dentro dela, encaixada, como em *As mil e uma noites* ou o quadro *As Meninas*, de Velasquez, no qual se vê o pintor frente a uma tela fazendo um retrato de um casal refletido no espelho, ou ainda na célebre obra do escritor francês Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*. Nesse recurso, o fazer artístico, a criação, ou o próprio ato de narrar não é apenas o meio para a realização de uma obra, seja ela, cinematográfica, pictórica ou literária, mas, ao contrário, torna-se o vetor central de sua construção, assumindo uma posição de destaque. Com a utilização da *mise en anyme*, o fazer artístico, a elaboração de uma obra de arte se torna o tema e objeto central da mesma obra.

O recurso do *mise en abyme* é um dos fios condutores do filme. A trama centra-se sobre o processo de criação das memórias de Jean-Dominique, que são justamente a história que dá base ao filme e será por ele retratada. No longa-metragem, tanto há cenas em que Jean-Do dita para Claude trechos do livro, estando os dois em meio do processo de escrita do romance, como na última sequência, Claude termina de ler o livro para Jean-Dominique, após a publicação, e comenta as excelentes críticas, encerrando, assim, a trama de *O Escafandro e a borboleta*.

Assim, a narrativa do filme registra a construção de sua própria narrativa, utilizando justamente o recurso estilístico do reflexo e da virtualidade do *mise en abyme*, se aproximando, nessa perspectiva, da forma utilizada por Proust em que ao fim do último volume de *Em busca do tempo perdido*, intitulado *O tempo redescoberto*, o narrador inicia o processo de escritura de sua obra, retornando então para o começo, o ponto inicial. O conceito de *mise en abyme*, então, aí se evidencia, uma vez que a narrativa se caracteriza como uma espiral, da mesma maneira que ocorre em *O Escafandro e a borboleta*. Ao final

do filme, o livro que lhe deu origem está escrito e publicado, retorna-se, então, ao início da narrativa, em que Jean-Dominique relata suas memórias, após o acidente cerebral.

Além da reconstrução do próprio processo de escrita do livro tomando parte da narrativa, pode-se observar, concomitantemente, uma intenção do diretor de criar uma identificação entre espectador com Jean-Do. A partir do momento em que a câmera subjetiva é o ponto de partida para a narrativa, não somente o espectador tem apenas acesso ao ponto de vista de Bauby e a ele está confinado - tornando-se, dessa forma, o confidente do protagonista, uma vez que o espectador tem acesso aos seus pensamentos, aos quais os demais personagens em cena permanecem alheios -, mas ocorre um processo de identificação, uma vez que o espectador, no filme, passa a ser Bauby, reproduzindo imagetivamente o efeito produzido pelo romance *Um homem que dorme*, de George Perec. Neste romance, o narrador narra em segunda pessoa, fazendo com que o próprio leitor seja o protagonista do enredo. Quem pratica as ações não é um personagem, mas o próprio leitor, em função do uso da segunda pessoa, o que ocorre imagetivamente em *O Escafandro e a borboleta*, uma vez que, aos os atores se dirigirem diretamente à câmera, ao centro da objetiva, como sendo Bauby, eles estão dialogando com o público, que vê pelo olho esquerdo de Bauby e ouve seus pensamentos.

Nesse ponto, o diretor consegue transpor para a imagem, por meio do ponto de vista da câmera, a voz narrativa do romance de Bauby, o que pareceria ser o principal desafio da adaptação, representar imagetivamente o aprisionamento do protagonista. Assim, nos primeiros quarentas minutos do filme, o espectador experiencia a condição de Jean-Do. Schnabel, dessa forma, não somente materializa representando imagetivamente o *Escafandro* e o monólogo interior do narrador-protagonista, mas faz com que o espectador

embarque nessa jornada, estando este também confinado e limitado ao corpo-Escafandro de Bauby.

Dessa forma, Schnabel criou intencionalmente um efeito claustrofóbico para o espectador, do aprisionamento de Bauby em função de sua paralisia, por meio da câmera subjetiva, que permanece praticamente imóvel, restrita ao ponto de vista do olho esquerdo de Jean-Dominique. A câmera subjetiva corrobora com a noção de narração em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que constrói essa sensação de aprisionamento, não somente do personagem, mas do espectador, que experiencia a condição claustrofóbica e aflitiva da paralisia. Segundo o diretor, era necessário que o espectador embarcasse nessa jornada, e não permanecesse numa posição de observação. Assim, intencionalmente, o diretor almejava que o espectador experimentasse a claustrofobia da situação de Bauby de forma que se pudesse traduzir sua condição, imóvel e muda, para o público, traduzir as reflexões e experiências de um homem que não fala.

A intenção de Schnabel era a de estabelecer uma oposição entre o aprisionamento claustrofóbico do homem preso em seu próprio corpo e, posteriormente, a retomada de sua liberdade, por meio da mente. Dessa forma, quando Jean-Do se liberta da sua condição de restrição física total, a partir do momento que ele toma consciência de sua capacidade imaginativa que lhe possibilitaria ir aonde quisesse, Mathieu Amalric aparece em cena frontalmente, caracterizado como Bauby, após o acidente cerebral. Vê-se, então, Jean-Do no hospital, com tapa-olho e boca torta, sentado numa cadeira de rodas.

Isso é decorrente da tomada de consciência do protagonista de sua liberdade imaginativa, que consegue transpor seu Escafandro, uma vez que seus pensamentos vão se tornando cada vez mais físicos, no sentido que o libertavam de sua condição de paralisia. Schnabel, então, registra esse processo de superação ao abandonar a câmera subjetiva,

libertando também o espectador de seu confinamento claustrofóbico ao ponto de vista do único olho de Bauby, e começa a reconstruir e materializar suas divagações, suas lembranças – como seu último encontro com seu pai, sua visita à cidade de Lourdes, com uma antiga namorada religiosa – seus sonhos. Bauby, Mathieu Amalric, passa a estar em cena, mudo e imóvel, enquanto os demais atores, agora, interagem com ele, que mantém seus comentários em voz over, que retomam em diversas sequencias o texto original do livro de Bauby.

### *1.5 A filmagem e a mise-en-scène*

Ainda que Schnabel tenha afirmado que o roteiro original de Harwood se destacava por sua qualidade, o diretor salientou, em sua entrevista a Charlie Rose, que havia – e que há sempre – a necessidade de transformar o roteiro original em um roteiro filmado ou filmável, traduzindo o roteiro original para um roteiro decupado e, em especial, para um roteiro com diálogos em francês, não mais em inglês, o que foi feito com o auxílio do elenco do filme. Depois de terminado esse processo de tradução do roteiro, como denominou o cineasta em sua entrevista, foram iniciadas as filmagens de *O Escafandro e a borboleta* em outubro de 2006, no ano anterior ao lançamento do filme, na França.

Para garantir maior verossimilhança ao livro de Bauby, Schnabel optou por não filmar em um estúdio, mas em locação, no próprio Hospital onde Jean-Dominique ficou após o acidente cerebral. Foi construindo, então, um *set* de filmagem no salão de baile do Hospital, em Berck-sur-Mer, Callais, no norte da França, onde se recriou o quarto 119 de Bauby. A varanda do hospital para qual Jean-Do é levado para tomar sol e recebe visitas

no filme, e a praia próxima ao hospital, para onde ele é levado pela sua ex-mulher e filhos, que aparecem no filme são os mesmos locais frequentados por Bauby, enquanto estava hospitalizado em Ber sur Mer. É observável a intenção de “real” do diretor como insumo para a realização do filme. Isso sugere certa contaminação da condição documentária que será como que uma tônica no discurso do filme. Ora, se o caminho criativo possibilitava ao diretor transitar por esferas inusitadas, é digno de nota esse apego ao “real”, entendido como um dispositivo de validação da asserção. O trajeto criativo mediado pelo “real” e a recusa por situações figuradas aproximam este filme da estratégia da enunciação localizada, identificada, situada nas bases contemporâneas em que a prevalência do foco de semelhança funciona como um tipo de valor de criação.

Essa escolha fez com que Schnabel, elenco e atores tomassem contato com a equipe do hospital, muitos dos quais foram responsáveis pelo tratamento de Bauby, contribuindo assim para reconstrução de suas memórias. Schnabel relatou também que a namorada de Bauby também forneceu informações, que auxiliaram na composição do filme, como, por exemplo, seu gosto por touradas, que aparecem, enquanto o narrador afirmava a possibilidade, dada pela sua liberdade de imaginação, de ir onde quisesse, de realizar seus sonhos de infância e de adulto. Há, nesse momento, um plano geral de uma tourada, em que o toureiro aplica o golpe final no touro. A inclusão dessa tomada foi em decorrência da fala da namorada de Bauby, uma vez que não há no livro qualquer menção específica a elas.

Também, a tentativa de verossimilhança com as memórias de Bauby influenciaram a decupagem do filme. Nesse processo, Schnabel optou pela câmera subjetiva nos primeiros quarenta minutos do longa-metragem, a fim de simular o aprisionamento de Jean-Dominique. Entretanto, depois de feita essa escolha, o diretor ainda encontrou outros



questionamentos para como ele iria estruturar a filmagem, para melhor recontar a história, em especial, o estranhamento de Bauby, ao acordar na cama hospitalar, a qual ele permanecerá boa parte do tempo restrito em função de sua paralisia total.

A dúvida de Schnabel era quem tomaria o lugar de Jean-Do na cama e onde estaria Mathieu Amalric. Para quem os demais atores se dirigiriam nas sequências em câmera subjetiva? Quem seguraria a câmera e filmaria? O diretor avistou algumas possibilidades: primeiramente, ele próprio tomaria o lugar de Bauby e seguraria a câmera. Os atores, assim, atuariam para ele, diretor, ou com ele; a segunda era que Mathieu Amalric tomaria o lugar de seu personagem na cama hospitalar e filmaria os demais membros do elenco atuando; uma terceira seria o diretor de fotografia, Janusz Kaminski – fotógrafo polonês célebre por ser o diretor de fotografia da maior parte dos filmes de Steven Spielberg – tomaria o lugar de Bauby e filmar as cenas; por fim, o *cameraman* filmaria, a partir da perspectiva de Bauby, deitado na cama. Esta última foi a opção escolhida pelo diretor.

Dessa forma, nos quarenta minutos iniciais do filme, o *cameraman* tomou o lugar do protagonista na cama, segurando a câmera e filmou, simulando o olho esquerdo de Bauby, usando uma série de truques de câmera para se aproximar aos movimentos do olho, como mudanças constantes de foco e fazendo as piscadas, ao tapar a lente com seu dedo. Enquanto isso, os atores atuavam diretamente para a câmera, geralmente em *close*, – invertendo a noção do cinema clássico de que os atores não devem jamais olhar para câmera, a fim de não quebrar com a quarta parede do cinema.

O diretor ressaltou ainda que, ao o elenco inteiro olhar frontalmente para a câmera, em *close*, falando como estivesse se dirigindo ao olho esquerdo saudável de Bauby, o estranhamento inicial dessa quebra da quarta parede tende a ser diminuído, uma vez que o

espectador tende a se acostumar com a proposta. Essa se torna a convenção, e, embora aflitiva e mesmo claustrofóbica, não há um rompimento ou quebra na narrativa, justamente porque todos atuaram dessa forma, naturalizando-a. Ainda no processo estruturação da filmagem, Schnabel se defrontou com outro questionamento: depois de definir que o *cameraman* estaria na cama, tomando o lugar de Jean-Dominique, onde ficaria, nas filmagens, o ator que interpreta o protagonista, Mathieu Amalric? Inicialmente, Schnabel pensou em manter o ator ao lado da câmera, não sendo por ela filmado, mas sendo visto pelos demais atores. Estes, assim, atuariam com ele, no sentido em que se dirigiriam a Amalric, o que afetaria suas respectivas performances, uma vez que eles teriam um apoio concreto, a presença física de Bauby para auxiliar na *mise-en-scène*. Schnabel, todavia, decidiu por não fazê-lo e filmar de outra forma.

Mathieu Amalric estava presente no *set* de filmagem durante a produção das sequências em que a câmera é subjetiva. Ele permanecia caracterizado como Bauby, na maca, com tubos de plástico, representando os tubos de oxigênios e sondas, com um tampão no olho direito – o olho direito de Jean-Dominique é costurado na sequência inicial do filme, por não corresponder mais aos estímulos dos médicos. Porém, Amalric não estava à vista para os demais atores que estavam em cena, estes se dirigiam a câmera. Durante as filmagens das tomadas iniciais do filme, ele estava em outra parte do *set*, em um canto coberto por cortinas, formando quase que uma cabine, na qual ele tinha um monitor e um microfone. Assim, ele podia ver as cenas sendo filmadas com os outros atores e fazia os comentários que correspondem aos pensamentos e reações de Jean-Dominique, que apenas o diretor ouvia, no desenrolar da filmagem.

Amalric tinha, então, a liberdade de dizer o que quisesse espontaneamente, reagindo ao que via ser filmado na câmera. Schnabel não esperou a pós-produção para

gravar a totalidade da voz over de Amalric, boa parte destas foram registradas no *set*, concomitantemente, a filmagem das seqüências. Esses comentários, feitos no improviso, juntamente com trechos do texto original do livro, constituem a voz *over* que pontua as reflexões e comentários de Jean-Do, aos quais apenas a plateia tem acesso, e, muitas vezes, são caracterizados pela ironia e o humor negro. Dessa forma, não se constrói apenas o aspecto levemente cômico do filme – em função das reações irônicas de Bauby, improvisadas espontaneamente por Amalric –, mas, principalmente, se estabelece a relação de cumplicidade entre o protagonista e o público, que é o único que tem acesso aos pensamentos de Jean-Dominique.

A experiência de ficar em um canto do *set*, imóvel, caracterizado como Bauby fez com que Amalric tivesse uma melhor compreensão da condição do personagem. O ator relatou ao diretor que observou que, ao estar parado, sem se mexer, as pessoas em volta agiam como se ele não estivesse lá, o que foi uma noção central para a construção da narrativa e do personagem, a noção de dar a Jean-Dominique uma voz novamente, com a qual ele pudesse ocupar um lugar no mundo e não ser, como ele afirma no filme, apenas um legume, imóvel em uma cama hospitalar.

O improviso parece ter um papel forte na direção de atores de Schnabel, uma vez que ele afirmou não ensaiar as cenas e nem mesmo fazer teste de elenco ou audições. Segundo ele, o processo de *casting* se baseou no conhecimento de outros trabalhos do elenco, juntamente com a crença na adequação dos atores aos seus respectivos papéis e nas suas capacidades de poder realizar aquilo que o diretor visionava. Assim, o conhecimento prévio de trabalhos do elenco, somado a breves encontros com os atores para discutir o projeto, constituíram o método de seleção de Schnabel.

O protagonista, Mathieu Amalric, foi escolhido, depois do desligamento de Johnny Depp, em função da sua performance nos filmes *Fin août, début septembre*, de 1998, de Olivier Assayas, e *Reis e rainha*, de 2004, de Arnaud Desplechin. Schnabel havia ficado impressionado com o trabalho do ator nesses dois longas-metragens e o escalou para *O Escafandro e a borboleta*. Esse foi, também, o critério de escolha para os outros membros do elenco, como Anne Consigny, que interpreta Claude, para quem Jean-Do dita o romance, que o diretor conheceu por meio do filme *Je ne suis pas là pour être aimé*, de 2005, de Stéphane Brizé, no qual também atuava Patrick Chenaïs, que faz o médico, o doutor Lepage. O elenco ainda conta com o célebre ator sueco Max von Sydow, no papel do pai de Jean-Do de noventa anos, e Emmanuelle Seigner, como a ex-mulher de Bauby e mãe de seus filhos.

O método de preparação e direção dos atores também parece ser peculiar, uma vez que Schnabel opta por dar instruções aos atores verbalmente e logo iniciar a filmagem. Não há, assim, ensaios das cenas ou repassagens de textos, o que, principalmente, garante maior liberdade de atuação e interpretação para os atores, que, como já se ressaltou, foram responsáveis pela tradução do roteiro em inglês para o francês, seguindo o desejo do diretor de que o elenco tomasse posse de suas falas, almejando atingir a naturalidade.

Esse desejo do diretor de espontaneidade teve duas consequências, particularmente para Mathieu Amalric. Primeiramente, a caracterização de Jean-Dominique após o acidente cerebral foi feita de maneira rústica, por meio do uso de cola e cera, uma vez que o diretor não se mostrou disposto a esperar diariamente por efeitos de maquiagem sofisticados, que levariam em torno de cinco horas, o que acarretaria numa perda dessa agilidade e

disponibilidade em filmar, decorrente da ausência de ensaios e repetições.<sup>5</sup> Também, o protagonista relatou que essa condição da filmagem fez que ele tivesse de ficar o tempo inteiro sem se mover, contraindo os músculos a fim de evitar movimentos espontâneos, não somente em função da forma do diretor construir a mise-en-scène, mas, também, para auxiliar os demais atores, particularmente as crianças que fazem os filhos de Bauby, em suas respectivas performances.

Segundo Schnabel, essa preferência por não ensaiar ou repassar as cenas e diálogos se deve a ele não querer perder algum momento espontâneo na interpretação dos atores que lhe agrada, ao ter de pedir para repetir a performance, quando a câmera estivesse filmando, o que seria muito improvável de ocorrer. Assim, o diretor optou por dar liberdade criativa aos atores e abrir espaço para a improvisação e espontaneidade.

Observa-se que a estratégia de filmagem reflete o modo particular escolhido pelo diretor para transpor o livro de Bauby para o cinema, no intuito de alcançar a verossimilhança com a condição do protagonista, e, principalmente conduzir o espectador a experienciar essa situação, que resulta, inicialmente, na construção de um aprisionamento, para por fim propor uma nova possibilidade de olhar e de existência, decorrente da percepção, da imaginação, da criatividade e da observação. Desse modo, se concretiza no filme a superação descrita por Bauby no romance de sua própria situação, que, frente à extrema adversidade, consegue transpor os limites de sua incomunicabilidade e imobilidade. Ao mesmo tempo, que se configura uma forma distinta de utilizar a linguagem do cinema e dos recursos cênicos e fotográficos para retratar essa condição.

---

<sup>5</sup> MURRAY, Rebecca. *Mathieu Amalric Discusses The Diving Bell and the Butterfly*. In <http://movies.about.com/od/divingbellandbutterfly/a/divingma112307.htm>

### 1.6 A estreia, a recepção e a crítica

O filme de Julian Schnabel foi exibido, pela primeira vez, na mostra competitiva do Festival internacional de Cannes, em 2007, e competiu à Palma de Ouro. Ainda que *O Escafandro e a borboleta* tenha impressionado o público, a crítica e o júri do festival, acabou por não ganhar o principal prêmio do festival. Em 2007, a Palma de Ouro de Cannes foi concedida ao filme romeno *4 meses, 3 semanas e 2 dias*, de Cristian Mungiu. Julian Schnabel, porém, recebeu o prêmio de melhor diretor e o diretor de fotografia do filme, Janusz Kaminski, recebeu o grande prêmio técnico.

Logo após a exibição no festival de Cannes, o filme estreou na França, na Bélgica e na Suíça, em 27 de maio de 2007. Na França, o filme foi exibido, no final de semana de estreia, em 222 salas de cinema. Nos demais países, contudo, o número de salas nas quais o filme entrou em cartaz foi bem mais limitado, apenas oito na Suíça e cinco na Bélgica.

Nos Estados Unidos, *O Escafandro e a borboleta*, distribuído pela Miramax, entrou em cartaz apenas em dois de dezembro de 2007 nas salas de cinema, ainda que tenha sido exibido em diversos festivais no país, o primeiro deles sendo o *Telluride Film Festival*, em 31 de agosto de 2007. Muito provavelmente a opção por retardar em mais de seis meses o lançamento do filme se deve a intenção, que de fato se concretizou, de que o filme concorresse na temporada de premiações, em especial ao prêmio da imprensa estrangeira, o Globo de Ouro, e o prêmio da Academia, o Oscar. As distribuidoras norte-americanas têm a estratégia de lançar os filmes que visam concorrer nas premiações nos meses de novembro e dezembro, mais próximos ao período de indicações, enquanto nos meses do

verão norte-americano se privilegiam os filmes de ação, que visam a um público mais adolescente.

Após a estreia no festival de Cannes, o filme foi exibido em diversos festivais internacionais ao redor do mundo, aonde acumulou indicações e premiações, em diferentes categorias, em especial, a de melhor filme, melhor filme estrangeiro, melhor diretor, melhor diretor de fotografia, melhor ator, para Mathieu Amalric, e a de melhor edição.

No Brasil, sua primeira exibição ocorreu justamente no festival internacional de cinema do Rio de Janeiro, em setembro de 2007. Em São Paulo, ele foi exibido no ano seguinte, no festival de cinema francês do cinema Reserva Cultural, que contou com a presença de Anne Consigny, a atriz que interpreta Claude, que auxilia Jean-Do no processo de escrever o livro. O filme, então, entrou em circuito comercial, no Brasil, em julho de 2008, um ano após sua estreia em Cannes.

Observa-se, assim, que em 2007 o lançamento do filme se concentrou em países europeus, em especial francófonos, estendendo lentamente para o mercado norte-americano e canadense e se concentrando em participações e exibições em mostras de cinema e festivais. Em 2008, a distribuição de *O Escafandro e a borboleta* se expande, tanto em número de salas, quanto em países e continentes. Inicialmente nos Estados Unidos, no final de semana de estreia de *O Escafandro e a borboleta*, em novembro de 2007, apenas três salas exibiam o filme. Já em 2008, o filme era exibido em mais de 250 salas norte-americanas. Também, nesse ano, a distribuição se expandiu consideravelmente, entrando em cartaz em salas de cinema na Ásia, na América Latina e na Oceania, além da grande maioria dos países europeus.

Essa ampliação na distribuição e exibição do filme nas salas de cinema, que não é muito usual para filmes franceses sem grandes nomes no elenco, parece ser decorrente, primeiramente, na parceria com a Miramax, importante produtora e distribuidora norte-americana ligada aos estúdios Disney, que foi a responsável pela distribuição dos filmes em salas de cinema, em associação com a produtora francesa Pathé. A Miramax, além de importante produtora de filmes norte-americanos de diretores atuais mais conceituados como Martin Scorsese, é a principal responsável pela distribuição de diversos filmes não americanos, nos Estados Unidos e no mundo, como, por exemplo, o brasileiro *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles. Em geral, esses filmes produzidos por pequenas produtoras independentes são exibidos em festivais e são comprados pela Miramax, ou outras distribuidoras em função de sua repercussão de crítica e público.

Dessa forma, como foi o caso de *Cidade de Deus* e, mais recentemente o de *Tropa de Elite*, de José Padilha, após a repercussão positiva da crítica especializada nesses festivais e mostras, *O Escafandro e a borboleta* ganhou uma distribuição mais ambiciosa. Também, essa se deu muito em função de seu destaque em diversas premiações, tidas como as mais importantes do cinema mundial, onde acumulou indicações e prêmios em diversas categorias, o que refletiu num maior interesse do público em relação ao filme.

O filme *O Escafandro e a borboleta* recebeu mais de 52 prêmios entre festivais internacionais, prêmios de associações de críticos e das associações técnicas e academias. Além disso, ainda foi indicado para mais 40 outros prêmios em diferentes categorias. Entre os prêmios mais importantes destacam-se o César francês, o Globo de Ouro, o prêmio da imprensa estrangeira dos Estados Unidos, o Bafta, o prêmio da academia britânica e o Oscar, tido como um dos mais importantes prêmios da indústria, ainda que este reflita e se centre quase que exclusivamente na produção cinematográfica norte-americana.



Uma das primeiras premiações importantes recebidas pelo *O Escafandro e a borboleta* foi o prêmio de melhor diretor para Schnabel e o prêmio técnico para o fotógrafo Janusz Kaminski no Festival de Cannes em 2007. Ademais, foi indicado nesse ano para a Palma de Ouro, o que gerou grande destaque para o filme. No principal prêmio do cinema francês, o César, foi premiado o protagonista Matthieu Amalric, como melhor ator, e Juliette Welfling, com a melhor edição. Entre as indicações, no César, houve a de melhor diretor, para Schnabel, melhor roteiro, para Ronald Harwood, melhor fotografia, para Janusz Kaminski, melhor som, para Jean-Paul Mugel, Francis Wargnier e Dominique Gaborieau, e, também, *O Escafandro e a borboleta* recebeu a indicação de melhor filme.

Schnabel recebeu novamente o prêmio de melhor diretor, no Globo de Ouro, que também indicou o roteiro de Ronald Harwood como melhor roteiro. No prêmio da academia britânica de cinema, o Bafta, *O Escafandro e a borboleta* conquistou o prêmio de melhor roteiro, para o trabalho de Harwood, e foi indicado para melhor filme estrangeiro.

Curiosamente, no prêmio da academia norte-americana, o Oscar, o filme não competiu na categoria de filme estrangeiro, o que se deve, muito provavelmente, as regras próprias que balizam essa categoria, se diferenciando das demais. *O Escafandro e a borboleta* recebeu quatro indicações, porém, não ganhou nenhuma. Novamente, as indicações foram para melhor diretor, Julian Schnabel, melhor roteiro, Ronald Harwood, melhor edição, Juliette Welfling e melhor fotografia, Janusz Kaminski.

Observa-se, assim, que além do trabalho de Matthieu Amalric, que foi bem recebido pela crítica e também alvo de premiações especialmente em festivais, há um predomínio de indicações e premiações para a direção, roteiro, fotografia, e montagem. Esses quatro elementos, que se constituem como a principal base da elaboração da linguagem cinematográfica, são os pontos mais destacáveis no filme. É por meio do

domínio da própria linguagem do cinema, que Schnabel, juntamente com sua equipe, em especial Kaminsk, consegue transpor os obstáculos da narrativa subjetiva e em primeira pessoa de Bauby e transformá-la em imagem cinematográfica, a fim de transpor ao cinema as memórias do autor-narrador, materializando palavras, sensações e memórias em imagem, e permitindo ao espectador vivenciar a experiência ora claustrofóbica da imobilidade física de Bauby, preso ao seu corpo Escafandro que o limita, ora dela libertar-se, transpondo o espaço físico e tomando consciência da força e do poder da imaginação, que o possibilitam se movimentar livremente como uma borboleta.

Nesse sentido, é destacável o uso, no filme, dos meios da linguagem cinematográfica, para evidenciar essa oposição vivenciada pelo protagonista, para qual o espectador é levado. A transposição de Schnabel das memórias de Bauby não se vale exclusivamente do texto original e do narrador em *off* para materializar essa polaridade. Pelo contrário, a narração em *off*, que contém trechos do livro, serve como um apoio à *mise-en-scène*, porém, ela não se constitui como um vetor de sustentação da narrativa. É por meio da decupagem, da *mise-en-scène*, somada à montagem, que o filme materializa o relato extremamente subjetivo, beirando o umbilical de Bauby, e esse parece ser o principal trunfo do filme, merecendo assim uma análise mais detalhada, sobre a qual essa dissertação se deterá nos capítulos subsequentes.

## 2 A narrativa através de um escafandro

### 2.1 A narrativa fílmica: a “mostração” e a narração

O que destaca *O Escafandro e a borboleta* dentro da recente produção cinematográfica é a forma como o diretor vence o desafio narrativo de transpor ao cinema, ou seja, de transformar em imagem, as memórias de Jean-Dominique Bauby. Estas se configuram como pequenos ensaios em primeira pessoa, quase sem diálogos ou interações com os demais personagens, como um verdadeiro monólogo interior de um narrador-personagem mudo e imóvel. A princípio, o romance de Bauby parece intransponível para a linguagem do cinema, uma vez que nele estão ausentes os elementos que compõe não somente o cinema, mas a forma dramática, como fora definida pela poética de Platão e Aristóteles e revista, posteriormente, pelos críticos contemporâneos, como Peter Szondi e Anatol Rosenfeld. Desde a definição aristotélica dos gêneros literários, o drama ou a forma dramática se caracteriza por os personagens agirem e falarem independentemente, sem a necessidade de um narrador que relate e situe suas ações e sua trajetória, ainda que na tragédia clássica o coro, em certa medida, exercesse o papel de situar o desenrolar da ação.

Essa característica do drama ou do teatro cria algumas distinções entre o gênero dramático e o romance. A princípio pode-se pensar no cinema como um herdeiro do teatro, uma vez que ambos têm como premissa personagens que agem e falam por si, sem a necessidade – ainda que possa ocorrer – de um narrador que conduza a narrativa, como ocorre no romance. Dessa forma, o cinema se caracteriza como uma arte dramática. A linguagem cinematográfica, em função de seus mecanismos e características, irá, assim, se

aproximar do teatro, mas também dele se afastará, no ponto em que ela se aproxima do gênero literário, em especial do romance.

Primeiramente, para a compreensão desses pontos de aproximação e distanciamento, parece necessário refletir sobre as distinções entre o teatro e o romance. Essas distinções foram ressaltadas por André Gaudreault, em seu livro *Du littéraire au filmique*. Segundo ele, há uma diferença basilar entre o teatro e o romance - que fará com que o cinema se aproxime de um e de outro em diferentes pontos - que o autor irá estabelecer como sendo a dicotomia entre narração e *mostração*.

Ao dissertar sobre o conceito de *mostração*, Gaudreault afirma:

É a razão pela qual eu sugeri, há algum tempo atrás, a utilização sistemática de um termo, “mostração”, já existente, (ainda que não dicionarizada) e que começa a se impor, para caracterizar e identificar esse modo de comunicação de uma história que consiste em mostrar personagens que agem mais que dizem as peripécias as quais eles são submetidos e para substituir esse termo muito mal utilizado et polissêmico, que é “representação”. A escolha do termo “mostração” me parece hoje ainda mais feliz por ter me permitido, à época, formular o substantivo “mostrador” que proponho novamente aqui para identificar e singularizar essa entidade teórica, equivalente do narrador fundamental do escritural, o qual será responsável pela comunicação da narrativa cênica. (tradução nossa)<sup>6</sup>

Ao criar o conceito de *mostração*, Gaudreault pontua que a distinção entre o teatro e o romance reside na constatação de que, no teatro, não há uma narrativa. Isso se dá pela ausência de um mediador. Os acontecimentos ocorrem frente ao espectador, os personagens agem e se “mostram”. No romance ocorre o oposto. Constata-se que há um mediador que se posiciona entre o leitor e a “realidade”. Os acontecimentos não ocorrem

---

<sup>6</sup> C'est la raison pour laquelle j'ai suggéré, il y a quelques temps, l'utilisation systématique d'un terme, « mostration », déjà existant, (quoiqu'il n'ait pas encore fait son entrée dans le dictionnaires) et qui commence à s'imposer, pour caractériser et identifier ce mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent et pour remplacer ce terme trop galvaudé et par trop polysémique qu'est « représentation ». Le choix du terme de « mostration » m'apparaît aujourd'hui d'autant plus heureux qu'il m'a permis à l'époque de former le substantif « monstateur » que je propose à nouveau ici pour identifier et singulariser cette entité théorique, équivalent du narrateur fondamental du scriptural, qui serait responsable de la communication du récit scénique. GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens klincksieck, 1989, p. 91.

por si, nem os personagens se “mostram”, o narrador é quem irá “mostrá-los” e os descrever para o leitor.<sup>7</sup>

Assim, a oposição entre narração e *mostração* seria, para Gaudrealt, aquilo que diferencia o teatro do romance, ao ambos operarem como os equivalentes modernos das categorias platônicas de diegese não-mimética e diegese mimética, respectivamente; ou seja a diegese não-mimética corresponde ao narrar, ao contar o acontecido, enquanto que a diegese mimética corresponde ao encenar, ao “mostrar” a ação.<sup>8</sup> A narrativa escritural e a narrativa cênica (*récit scénique*), dessa forma, se diferenciam porque a primeira tem por base um narrador e a última um “mostrador”. Por meio do “mostrador”, a trama se dá para o espectador por intermédio de linguagens de manifestação e formas de expressão, que não apenas a palavra, como ocorre na narrativa escritural. Toda informação contida na narrativa escritural pode ser relacionada com o detentor único da palavra: o narrador fundamental. A ausência desse narrador fundamental no seio da obra cênica é o que impede que se identifique o modo de comunicação da narrativa cênica (*récit scénique*) com narração.<sup>9</sup>

Para o autor, isso ocorre porque o “mostrador” da narrativa cênica (*récit scénique*) e o narrador fundamental não têm as mesmas capacidades, nem a mesma estatura. No teatro, o espectador, como um verdadeiro observador, vê diretamente as ações do drama sem passar pelo intermédio de uma “consciência focal”, isto é, sem passar pelo enfoque da narração. Por outro lado, o leitor de uma narrativa escritural tem acesso apenas a sinais abstratos dispostos nas páginas do livro pelo narrador fundamental. Gaudreault, então, afirma: “O mostrador apresenta (visão direta), o narrador, no sentido preciso do termo,

---

<sup>7</sup> GAUDREALT. André. Du littéraire au filmique. Paris : Meridiens klincksieck, 1989, p. 32.

<sup>8</sup> Idem, p. 92-93.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 95.

*representa* (visão indireta).<sup>10</sup> (tradução nossa) Assim, o narrador não poderá jamais mostrar diretamente seus personagens. Por isso, retomando os conceitos de Roland Barthes, Gaudreault ressalta que enquanto o teatro é polifônico, a narrativa escritural é monódica, uma vez que a *mostração* do narrador escritural seria apenas uma ilusão, e o leitor está restrito ao seu relato.

Ainda que possam existir estratégias de neutralização da voz do narrador escritural, de forma que se dê tal importância à trama e aos personagens, que o leitor esqueça-se da existência de um narrador, Gaudreault ressalta a afirmação de Todorov de que é impossível se apagar totalmente o narrador. O mostrador cênico, por sua vez, é mais facilmente camuflado, uma vez que ele está menos ancorado. No teatro o ponto de vista não está inserido ou inscrito no texto. Pelo contrário, a focalização do olhar ocorre em função de um trabalho de percepção e observação do espectador. Ela não é produto de uma ação anterior à encenação.

Esse é um dos pontos-chave no qual irá se diferenciar o teatro do romance, como, também, o teatro do cinema. Isso, porque, apesar de também ser em última instância uma arte dramática, o cinema é composto por uma narrativa e pela narração. Em função disso, Gaudreault ressalta que o questionamento sobre o caráter narrativo do cinema passou por inúmeros teóricos, desde Béla Balázs a Christian Metz, passando por Albert Laffay e Jean Mitry. Balázs já havia salientado que, apesar de ser aparentemente o irmão gêmeo do teatro, uma vez que, como no teatro, os personagens agem e se mostram diretamente para o espectador, o cinema se aproximaria do romance. Gaudreault reafirma essa posição, ressaltando que, apesar de algumas distinções mais ou menos fundamentais, a maior parte dos teóricos acaba concluindo, em última análise, que o cinema se parece mais com um

---

<sup>10</sup> Le *mostrateur presente* (vision directe), le narrateur, en sens bien précis du mot, *représente* (vision indirecte). GAUDREAUULT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens Klincksieck, 1989, p. 99.

romance do que com uma peça de teatro. Isso ocorre em função da existência de uma instância fundamental que presidirá sua organização e estruturação. Essa instância é geralmente tida, segundo o autor, como o equivalente aproximado do narrador da narrativa escritural.

Sobre isso, Gaudreault evidencia:

Uma das hipóteses essenciais deste livro é que o cinema conseguiu desenvolver um modo de transmissão do narrável que lhe é totalmente específico, pois combina alegre e organicamente, por seus próprios meios, o equivalente fílmico de dois modos respectivos da narrativa escritural (a narração) e da narrativa cênica (a mostração): um é fundado na apresentação das personagens em ação, como na peça de teatro, mas por meio de diversas técnicas –principalmente a montagem – consegue inscrever de maneira indireta, nos interstícios da imagem, a figura de um narrador que, ainda que totalmente diferente de seu equivalente escrito, apresenta-se com a maior parte de seus atributos. Porque é também verdade “que o discurso imagético é, de certa maneira, o equivalente de uma narração como aquela tecida pelas palavras do romancista”. (tradução nossa)<sup>11</sup>

A existência de uma instância fundamental que estrutura e organiza a narrativa faz com que o cinema se aproxime, então, da literatura. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma arte dramática, o cinema se aproxima do teatro, no qual a trama ocorre em frente ao espectador. Em função disso, Gaudreault salienta que o cinema intercala momentos de narração e momentos de *mostração*. Para ele, no cinema, há um “mostrador-narrador” fílmico, que reúne ambas as características do teatro e do romance, sendo este a instância fundamental que organiza a narrativa. O autor, então, conclui que o cinema seria a fusão de dois modos fundamentais da comunicação narrativa: a *mostração* e a narração.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> L'une des hypothèses essentielles de ce livre, c'est que le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu'il combine allègrement et organiquement, par ses propres moyens, l'équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la mostration) : un est fondé sur la prestation de personnages en acte, comme la pièce de théâtre, mais par diverses techniques, dont au premier chef le montage, parvient à s'inscrire en creux, dans les interstices de l'image, la figure d'un narrateur qui, même s'il est tout à fait distinct de son équivalent scriptural, se présente avec la plupart de ses attributs. Car il est aussi vrai « que le discours imagé [est] d'une certaine façon l'équivalent d'une narration comme telle que tissent les mots du romancier » GAUDREALT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens Klincksieck, 1989, p. 55

<sup>12</sup> GAUDREALT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens Klincksieck, 1989, p. 115.

Se para Jacques Aumont, citado por Gaudreault, o narrador fílmico é o diretor do filme, o autor de *Du littéraire au filmique* ressalta que a instância fundamental que garante o aspecto narrativo do cinema é a montagem. A montagem seria a articulação posterior dos planos capturados durante a filmagem, produzidos por meio do modo da *mostração*, segundo Gaudreault. Assim, o diretor terá uma função dupla, durante a filmagem, ele operará como o “mostrador” cênico, criando planos que se caracterizam como micronarrativas, uma vez que têm certa autonomia entre si. Posteriormente, durante a montagem, o diretor se coloca como um narrador escritural, ou um meganarrador, organizando esses planos, tirando sua autonomia e dando-lhes um percurso contínuo e consecutivo.

Gaudreault, então, ressalta que o processo de construção de um filme é composto por três modos ou campos de intervenção. O primeiro seria a encenação (*mise-en-scène*) o qual, tomando a definição de Tom Gunning, Gaudreault nomeia de dispositivo pró-fílmico. O segundo seria o enquadramento (*mise-en-quadre*), a determinação da câmera. O terceiro seria o processo de edição, de tratamento das imagens capturadas, denominado encadeamento (*mise-en-chainé*). Os dois primeiros módulos, a encenação e o enquadramento, seriam os elementos que compõe a *mostração*, ainda que o enquadramento ocupe uma posição intermediária. Por meio do enquadramento é que o meganarrador dá seus primeiros passos, partindo da encenação, que, em termos de atividade narrativa, não tem nada de especificamente fílmico, para a manipulação do dispositivo de tratamento das imagens, ou seja, da montagem. Esta sim irá caracterizar a chegada ao modo de comunicação narrativa, à narração<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup>Symétriquement, le mostrateur filmographique peut avoir tendance à prendre, dans la mesure du possible, l'oripeau d'un narrateur en ayant recours, par exemple, à des mouvements de caméra. Il se permettra ainsi de faire liens entre divers motifs filmés grâce à la narration, il faut convenir, on l'a dit plus haut, qu'il reste



A escolha o enquadramento e do ponto de vista seria, então, os primeiros passos do narrador fílmico que diferenciaria o cinema do teatro, uma vez que estes dão início à criação de um intermediário entre o espectador e a trama. Contudo, Gaudreault ressalta que permanecem no campo da *mostração*, no modo que ele intitula mostrador fílmico. Sobre isso, o autor elucida:

Simetricamente, o mostrador fílmico pode ter tendência a assumir, na medida do possível, o papel de um narrador recorrendo, por exemplo, a movimentos de câmera. Ele se permitirá, dessa forma, estabelecer ligações entre os diversos temas filmados graças à narração; deve-se convir – como já dito antes – que ele fica sempre no nível da *mostração*: tais movimentos de câmera se fazem dentro da continuidade do plano e a articulação entre os fotogramas impedem qualquer escapada temporal. Apesar do vai e vem da câmera, o que é apresentado no plano é um único bloco de “realidade”. (tradução nossa)<sup>14</sup>

Os recursos da câmera, dessa forma, possibilitam ao mostrador fazer intermediações que se caracterizam como os primeiros passos em direção à narração fílmica. Porém, é somente com a montagem que um filme pode ascender da *mostração* à narração. Isso ocorre porque dentro do plano há uma noção de continuidade – utilizando o termo de Gaudreault, ele é unipontual (*unipunctuel*) – de tempo e espaço, dentro de uma sequência de fotogramas. O “mostrador” opera, então, como o espectador do teatro no momento da filmagem, ao compartilhar o tempo e o espaço da encenação que ocorre frente à câmera. Com isso, ele não exerce o mesmo papel que o narrador. Mesmo ao exercer uma intermediação entre o que se passa frente à câmera – a encenação – e o espectador, em decorrência da escolha de um ponto de vista, ele ainda age no campo da *mostração* e não da narração. Como ressalta Christian Metz, um dos elementos que caracteriza a narrativa é

---

toujours au niveau de la mostration : ces mouvements de caméra se font dans la continuité du plan et d’articulation entre les photogrames empêche toute échappée temporelle. Malgré les va-et-vient de la caméra, ce qui est présenté dans le plan n’est qu’un seul bloc de « réalité ». GAUDREAUULT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens klincksieck, 1989, p. 119-120.

<sup>14</sup> Idem, p. 126.

que nela há uma dupla sequência temporal, o tempo da narrativa e o tempo do que está sendo narrado. Metz elucida:

A narrativa é... uma dupla sequência temporal...: existe o tempo da coisa narrada e o tempo da narrativa (o tempo do significado e o tempo do significante). Esta dualidade não só torna possível todas as distorções temporais que são triviais nas narrativas (três anos da vida do herói resumidas em duas frases num romance ou em algumas tomadas frequentativas numa montagem em um filme, etc.) Ela, basicamente, convida-nos a considerar que uma das funções da narrativa é inventar o esquema de um tempo em termos de outro esquema de tempo. (tradução nossa)<sup>15</sup>

O “mostrador-fílmico” está impossibilitado de operar dentro dessa dupla temporalidade, ele está limitado ao tempo e espaço do plano. Por isso que Gaudreault reafirma que a chegada à narração fílmica só se dá por meio da montagem, que é o momento no qual a narrativa se instaura, ao ser estabelecida essa dupla temporalidade, inexistente no trabalho unipontual (*uniponctuel*) do mostrador. É justamente a montagem que irá organizar a narrativa de modo que esta invente um esquema temporal através de outro esquema temporal, como afirma Metz.

O trabalho do narrador fílmico, como denomina Gaudreault, por sua vez, é pluripontual (*pluriponctuel*), isto é, ele não está restrito a um ponto de vista como o “mostrador”. Ademais, ele se organiza pela descontinuidade, uma vez que ele é produzido por meio da justaposição de dois planos. Com isso, o seu trabalho não é o de registrar aquilo que acontece em sua frente e exibir ao espectador, como se este estivesse assistindo a uma peça de teatro. Pelo contrário, sua intermediação faz com que o espectador acompanhe a trama por tempos e espaços distintos, viajando nos pequenos espaços

---

<sup>15</sup> Narrative is a... doubly temporal sequence...: There is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier). This duality not only renders possible all the temporal distortions that are commonplace in narratives (three years of the hero's life summed up in two sentences of a novel or in a few shots of a "frequentative" montage in film, etc.). More basically, it invites us to consider that one of the functions of narrative is to invent one time scheme in terms of another time scheme. METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Chicago: Chicago University Press, 1991, p. 18.

produzidos pelo “mostrador”. O narrador fílmico, então, se aproxima do narrador escritural, que também detém a capacidade de levar o espectador para tempos e espaços distintos, podendo até transitar por uma pluralidade de pontos de vista.

Em especial, é a montagem que garante que um filme se estabeleça como uma narrativa fílmica em decorrência da relevância da temporalidade em qualquer ato de comunicação narrativa. Isso foi destacado por Gérard Genette, em seu livro *O discurso da narrativa*. O autor salienta que a temporalidade é um condicionante da narração, uma vez que é possível se contar uma história sem especificar o espaço onde ela ocorreu ou a distância do espaço da narrativa para onde ela está sendo contada. Todavia, segundo ele, é impossível contar uma história sem estabelecer uma relação temporal com o ato da narração. Mesmo que o narrador não especifique claramente quando ela ocorreu, ele irá escolher um tempo passado, presente ou futuro, o que irá localizar a história em relação ao ato da narração.<sup>16</sup>

Essa dupla temporalidade fará do cinema um modo de comunicação narrativo diferentemente do teatro, em que a temporalidade, a trama, é a mesma da encenação. O tempo da encenação teatral é o tempo presente, as ações se desenrolam em frente ao espectador. O cinema se aproxima, então, do romance, ao operar tanto na lógica da *mostração* como na da narração. Por isso, no presente trabalho, parece importante ressaltar como uma narrativa escritural foi transformada em narrativa fílmica, baseada nas escolhas do diretor, ou operar os três modos do cinema (encenação, enquadramento e montagem) e como este orquestrou a *mostração* e a narração.

---

<sup>16</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative discourse*. Nova York: Cornell University Press, 1983, p. 215.

## 2.2 A transposição cinematográfica de um monólogo subjetivo

Uma importante tarefa de qualquer transposição cinematográfica de uma obra literária é transformar ou representar imagetivamente descrições e relatos do narrador, materializando-as em cenário, figurino, falas, ações, entre outros. Ou seja, para construir uma narrativa fílmica, é preciso, primeiramente, que o diretor transforme o texto da narrativa escritural em elementos concretos que possam ser exibidos e registrados pela câmera, operando dentro do modo da encenação e, principalmente da *mostração*.

Em *O Escafandro e a borboleta*, todavia, essa tarefa é levada à última potência, uma vez que a descrição e os relatos do narrador são os elementos-chave do livro. Não há ações, eventos ou diálogos que construam o enredo, que possam facilmente ser encenados e registrados pela câmera. Ao contrário, a narrativa se concentra na perspectiva de Bauby, suas percepções, lembranças e divagações. Trata-se, então, de um relato em primeira pessoa subjetivo e extremamente sensorial, ora melancólico, ora levemente cômico. Bauby se caracteriza como uma narrador-personagem, ao mesmo tempo em que opera como um narrador-observador, no sentido de que suas observações dão forma ao mundo que o rodeia, aos personagens que o rodeiam, a oposição entre sua vida pregressa e sua condição atual.

Para transpor as memórias de Jean-Dominique Bauby, Schnabel precisou transformar em imagem seu monólogo e representar seu enclausuramento físico em oposição à liberdade de sua mente. Para isso, o diretor se valeu dos próprios recursos da linguagem cinematográfica, com destaque para a fotografia - por meio dos enquadramentos e das diferentes luminosidades e texturas da imagem - e da montagem. Dessa forma, a

condição e o ponto de vista de Bauby serão materializados em imagem por meio do uso magistral da decupagem, do ponto de vista da câmera e da fotografia, que consegue capturar e representar os estados de espírito, a memória, as divagações e reflexões desse monólogo interior, transformando-o em narrativa fílmica. O filme parece, então, levar às últimas consequências a proposição de Vertov, em *O homem com a câmera*, uma vez que o uso da câmera subjetiva transforma a câmera no único olho de Bauby, que registra e observa o mundo que o rodeia.

Essa aproximação com a proposição de Vertov também foi observada pela professora Catherine White, especialista em literatura e cinema francês da Universidade de Cincinnati, em seu artigo intitulado *Transforming the Literary "I" Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel's Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*. White afirma:

A imagem visual geral é sempre parte de uma realidade mais ampla; isto é ainda mais verdadeiro em *O Escafandro e a Borboleta*. O significado completo precisa da construção cúmplice entre sujeito dramático e espectador/sujeito. O mesmo se aplica no como vemos o protagonista: no começo, vemos apenas partes dele, nunca todo o seu ser. Sujeito e objeto, nesse novo discurso, são ambos fragmentados. De toda forma, o olho da câmera é a força dominante. Sua fusão entre sujeito do filme e espectador-sujeito remete ao Cinema Olho de Vertov, como já mencionado. Ao louvar a câmera-máquina em detrimento do imperfeito olho-humano, a Vertov é atribuída à frase "Sou um olho-mecânico. Sou uma máquina, estou mostrando-lhes um mundo, da forma como só eu posso ver" (Man With A Movie Camera, 1924). (tradução nossa)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> In general the visual image is always part of a larger reality; this is even truer in *The Diving Bell and the Butterfly*. Complete meaning needs construction by the complicit dramatic subject and the viewer/subject. The same is true of how we see the protagonist; at first we see only parts of him, never his whole being. Subject and object in this new discourse are both fragmented. Still, the camera eye is the dominant force. Its fusion of film subject and viewer subject suggests Vertov's Kino Eye, as mentioned earlier. In particular, this camera eye stresses the kind of documentary realism associated with Vertov. Praising the camera-machine over the imperfect human eye Vertov is credited with claiming, "I am a mechanical eye. I am machine, I am showing you a world, the likes of which only I can see" (Man With A Movie Camera, 1924). WHITE, Catherine L. *Transforming the Literary "I" Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel's Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*, *Quarterly Review of Film and Video*, 29:4, 303-309, p. 305

Assim, o olhar-câmera será o fio condutor da narrativa, materializando a primeira pessoa do discurso de Bauby. Ao mesmo tempo, ele irá estabelecer a relação de identificação entre o sujeito, objeto e espectador. O ponto de vista da câmera coloca o espectador dentro da cena, tendo Bauby como sua origem. Essa posição faz com que o sujeito, isto é, o narrador – Bauby – se confunda com o objeto, uma vez que a trajetória descrita no romance e no filme será “cadernos de viagem imóvel”<sup>18</sup> pela consciência, memória e percepções do narrador-protagonista. Mas, mais do que isso, ocorre um processo de identificação com o espectador. Este, por meio do enquadramento, irá também se fundir com o narrador e experimentar sua dramática situação.

Esta pode ser salientada como uma distinção entre a narrativa do filme e do romance que lhe deu origem. O enquadramento não somente irá manter a voz narrativa, ou seja, o relato em primeira pessoa, e manter Bauby como narrador e protagonista da trama, mas irá inserir o espectador dentro de sua experiência. Ele garante, então, não somente um olhar complacente do espectador, como afirma White, mas também a identificação com o narrador-protagonista.

Parece importante salientar, ao mesmo tempo, as transformações feitas pelo diretor e roteirista na narrativa de Bauby, a fim de poder transformá-la em filme. O livro de memórias se caracteriza como pequenos ensaios, divagações e observações, sensoriais e reflexivas. Não somente a imobilidade do autor e sua incapacidade de falar se apresentam como um desafio para a transformação em narrativa fílmica, mas, especialmente, a própria estrutura do livro. Isso porque, na transposição de Schnabel Bauby parece remeter ao olhar da câmera observacional, em relação ao ambiente que o cerca, bem como representar as viagens feitas pela sua mente.

---

<sup>18</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 9.

No romance, esse olhar é mais focado sobre sua consciência. Os demais personagens, como os médicos, enfermeiros, visitantes, no livro são apenas um pano de fundo para as reflexões do autor, sendo por vezes mencionados sem grande destaque. Boa parte deles é chamada por suas profissões: “a enfermeira”, “a fisioterapeuta”, ou por outros termos genéricos como “gaiato” ou “aventais brancos”.

O filme dá mais protagonismo ao ambiente hospitalar e busca introduzir diálogo e certo humor na situação dramática de Bauby, por meio de comentários irônicos e jocosos, além de cenas que operam quase como que pequenos *sketches*, como as das visitas de Laurent, interpretado pelo ator Isaach De Bankolé, que tentam reproduzir o método de comunicação por meio da piscada, sem sucesso, por não conseguir ler as letras e olhar para Jean-Dominique ao mesmo tempo. Ouvimos, então, em seu interior as risadas e comentários irônicos do narrador.

Esse e outros trechos que puxam para a graça e o humor não têm contrapartida no livro. Entretanto, parecem se basear em pequenos trechos em que o autor comenta sua situação, a fim de dar ênfase em sua dificuldade. O filme, então, irá se valer de algumas breves menções no livro para construir cenas e caracterizar a condição de Bauby, em especial a sua dificuldade de comunicação. No livro, o narrador lamenta o não uso do método de comunicação por meio da piscada pela maioria dos funcionários do hospital, que é mencionado no capítulo intitulado *O Anjo da guarda*, no qual encontra-se:

Ao longo das semanas, essa solidão forçada me permitiu adquirir certo estoicismo e compreender que a humidade hospitalar se divide em dois tipos. Existe a maioria que não passará pela soleira da porta sem tentar captar meus SOS, e os outros menos conscienciosos, que se eclipsam, fingindo não ver meus sinais de desespero, como o cretino que desligou o televisor no meio da partida Bordeaux-Munique, gratificando-me com um ‘Boa noite’ sem apelação.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 44.

Esse pequeno trecho é transposto completamente para o filme, onde há uma sequência que materializa esse pequeno relato. Uma enfermeira mulher desliga o aparelho de televisão no meio da partida, ouve-se, em *off*, as reclamações de Jean-Do, para as quais a enfermeira permanece alheia, dando um toque de humor ao filme. Outra cena bem humorada é aquela em que se instala o aparelho de telefone do quarto de Jean-Do. Essa, todavia, não encontra sua contrapartida no livro, tendo sido criada no processo de transposição do romance para o cinema.

Também, nesse mesmo capítulo – *O Anjo da guarda* – outro elemento muito importante para a adaptação será mencionado, sem, também, ter o mesmo destaque que no filme. É nesse capítulo que o narrador descreve suas ligações telefônicas para a família, nas quais ele permanece mudo, junto ao telefone, ouvindo o relato de seu pai e filhos. No filme, as ligações terão grande destaque sendo um momento emotivo para as personagens, em especial o diálogo com o pai, interpretado por Max van Sydow.

No livro, contudo, os diálogos em si não são relatados. O narrador apenas salienta a idade avançada de seu pai e como ele, com a voz tremendo, relata sua dificuldade de locomoção, em função da falta de força nas pernas em decorrência da idade. Também, menciona brevemente os relatos de sua filhinha de nove anos em suas cavalgadas. Mas Bauby utiliza pouco tanto o discurso direto quanto o indireto para dar voz aos demais personagens e sua interação com eles.

Dessa forma, mais do que um discurso em primeira pessoa feito por um narrador personagem, o livro se evidencia como um monólogo subjetivo em primeira pessoa. Em especial um olhar que se volta ao mundo exterior, mas que se volta a sua mente, suas reflexões, sensações, observações do mundo que o cerca, sem se deter em ações concretas, descrições específicas ou diálogos. Há, no livro, apenas pequenas descrições físicas dos



demais personagens ou mesmo do quarto do hospital ou qualquer objeto. No filme, dá-se ênfase a beleza das duas médicas que cuidam de Jean-Do, com planos-detelhe de suas bocas e seios, ao som de pensamentos libidinosos do narrador. No romance, entretanto, a fisioterapeuta – Brigitte – é descrita como tendo “silhueta esportiva e perfil de moeda romana<sup>20</sup>”, mas com algumas exceções como os lençóis amarelos, aventais brancos e pequenos detalhes pouco se mencionam das características físicas de das duas ou de qualquer outro personagem.

Observa-se, então, que não há no romance um esforço de verossimilhança, de retratar o “mundo real”. Nesse sentido, ele se distancia das biografias e das autobiografias clássicas que tentam mapear os acontecimentos, a sequência e os fatos da trajetória de seu protagonista. Nas memórias de Bauby, pouco se sabe de seu passado e de seu entorno, alguns dados ou fatos são mencionados, alguns acontecimentos são lembrados, mas sem se ater a datas, fatos marcantes ou descrições específicas. O olhar de Bauby é um olhar sobre a mente, a consciência humana e sua capacidade de imaginação e reflexão. Evidencia-se como um relato que se pauta por transmitir emoções e percepções sensoriais, ao o autor empoderar-se por meio de sua mente e se liberar do confinamento imposto por meio de seu corpo-escafandro. Dessa forma, os “cadernos de viagem imóveis”, como Bauby intitula suas memórias, serão um trajeto pela mente do autor. Este percebe o poder libertador de sua capacidade mental e embarca o leitor em uma viagem pela sua subjetividade. A viagem imóvel de Bauby é uma viagem pelo seu próprio eu, pela sua subjetividade, explorando suas reflexões e sensações altamente subjetivas, frente à extrema situação na qual ele se encontra.

---

<sup>20</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 19.

Essa parece ser a característica dominante da estrutura narrativa das memórias de Bauby, manifesta desde o prólogo que dá início ao romance:

Por trás da cortina de tecido rendado, a claridade leitosa anuncia que a manhãzinha vem chegando. Meus calcanhares doem, minha cabeça é uma bigorna, e meu corpo está encerrado numa espécie de escafandro. Devagarinho, meu quarto vai saindo da penumbra. Olho detidamente as fotos dos entes queridos, os desenhos das crianças, os cartazes, o pequeno ciclista em folha-de-flandres, enviado por um amigo às vésperas da Paris-Roubaix, e a trave que coroa o leito onde me encontro incrustado há seis meses, como um bernardo-eremita em seu rochedo.<sup>21</sup>

Essa característica do livro e o grande desafio de conseguir transformá-lo em filme foi também salientada por White, em seu artigo. Sobre a subjetividade da narrativa de Bauby, White afirma:

As descrições verbais, contidas nas memórias de Bauby, fornecem a base necessária para fundamentar o processo do autor de reobter sua liberdade – e por extensão sua “autoria” literal e figurada. A necessidade de retomar a autoria enquanto agência, tanto como editor quanto como autor, e como ser humano, é o motor de sua história. As sentenças iniciais das memórias de Bauby baseiam-se fortemente nas limitações do sujeito/self da personagem, introduzindo o narrador/sujeito por meio de sua perspectiva redigida, ainda que dominante. (...) Como pode um cineasta recriar a densidade descrita no início das memórias? (tradução nossa)<sup>22</sup>

Assim, ao mesmo tempo em que Bauby é o narrador, ele e sua própria consciência/memória são o tema do livro. Mais do que um narrador-personagem, Bauby é o narrador e o assunto sobre o qual versa suas memórias. Ele não é somente o sujeito das ações, porque estas são poucas, mas a narrativa se apoia em seu “eu”, suas reflexões, impressões, sensações e lembranças. O que garante um aspecto altamente subjetivo e

---

<sup>21</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 7.

<sup>22</sup>The verbal descriptions from Bauby’s memoir provide the background necessary to ascertain the author’s process for regaining his freedom—and by extension his literal and figurative “authorship.” The need to reclaim his authorial agency both as editor and writer, and as a human, is the driving energy of his story. The opening lines of Bauby’s memoir rely heavily on the character’s compromised subject/self, introducing the narrator/subject through his redacted yet dominant perspective. (...)How can a filmmaker recreate the heaviness described at the beginning of the memoir? WHITE, Catherine L. *Transforming the Literary “I” Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel’s Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*, *Quarterly Review of Film and Video*, 29:4, 303-309, p. 304.

sensorial para as suas memórias que buscam retratar suas impressões e reflexões frente à situação extrema que ele se encontra. Nesse sentido, suas descrições se detêm mais nos seus estados de alma e sensações do que no ambiente que o rodeia. O que, como ressalta White, torna difícil o processo de transposição cinematográfica, uma vez que a produção do filme teve de se deparar com o desafio de transformar esse relato em primeira pessoa, essa viagem por um eu imobilizado fisicamente, mas mentalmente livre, em um filme.

O comentário de White sobre o início das memórias de Bauby, como sendo fortemente apoiadas em na nossa de *self*, isto é, de “eu” elucida uma constante da obra de Bauby que merece ser refletida. O relato altamente subjetivo e voltado para si mesmo de Bauby evidencia uma trajetória do autor/narrador – que será, no filme, evidenciada por meio do uso da decupagem. Ainda que seja uma trajetória imóvel e muda, há uma transformação no autor/narrador que parte do choque e da opressão pelo confinamento físico e sua incomunicabilidade para se dirigir ao reconhecimento do poder da mente de transpor e superar obstáculos físicos e libertá-lo, por meio da imaginação e da própria elaboração do livre, de seu enclausuramento. Por isso, como afirma White, Bauby é narrador e sujeito, ele quem narra ao mesmo tempo em que ele próprio é o tema do livro. Diferentemente de uma biografia comum, que se baseia em fatos, não é sua vida que está sendo relatada, mas sua condição, percepção e reflexão. Trata-se de uma viagem feita através da consciência do autor, que relata suas percepções, divagações e memórias.

Essa valorização da consciência e da mente em detrimento do mundo exterior é digna de nota. A condição de Bauby, de imobilidade e incomunicabilidade, poderia fazer dele um narrador observador do mundo que lhe rodeia, dos tipos humanos que o cercam e do que acontece em seu entorno. Porém, Bauby projeta-se como um observador sobre si mesmo, relatando o seu estado mental. Ainda que essa tendência ao individualismo seja,

como afirma Ian Watt e mesmo Walter Benjamin, uma característica da ascensão do romance e uma condição da contemporaneidade, essa ênfase no *self* pode ter outra origem.

Sobre essa questão, o neurologista Antônio Damásio, em seu livro *O mistério da consciência*, ressalta que a proximidade com a morte leva a um reverenciar a mente humana, como uma tomada de consciência de seu poder e, ao mesmo tempo, sua fragilidade. Damásio afirma:

Para alguns não-especialistas, consciência e mente são praticamente indistinguíveis, tanto quanto consciência e consciência moral, consciência e alma ou consciência e espírito. Para essas pessoas, e talvez para você, mente, consciência, consciência moral, alma e espírito compõem uma vasta região enigmática que singulariza os seres humanos, que separa o misterioso do explicável e o sagrado do profano. Não deveria ser surpreendente descobrir que a maneira como essa sublime fusão de propriedades humanas é abordada tem enorme importância para qualquer ser humano sensato, e mesmo que se possa considerar ofensiva qualquer interpretação que pareça menosprezar sua natureza. Qualquer pessoa que tenha estado face a face com a morte sabe exatamente a que me refiro, talvez porque a irreversibilidade da morte concentre acentuadamente nossos pensamentos, na escala monumental da vida mental humana. Mas não deveria ser preciso um embate com a morte para sensibilizar uma pessoa para essa questão. A vida deveria bastar para nos fazer tratar a mente humana reverenciando sua dignidade e importância e, quase paradoxalmente, mostrando delicadeza diante de sua fragilidade.<sup>23</sup>

Nesse sentido, pode-se concluir que após 20 dias de coma, em função de um acidente cerebral que quase o levou à morte, Bauby fará de suas memórias uma reverência à importância da mente humana, exibindo sua fragilidade e delicadeza, assim como enfatizando sua capacidade de libertação. O livro, e, por consequência, o filme, se mostra como um tratado daquilo que Damásio denominou o “estado de sentimento tornado consciente”, ou seja, aquele em que o organismo reconhece que está tendo emoções e sentimentos<sup>24</sup>. Justamente esse estado de consciência das emoções e sentimentos será o dispositivo que norteará a narrativa. O confinamento físico termina por ser um gatilho para

---

<sup>23</sup> DAMÁSIO, Antônio. *O Mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 61-62.

<sup>24</sup> Idem, p. 75.

conscientização do próprio Bauby e, concomitantemente, do leitor do poder de libertação da mente que consegue transpor as limitações do quadro clínico do autor.

A obtenção de um quadro de serenidade frente ao encarceramento da mente em um corpo imóvel seria, segundo Damásio, uma característica do quadro clínico dos portadores da síndrome:

Um aspecto notável desse trágico distúrbio, que tem sido negligenciado até hoje, é que, embora esses pacientes, totalmente conscientes, sejam lançados de um estado de liberdade humana para outro de total aprisionamento mecânico, eles não vivenciam a angústia e a comoção que os observadores esperariam dessa situação pavorosa. Eles têm um espectro de sentimentos considerável, de tristeza a, isto mesmo, alegria. E, contudo, segundo relatos agora publicados em forma de livro, esses pacientes podem até mesmo experimentar uma estranha tranquilidade, como nunca haviam sentido na vida. Têm plena ciência da tragédia de sua situação e podem relatar um senso intelectual de tristeza ou frustração com sua prisão virtual. Mas não falam do terror que se imaginaria surgir em uma circunstância horrível como a deles. Não parecem vivenciar nada parecido como o medo intenso sentido por tantas pessoas perfeitamente sadias e dotadas de mobilidade, no interior de um aparelho de ressonância magnética ou de um elevador lotado.<sup>25</sup>

Ainda que o neurologista não mencione ou nomeie propriamente, o fato de ele citar a publicação de livros escritos por portadores da síndrome de *locked-in* ou de encarceramento por meio do piscar dos olhos, somado ao fato de o livro de Damásio ser posterior a publicação de *O Escafandro e a borboleta*, parece indicar que ele inclui o relato e o quadro de Bauby em sua afirmação. Dessa forma, é digno de nota que o relato do autor não seja apenas um relato claustrofóbico e melancólico, mas se orienta em demonstrar a capacidade de superação da mente das barreiras físicas, exibindo experimentar tranquilidade, serenidade e alegria.

Por isso, como afirma Catherine White, a trajetória do livro de Bauby é o processo de reconquistar a liberdade, não física, já que está é inatingível, mas mental. Aqui a célebre expressão “dar asas para a imaginação” se mostra bastante apropriada, uma vez que a

---

<sup>25</sup> DAMÁSIO, Antônio. *O Mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 371

própria metáfora de Bauby com o título do livro e filme é justamente o processo de dar asas para a imaginação, libertando-se do corpo-escafandro como uma borboleta que deixa o casulo para voar livremente. A transposição cinematográfica dirigida por Schnabel tenta marcar claramente a distinção entre esses dois momentos, por meio do uso ou não do Plano Ponto-de-vista, o qual será o tópico do capítulo seguinte.

A escolha do enquadramento terá um papel crucial na transposição do livro para o cinema uma vez que será por meio dela que se conseguirá reproduzir a voz narrativa de Bauby, enquanto narrador e sujeito da história. Ao mesmo tempo, essa construção que privilegia e enfatiza o olhar para a mente, para a reflexão, para o sensorial, exigiu um amplo trabalho de adaptação, em função, além das características já mencionadas do livro, mas da diferença entre os dois meios. Mesmo buscando e conseguindo manter-se fiel ao espírito das memórias de Bauby, podem-se observar diferenças sensíveis.

Pode-se, então, mencionar que no livro, nem mesmo as pequenas ações da rotina hospitalar são descritas como cenas concretas, no sentido de possibilitar que o leitor tenha elementos que o possibilitem visualizar um quadro, uma cena fidedigna ao “real”. Há menções ao banho, a cadeira, mas não na tentativa de estabelecer uma imagem de verossimilhança e realismo. Alguns detalhes são incluídos nas descrições, mas elas não têm como objetivo detalhar a materialidade da situação e, sim, transmitir e retratar um estado de espírito. A narrativa de Bauby pouco se detém em linearidade, verossimilhança ou em descrições concretas. Apesar de o livro ser bastante descritivo e observacional, ele é a descrição de um estado de espírito do autor, frente sua nova condição. Personagens, ações, temporalidade ou qualquer outra característica da narrativa aristotélica foram superadas e abandonadas.

Nesse sentido, a transposição cinematográfica oscila entre dar forma e construir cenas com base no texto original ou não e cenas em que apenas se mostra os cuidados de Bauby no hospital. Pode-se citar como exemplo a sequência em que se vê Bauby nos braços de um enfermeiro, em uma piscina, e ouve-se suas reflexões em *off*. Há no filme, dessa forma, um duplo movimento de construir situações fílmicas e, concomitantemente, manter as características da narrativa original, que se mostra mais sensorial e reflexiva do que movida por diálogos, fatos ou acontecimentos.

Isso, porque o relato errático de Bauby obedece à lógica do fluxo de consciência. Nesse sentido, ele corresponde a uma tendência da literatura contemporânea, em especial após o *Nouveau Roman* francês, na qual não há uma trama, no sentido tradicional, regida por ações, diálogos e acontecimentos. As memórias de Bauby não se atêm à linearidade ou a uma noção cronológica de trajetória. Sua vida, sua atual condição e transformação não são representadas por meio de um relato claro e concreto, baseado nas noções de passado, presente e futuro ou, sobretudo, nas noções de ação, acontecimento ou conflito. A grande ação ou conflito da narrativa é seu próprio estopim, no sentido que a síndrome que será tanto o elemento central e condicionante da narrativa quanto seu único acontecimento. Uma vez estabelecida a situação privilegiada e extraordinária da imobilização, o autor/narrador se detém em relatar suas reflexões, observações, lembranças, memórias e percepções sensoriais.

Desde o desenvolvimento do discurso indireto livre por Flaubert, passando pela narrativa proustiana e o *Nouveau Roman*, a construção literária que privilegia a subjetividade do personagem no romance não é nova. Todavia, o caráter altamente subjetivo das memórias de Bauby parece remeter a como os teóricos da teoria gêneros definiam o gênero poético, no qual o narrador, ou melhor, eu-lírico, expressa sua

subjetividade. Nesse sentido, a narrativa de Bauby é um bom exemplo da função adjetiva dos gêneros, como já destacaram Peter Szondi e Anatol Roselfeld, podendo um gênero se intercalar em outro, que é o dominante, dando-lhe características de outro gênero. Assim, a subjetividade da poética invade a narrativa das memórias de Bauby, tornando o centro do enredo a exposição dessa subjetividade. O relato de Bauby, então, se caracterizando como um relato narrativo em prosa, ganha traços da poesia em decorrência da função adjetiva do gênero poético, que irá se introduzir e, de certa forma, até nortear essa narrativa.

Em função disso, o grande desafio da transposição para o cinema é o de transformar esses pequenos ensaios, quase que desabaços de um eu-lírico, em imagens, falas, situações que componham a narrativa fílmica. Por isso, apesar de conter trechos do texto original e alguns episódios serem transposto fielmente do livro – podem-se destacar a lembrança da última visita ao pai em que Jean-Do o barbeia e a viagem a Lourdes com uma antiga namorada, a visita dos filhos, no dia dos pais –, muitas alterações tiveram de ser feitas, a fim de transpor o estado de espírito do protagonista para o cinema e representar imagetivamente suas divagações, de forma a construir cenas que pudessem materializar a condição de Bauby em situações fílmicas.

Mais do que isso, a transposição para o cinema precisou não apenas materializar imagetivamente as divagações e sonhos de Bauby, mas teve também de construir cenas e diálogos, que são poucos no romance, uma vez que este se concentra no aspecto sensorial do narrador e não em acontecimentos físicos e concretos. O desafio, então, da transposição ao cinema não se restringe ao relato em primeira pessoa de um narrador mudo e imóvel, mas ao próprio tom e conteúdo desse relato, que se caracteriza como mais sensorial, subjetivo, e mais reflexivo do que aquele dotado de ações ou observações concretas ou materiais sobre sua condição ou o ambiente que o cerca. Como se pode observar pelo



trecho a seguir, em que Bauby descreve a visita dos filhos, no dia dos pais, seu relato prioriza a reflexão e a subjetividade.

Encarangado na cadeira que a mãe deles vai empurrando pelos corredores do hospital, observo meus filhos, furtivamente. Se me transformei num pai meio zumbi, Théophile e Celeste, por outro lado, são bem reais: inquietos e ralhões, não me canso de olhá-los enquanto andam, simplesmente andam, ao meu lado, dissimulando com um jeito confiante o mal-estar que encurva seus ombros pequeninos. Com toalhas de papel, Théophile enxuga, sem parar de andar, os filetes de saliva que escorrem de meus lábios cerrados. Seu gesto é furtivo, ao mesmo tempo terno e temeroso, como se estivesse diante de um animal cujas reações são imprevisíveis. Quando diminuimos a marcha, Celeste enlaça-me a cabeça entre seus braços nus, cobre minha testa de beijos sonoros e repete: “É o meu papai, é o meu papai”, como se fosse um encantamento. É dia dos pais. Até o tal acidente, não sentíamos necessidade de incluir esse encontro forçado em nosso calendário afetivo, mas dessa vez passamos juntos todo esse dia simbólico, decerto para demonstrar que um esboço, uma sombra, um pedaço de pai, ainda é um pai. Fico dividido entre a alegria de vê-los viver, mexer-se, rir ou chorar durante algumas horas e o medo de que o espetáculo de todos esses sofrimentos, a começar pelo meu, não seja a distração ideal para um menino de dez anos e sua irmãzinha de oito, ainda que tenhamos tomado em família a sábia decisão de não adoçar a pílula.<sup>26</sup>

Com isso, a transposição desse e dos demais trechos do livro que foram transformados em cenas demandaram algumas modificações, em especial o acréscimo de diálogos dos outros personagens e que aliados a narração em *off* irão compor a narrativa. A adição de diálogos será um das características do filme, uma vez que eles estão muito poucos presentes no livro e quando de fato aparecem, como na pequena fala de Céleste, são breves frases em discurso direto.

Nesse sentido, uma das principais distinções que se pode notar é, em especial, a de que, no filme, logo nas primeiras sequências do hospital, a narrativa oferece protagonismo, não só ao doente-narrador, mas ao ambiente hospitalar que o cerca. Em especial há destaque para as duas médicas que o auxiliam – Henriette e Marie, no romance a fisioterapeuta se chamava Brigitte e Sandrine - Claude, para quem o texto é ditado letra por letra, e a ex-mulher de Bauby, Céline. No romance, esses personagens são mencionados,

---

<sup>26</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 75.

juntamente com outros que por vez nem são nomeados, mas apenas como figuras pálidas que compõem o quadro reflexivo do personagem. Uma exceção seriam os filhos de Bauby, Théophile e Céleste, que são descritos no livro, sobretudo no trecho em que ele relata o dia dos pais, com mais destaque. Porém, a interação entre os demais personagens e Jean-Do, no romance, é significativamente menor. Apenas algumas falas são destacadas por Bauby, muitas vezes de coisas cotidianas e banais. No filme, por sua vez, os demais personagens dialogam com Bauby, que, ora responde por meio da piscada, ora reage apenas em pensamento.

Destaca-se, também, o uso da ironia e do humor tanto em cenas como a instalação do telefone no quarto como os próprios comentários e reações de Bauby, ouvidos em *off* pelo espectador, para aquilo que o cerca. Há um humor mais ácido e irônico no filme, fruto talvez da improvisação de Amalric ou da própria construção do personagem no roteiro. Ainda que também haja no livro momentos em que o próprio Bauby brinca com sua condição – vide o capítulo intitulado *O legume*, no qual o autor imagina que as pessoas diriam que ele tinha virado um legume – há um tom mais melancólico nas reflexões de Bauby e menos irônico em suas reações ao mundo que o cerca.

Ao mesmo tempo, é destacada, no filme, uma dramaticidade não tão presente no romance. Essa dramaticidade parece obedecer a lógica da busca de conflitos, ou pequenos conflitos, que possam ilustrar a situação de Bauby, uma vez que o cinema, sendo uma arte dramática, necessita de ações, diálogos e conflitos. No livro, por sua vez, o conflito ou a trama está dada pela situação de imobilidade. Aqui, se remete a afirmação de Genette sobre *Em busca do tempo perdido*, quando este afirma que o tema da série de livros de Proust é “Marcel se torna escritor”. De certa forma, esse parece também ser o tema de *O*

*Escafandro e a borboleta*, a superação de Bauby de sua condição e o seu tornar-se escritor<sup>27</sup>.

Ainda que o filme também ressalte essa característica, tanto que já se destacou que o filme, em última instância, relata o processo de escritura do livro que lhe deu origem, ele irá criar pequenos conflitos ou situações dramáticas. Um dos principais exemplos é a relação de Bauby com sua ex-mulher. Logo na primeira sequência, em que Céline, interpretada pela atriz Emmanuelle Seigner, visita o ex-marido no hospital, se evidencia o conflito amoroso, deixando implícito que ele a teria abandonado, o que é afirmado em um momento posterior pelo personagem do pai de Jean-Do Mais do que isso, Céline, comovida, pergunta se ele gostaria que ela trouxesse as crianças. Jean-Do pisca duas vezes indicando “Não”. Ela, então, diz: “Vocês não quer vê-las?” e faz uma expressão triste e decepcionada. Em seguida, ela menciona Laurent e pergunta se Jean-Do quer vê-lo. Ele pisca uma vez, indicando que sim. Ela, decepcionada, diz: “Ele, você quer ver?”. Após um breve silêncio, bastante emocionada, ela pergunta: “Ela veio te ver?”. O encontro termina com a lente embaçada e Céline dizendo: “Por favor, não chore!”

Assim, sugere-se um triângulo amoroso e, também se mostra o ressentimento de Céline. A narração em *off* de Bauby, na próxima sequência onde se vê Céline na estação de trem aos prantos - o que, pode ser a imaginação de Bauby ou algo que aconteceu de fato -, afirma que ele sempre a tratará mal, bem como aos filhos também, e que, agora, não poderia mais reparar. De certa forma, pode-se dizer que a fala em *off* de Bauby serve apenas para reafirmar o que já estava indicando pelo diálogo: um conflito familiar, uma vez que Jean-Do seria um pai ausente que abandonará a família para viver com outra mulher.

---

<sup>27</sup> GENETTE, Gérard. *Narrative discourse*. Nova York: Cornell University Press, 1983, p. 227.

Nessa sequência - que terá uma continuação ao fim do filme em uma cena bastante emotiva, na qual Céline intermedia a ligação telefônica de Jean-Do e sua namorada/amante - se estabelece uma relação de conflito familiar que não é enfatizada no livro, ainda que haja uma muito breve menção ao fim do casamento no penúltimo capítulo, quando Bauby descreve o acidente vascular. As menções a Céline, contudo, se restringem aos momentos em que ela traz os filhos para visitar o pai, sem ganhar grande destaque na narrativa. Ressalta-se, então, a intenção ou necessidade de enfatizar ou destacar um conflito pré-existente ao acidente, acentuando a dramaticidade da situação de Bauby, que manifestaria remorso em sua relação familiar.

Outro momento que se pode destacar é a visita de Pierre Roussin – no romance o personagem é chamado Jean-Paul K. – a quem Bauby teria cedido um lugar em um avião, o que resultaria em um sequestro por terroristas muçulmanos. Roussin, como Céline, muito comovido diz entender a situação de Bauby, uma vez que “Ser tomado como refém não é tão diferente da sua situação” e relata para Bauby e Henriette, a fonoaudióloga, sua experiência como refém, seu sofrimento e seu método para continuar são e de não enlouquecer no cativeiro.

Essa cena e diálogo foram construídos a partir do seguinte trecho do livro:

Uma vez, dei meu lugar a Jean-Paul K., que ainda não tinha passado vários anos numa masmorra de Beirute a recitar a classificação dos *grands crus*, de Bordeaux, para não ficar louco. Seus olhos sorriam por trás dos óculos redondos quando me trouxe um telefone sem fio, o que na época era o cúmulo da modernidade. Eu gostava bastante de Jean-Paul, mas nunca mais revi o refém do Hezbollah, decerto com vergonha de ter escolhido para mim, naquela época, um papel de figurante num universo de plumas e paetês. Agora sou eu o prisioneiro, e ele o homem livre. E, como não conheço todos os castelos do Médoc, precisei procurar outra ladainha para povoar as horas mais vazias. Conto os países onde meu jornal é editado. Já existem vinte e oito nessa ONU da sedução.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 112.

Observa-se, então, que a visita nunca ocorreu, uma vez que o narrador afirma nunca mais tê-lo visto. No romance, Bauby descreve a visita de seus filhos e de seu amigo Vincent, que não foi transposta para o filme. A visita de Roussin, então, retira esse relato do campo do monólogo e da divagação e põe no tempo presente o personagem. É interessante, também, que, no romance, a aproximação entre as duas situações de enclausuramento é feita por Bauby e no filme por Roussin. Assim, garante-se maior protagonismo aos personagens coadjuvantes e retira a narrativa temporariamente da primeira pessoa.

Ao mesmo tempo, o pequeno trecho do livro, quando comparado à cena do filme, parece menos emotivo e dramático, ainda que o livro como um todo seja mais melancólico. Ele dá continuidade ao tom da narrativa, das reflexões e associações feitas pela mente de Bauby em função de sua imobilidade. No filme, ela faz parte de uma sequência, uma vez que é a segunda visita, após a de Céline, que intenta enfatizar a dramaticidade e a gravidade da situação de Jean-Do.

A cena seguinte à visita de Roussin também pode ser destacada em função da construção, no filme, de uma situação dramática e conflituosa. Henriette, a fonoaudióloga, interpretada pela atriz Marie-Josée Croze, é vista em close pelo olho esquerdo de Bauby. Ela olha diretamente para a câmera e canta as letras do alfabeto, para que Bauby piscando solete uma frase. Esta é a segunda tentativa de pôr em prática o método de comunicação e a primeira vez que Jean-do conseguirá se comunicar. Para a decepção da fonoaudióloga Henriette, a primeira frase soletrada por seu paciente diz: “Eu quero morrer!”. A médica, então, fica brava com o paciente e reprime seu desejo de morte.

No romance, a fonoaudióloga é chamada de *o anjo da guarda*, por ter desenvolvido o método de comunicação que possibilita até a escritura do livro. Mas, como já

mencionado, ela não tem grande protagonismo, como ocorre no filme. Porém, mais do que isso, no livro, Bauby não menciona o desejo de morrer, nem chega a textualmente afirmar essa frase.

Observa-se, então, que o humor e a dramaticidade serão elementos que irão cadenciar a narrativa fílmica e construí-la a fim de caracterizar a condição de Bauby. Ao mesmo tempo, a problemática do filme não se orienta apenas para o conflito da imobilidade, mas adiciona outros elementos – como o conflito com a família. Esses outros conflitos reforçam a dramaticidade da imobilidade, ao mesmo tempo em que criam situações dramáticas que podem ser encenadas. O humor também será acrescentado, juntamente com certo erotismo jocoso. No filme, é destacada a beleza das duas médicas, que ganham closes na boca e nos seios. Em especial, a cena em que Marie, a fisioterapeuta interpretada pela atriz Olatz López Garmendia, em close faz movimentos repetidos com a língua para incentivar a fala de Jean-Do, o qual, na narração em *off*, evidencia não ter perdido a libido.

Essas sequências contribuem para o humor, juntamente com a ironia dos comentários feitos pela narração de Jean-Do. Dessa forma, pode-se afirmar que o filme intenta intercalar situações jocosas, com cenas dramáticas, em especial na primeira parte do filme, em que se enfatiza a condição de escafandro. Cadenciando o tom da narrativa para caracterizar a situação extrema e aliviá-la. No romance, por sua vez, o tom da narrativa parece ser mais contínuo e talvez levemente melancólico. Da mesma forma que não há grandes sequências de humor, não há momentos descritos com grande dramaticidade. Parece haver o predomínio de certa serenidade.

Talvez, essa distinção tenha origem na própria natureza das duas artes, a necessidade de o cinema incluir a *mostração*, a fim de construir sua narrativa fílmica.

Enquanto a narrativa escritural estaria mais livre para reflexões, sensações e divagações. Ao se apoiar na palavra e na narração, a narrativa escritural não necessita criar cenas, diálogos e mesmo clímax.

É possível, também, que essa distinção ocorra em decorrência da função das duas artes, o cinema e a literatura, na contemporaneidade. Aqui, parece interessante refletir sobre a afirmação de Todorov, destacada por Gaudreaut, quando o autor de *Du littéraire au filmique* ressalta a importância de se analisar a narrativa cinematográfica em um estudo sobre narrativa. Todorov afirma:

É um fato hoje que não é mais a literatura quem traz as narrativas que toda a sociedade parece ter necessidade para viver, mas o cinema: os cineastas nos contam histórias enquanto os escritores brincam com as palavras. (tradução nossa)<sup>29</sup>

Essa última afirmação parece bastante interessante e até contundente. Pode-se, então, questionar se as alterações e criações feitas em cima do romance para criar a narrativa cinematográfica não têm por base a necessidade de criar ou preencher uma história. Isso porque se pode ressaltar que, nas memórias de Bauby, o relato é bastante fragmentado. Pouco se sabe da vida pregressa do narrador, com exceção de pequenas informações ou lembranças que tem uma natureza mais sensorial do que informativa. O romance irá, como já dito, descrever ou reconstruir um estado de espírito, as reflexões, divagações e lembranças de um homem enclausurado em seu próprio corpo. Mas o relato é intercalado e por vezes omite informações.

Um exemplo disso é o capítulo intitulado “*Alfabeto*”. Nele, Bauby relata o uso do método comunicativo por meio da piscada.

---

<sup>29</sup> « C’est un fait qu’aujourd’hui ce n’est plus la littérature qui apporte les récits dont toute société semble avoir besoin pour vivre, mais le cinéma : les cinéastes nous racontent des histoires alors que les écrivains font jouer les mots. » TODOROV apud GAUDREAULT, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens Klincksieck, 1989, p. 28.

Os emotivos são os que se perdem mais depressa. Com a voz em surdina, adivinham o alfabeto a mil por hora, anotam algumas letras a esmo e, diante do resultado sem pé nem cabeça, exclamam com o maior descaro: “Sou uma nulidade!” Afinal de contas, até que é repousante, pois eles acabam assumindo toda a conversa, fazendo perguntas e dando respostas sem que eu precise ficar instigando. Tenho mais medo dos evasivos. Se pergunto: “Como vai?”, respondem “Bem”, e no ato já me passam a jogada. Com esses, o alfabeto vira tiro de barragem, e é preciso ter duas ou três perguntas prontas de antemão para não soçobrar. Os pés-de-boi é que nunca se enganam. Anotam todas as letras, escrupulosamente, e nunca procuram penetrar o mistério de uma frase antes que ela esteja terminada. Nem pensar em completar uma palavra sequer. Com o pescoço na forca eles não acrescentarão por iniciativa própria o “melo” ao “cogu”, o “mico” que segue o “atô” e o “nável” sem o qual não há como acabar o “intermi” nem o “abomi”. Essa lentidão torna o processo enfadonho, mas pelo menos são evitados os contrasensos em que se atolam os impulsivos quando deixam de confirmar suas intuições. No entanto, entendi a poesia desses trocadilhos no dia em que, como eu pedisse meus óculos (lunettes), alguém me perguntou com grande elegância o que eu queria fazer com a lua (lune)...<sup>30</sup>

Nota-se, no texto, o uso da terceira pessoa do plural, tem-se, então, um sujeito indeterminado. Não há referências, nomes, descrições de visitantes concretos, médicos, amigos ou parentes. O relato omite informações sobre os demais personagens, quem são os visitantes? Não se sabe e não importa realmente. O relato de Bauby não se orienta pela intenção de ser verossímil, uma representação do que aconteceu, mas relatar suas observações e reflexões. Por isso, ele parece, em certa medida, corroborar a afirmação de Todorov, não se trata de contar uma história, mas são jogos de palavras que reconstróem um estado de espírito, não fatos. A narrativa se mostra mais orientada pela função poética do que pela referencial.

O filme, todavia, parece ter a necessidade, seja pelos mecanismos da linguagem e da arte dramática, seja pela intenção de contar uma história, criar conflitos, diálogos e situações concretas, adicionando ou criando informações ou características dos personagens.

---

<sup>30</sup> BAUBY, Jean- Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 26.



Sobre a necessidade do cinema de mostrar, por meio da encenação, André Gardies, em seu *Récit filmique*, afirma:

O característico do cinema, aquilo que o distingue de outras mídias ou de outras artes, é o permitir ver, graças à imagem que se move. É a imagem, como a semiologia estabeleceu há muito tempo, que é constitutiva; os outros meios de expressão (a música, os efeitos sonoros, a fala ou os textos escritos) são facultativos. A função principal do cinema reside, portanto, na necessidade de mostrar, de dar a ver, de permitir ouvir. Nesse sentido ele mostra antes e narra, possivelmente, em seguida. É a narrativa que se subordina à imagem e não o seu inverso. A prova disso? A existência de um cinema que não tem por vocação principal narrar, mas informar (o documentário), relatar (a reportagem), testemunhar (a entrevista), ou ainda inventar formas e estruturas audiovisuais (o cinema experimental).

A narrativa fílmica não consiste numa narrativa posta em imagem e som, mas de imagens e sons ordenados de forma a produzir uma narrativa. Trata-se, portanto, de analisar em quê a linguagem e a expressão cinematográficas são suscetíveis de produzir uma narrativa e não, de encarar o filme como um ajuntamento de respostas audiovisuais a questões narrativas. (tradução nossa)<sup>31</sup>

Dessa forma, observa-se que a posição de Gardies parece ir de encontro à posição de Gaudreault. Para se produzir uma narrativa cinematográfica, é preciso, primeiramente, transformá-la em imagem, em encenação ou em *mostração*. Para que se possa, por meio da articulação das imagens e sons captados, construir a narrativa fílmica. Em função disso, muito do trabalho de transposição das memórias de Bauby foi transformar seu discurso apoiado nos elementos da narrativa escritural em encenação, isto, elaborar diálogos e cenas que pudessem ser captados pelo mostrador fílmico para, posteriormente, serem articulados a fim de elaborar uma narração fílmica.

---

<sup>31</sup>Le propre du cinéma, ce qui le distingue d'autre médiums ou d'autres arts, c'est de donner à voir, grâce à l'image mouvante. C'est elle, comme la sémiologie l'a établi depuis longtemps, qui est constitutive du cinéma ; les autres matières de l'expression (la musique, le bruitage, le verbal ou encore les mentions écrites) sont facultatives. La fonction principale du cinéma réside donc dans la nécessité qu'il a de montrer, de donner à voir et au besoin de donner à entendre. En ce sens il montre d'abord, il raconte éventuellement ensuite. C'est le récit qui est subordonné à l'image et non l'inverse ; La preuve ? l'existence d'un cinéma qui n'a pas pour vocation principale de raconter mais d'informer (le documentaire), de rendre compte (le reportage), de témoigner (l'interview) ou encore d'inventer des formes et structures audiovisuelles (le cinéma expérimental).

Le récit filmique ce n'est donc pas du récit mis en images et sons, mais des images et des sons agencés de façon à produire du récit. Il s'agit alors d'analyser en quoi le langage et l'expression cinématographiques sont susceptibles de produire de la narration et non d'envisager le film comme un ensemble de réponses audiovisuelles à des questions narratives. GARDIERS, André. *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993, p. 11-12.

Aqui, pode-se observar que a narração indeterminada do capítulo *O alfabeto* irá ressonar no filme nas cenas em que Laurent, Isaach De Bankolé, vem visitar Jean-Do. Laurent se atrapalha com o método, enquanto ouve-se a risada de Jean-Do em *off*. Será ele, também, quem irá mencionar que se diz em Paris que “Você sabe que Jean-Do Bauby parece que virou um legume?”

Ressalta-se, então, que para transpor o monólogo subjetivo de Bauby, o filme, se valendo da *mostração*, retirou do narrador certas falas e as inseriu em outros personagens. Roussin e Laurent mencionam e, de certa forma, expõem reflexões que no romance são feitas pelo narrador. Mas, que na transposição, passam para a voz direta dos personagens, em cenas que mais parecem pequenos *sketches*.

Mesmo as cenas que tem por base trechos do livro, estas também exigiram um trabalho de recriação, em especial dos diálogos, devido à sua falta. Ao mesmo tempo, por meio destes o filme preenche algumas lacunas da história, fornecendo detalhes que ajudam a compor os personagens e seu contexto. Aqui, pode-se mencionar o relato da última visita de Bauby a seu pai. No filme, esse se inicia com Claude lendo o texto escrito do capítulo que descreve essa visita, intitulado “A fotografia”. A narração de Jean-Do declama as frases iniciais do livro, enquanto a câmera mostra as fotos do apartamento. Há um corte para a mão do velho pai de Jean-Do. A narração cessa e se inicia o diálogo. Não há no trecho do livro nenhum diálogo, nem menção a conversa entre os dois, como se pode observar abaixo:

Da última vez em que vi meu pai, fiz a barba dele. Foi na semana do tal acidente. Como ele não estivesse passando bem, dormi uma noite no seu pequeno apartamento de Paris, próximo às Tulherias, e, pela manhã, depois de lhe preparar o café-com-leite, resolvi livrá-lo de uma barba de vários dias. Aquela cena ficou gravada em minha memória. Enterrado no sofá de feltro vermelho, onde tem o costume de dissecar os jornais, papai enfrenta com valentia o fogo da navalha que lhe ataca a pele distendida. Coloquei uma toalha larga em torno de seu pescoço descarnado, espalhei uma espessa nuvem de espuma sobre seu rosto, e tento não irritar demais sua epiderme estriada, cá e lá, por filetes de capilares

rompidos. O cansaço afundou-lhe os olhos nas órbitas, o nariz parece mais robusto em meio aos traços emaciados, mas o homem nada perdeu de sua soberba, com o topete de cabelos brancos a coroar desde sempre sua grande estatura. No quarto, ao nosso redor, as lembranças de sua vida foram-se acumulando por estratos, até formar um desses cafarnauns de velhos, cujos segredos só eles conhecem. É uma confusão de revistas antigas, discos que ninguém ouviu mais, objetos heteróclitos e fotos de todas as épocas enfiadas no caixilho de um grande espelho. Lá estão papai, vestido de marinheiro, a empurrar uma roda na ponta de um pau, antes da guerra de 14, minha filha de oito anos, vestida de amazona, e eu, em negativo branco e preto batido num campo de golfe mirim. Tinha onze anos, orelhas de abano e um ar de bom aluno meio palerma: horripilante principalmente porque eu já era um gazeteiro contumaz.<sup>32</sup>

Na cena do filme, o diálogo menciona a mãe de Bauby, que ele teria conhecido muito pouco, não se sabe se ela morreu ou o abandonou. O pai afirma sentir saudades dela ainda e diz que Jean-Do deveria ter se casado com Céline, assim não a teria deixado tão facilmente. Assim, enfatizam-se características do personagem. Jean-Do seria órfão de mãe, jamais teria se casado legalmente com Céline e teria tido inúmeros casos amorosos. Como já foi mencionado, o romance não enfatiza o conflito com Céline, que é mencionada como apenas a sendo a mãe dos filhos de Bauby, muitas vezes não sendo nomeada. Ao mesmo tempo, não se encontrou no livro qualquer menção a mãe de Bauby.

Observa-se, assim, que a narrativa fílmica intenta preencher lacunas da história pregressa do narrador, a qual no livro não tem grande destaque. Mesmo as memórias são desconexas e descontínuas. Também, se valendo do mesmo recurso dos diálogos com Laurent e Roussin, o diálogo com o pai auxilia a informar o leitor, não por meio da narração em over, mas pela encenação, das intenções de Bauby de escrever uma adaptação de *O conde de Monte-cristo* e a existência de um contrato com uma editora. Essa informação situaria uma cena anterior em que Henriette telefona para uma editora dizendo que Bauby deseja escrever um livro – *O Escafandro e a borboleta*. Observa-se, dessa forma, uma necessidade de completar os diálogos com informações, em especial pequenos

---

<sup>32</sup> BAUBY, Jean-Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009, p. 48.

conflitos familiares – a relação com Céline, a falta da mãe, a má relação de Bauby com a madastra-, buscando completar as lacunas da narrativa do livro, que pouco inclui a história pregressa ou detalhes da vida anterior ao acidente vascular. Mesmo quando ele relata experiências passadas, como a amizade com Vincent, estas são descritas de maneira desconexa e sem muitos detalhes.

É interessante, também, ressaltar que há informações que foram omitidas do filme. Um exemplo disso são as sequências em Lourdes, em *flashback*. Em suas memórias, Bauby afirma que havia ido à Lourdes nos anos setenta. Assim, Josephine, sua namorada descrita no capítulo, seria uma antiga namorada dos tempos de juventude, já que a ação teria acontecido mais de vinte anos antes da escrita e publicação do livro. Pela sequência do filme, que não esclarece a temporalidade, e pela aparência do ator que interpreta Bauby, conclui-se que a viagem ocorreu em um passado recente e que Josephine é a mulher por quem Bauby abandonou Céline. Isso é até reforçado uma vez que num momento anterior, em uma divagação de Bauby, Josephine aparece em um campo. Não há uma intenção de enfatizar que seria um evento no passado. Pelo contrário, o figurino, o cenário e a aparência de Mathieu Amalric indicam um passado próximo e não um acontecimento de mais de vinte anos. O filme cria, então, uma opacidade em relação a esse trecho. No livro, ele é especificado claramente como sendo algo de um passado distante, ainda mais porque a atual namorada de Bauby é mencionada quando ele relata seu acidente vascular. Seu nome é Florence e não Josephine.

Como nas demais cenas, a necessidade de construir uma encenação fez com que os diálogos – ainda que esse trecho do romance seja um dos poucos em que os diálogos estão presentes no livro – e detalhes da encenação fossem construídos, como os dois estarem nus

na cama e a recusa de Josephine de ter relações sexuais com Jean-Do por estar constrangida de fazê-lo em frente a estatua da Virgem Maria, que eles haviam comprado.

Apesar do cinema como o romance ser formado por meio da narração, a narrativa cinematográfica se diferencia da narrativa escritural. Isso ocorre porque sendo uma arte dramática, a *mostração*, como salientada por Gaudrealt, fará parte, em um primeiro momento, do processo de elaboração fílmica. Em função dos recursos e características da linguagem, a *mostração* não será jamais atingida pelo narrador escritural, que poderá apenas representar e descrever seus personagens e ações. Dessa forma, o processo de transposição de um romance para o cinema sempre exigirá algumas modificações e adaptações.

O que se destaca em *O Escafandro e a borboleta* é a intenção de transpor e manter o relato em primeira pessoa. Como ressaltou Catherine White com o jogo de palavras que intitula seu artigo, o eu do romance (*I*) será transformado no olho (*eye*) que condiciona a narrativa do filme. Assim, intentou-se representar a condição de confinamento de Bauby, ao restringir o espectador ao seu único ponto de vista e evidenciar sua imobilidade e enclausuramento. Concomitantemente, em função das características da linguagem, criaram-se diálogos, intensificando dramas e conflitos a fim de compor a história pregressa do personagem, assim como garantir ao filme situações dramaticamente encenáveis que pudessem compor a encenação.

Se as diferenças entre as duas narrativas foram expostas no presente capítulo, parece necessário refletir sobre essa relação, bem exemplificada por White, entre o eu da narrativa (*I*) e o olho do personagem (*eye*), enquanto o enquadramento que condiciona a narrativa fílmica. Em especial, porque, como salientou Gaudrealt, a decupagem seria a primeira etapa em direção à narração dada ainda pelo mostrador fílmico. Por isso, no

capítulo subsequente, deter-se-á no ponto de vista da câmara, em especial no plano ponto de vista (PPV), definido por Edward Branigan.

### 3 O olhar do escafandro: o plano ponto-de-vista

Nesse filme, especificamente, a análise formal mostra-se realmente fundamental, uma vez que a decupagem e a montagem que pontuam a diferença entre as sequências “reais” e as divagações/memórias de Bauby. Ambas, também, materializam o monólogo em primeira pessoa do livro, por meio da câmera subjetiva, na qual o espectador vê através do olho esquerdo do narrador-personagem, evidenciando a predominância do ponto de vista de Bauby e, concomitantemente, garantindo o processo de identificação do espectador com o protagonista. Isso ocorre uma vez que a visão do espectador se encontra restrita a de Bauby, materializando o enclausuramento do escafandro, causado pelo quadro clínico do protagonista.

Como decorrência dessa opção pela câmera subjetiva que representa Bauby, os demais atores atuam com a câmera, olhando e falando diretamente para a lente, que mimetiza o olhar do protagonista, incluindo suas piscadas, enquanto a voz em *off* evidencia seus pensamentos e reações, audíveis apenas para o espectador. Observa-se, então, um duplo movimento. Ao mesmo tempo em que o monólogo e o discurso interior são levados às últimas consequências, garantindo a identificação do espectador com o personagem, há um rompimento com as regras do cinema clássico e da narrativa fílmica tradicional de não explicitar o ponto de vista, ao proibir o olhar-câmera, o olhar que se dirige diretamente à objetiva.

Sobre esse olhar-câmera, Joël Magny faz ponderações que valem a pena serem destacadas, em seu livro *Le point de vue*. Retomando o livro de Noel Burch, Magny afirma que o olhar-câmera tornou-se uma proibição na encenação clássica nos anos 1920, uma vez

que este evidentemente designa a presença do espectador e do ponto de vista. Dessa forma, tomando como exemplo o *Acossado* de Godard, Magny ressalta que o ponto de vista no cinema só existe na condição de autonegação. Assim, o autor afirma:

Nós tocamos aqui em um aspecto muito particular do "ponto de vista" no cinema: ele existe somente na condição de negar a si mesmo. Pode-se, certamente, apelar para os grandes psicanalistas (Lacan, Rosaloto, entre outros, que abordaram esse tema), e não se equivocará. Ao se manter no nível do pano, o problema capital do olhar-câmera mostra bem que o ponto de vista evidentemente faz parte da imagem cinematográfica, ao supor um sujeito ainda indefinido que olha, mas, justamente, é esse olhar que obriga a definir esse "sujeito": é "eu" e não um outro. É, assim, um eu que olha – para retornar ao início do nosso raciocínio – é o despir-se da esposa, que deveria sentir vergonha (depois de ter tido, evidentemente, prazer). Mas é precisamente um "eu" que não quer ser envolvido. Percebeu-se suficientemente a importância do suspense, hitchcockiano, por exemplo, na medida em que ele visa justamente implicar o espectador, por meio de sua identificação ao personagem, no mecanismo da mise-en-scène? (tradução nossa)<sup>33</sup>

Constata-se, então, que, na encenação tradicional do cinema clássico, o ponto de vista deve ser escondido, no sentido de as imagens registradas pela câmera partirem de um sujeito indefinido que olha a cena, como um narrador onisciente, indefinido e impessoal que registra e relata imparcialmente, mascarando o aparato técnico e intentando, na medida do possível, naturalizar as imagens, garantindo ao espectador a ilusão de realidade e continuidade.

O olhar-câmera, dessa forma, rompe com essa tradição, não somente em função de evidenciar que há um “eu” que olha, mas principalmente evidenciar a presença do espectador que assiste a um filme e não uma janela para o mundo, como afirmava Arheim.

---

<sup>33</sup>Nous touchons ici à un aspect très particulier du « point du vue » au cinéma : il n'existe qu'à condition de se dénier lui-même. On peut certes faire appel aux plus grands psychanalystes (Lacan, Rosaloto, entre autre, qui ont abordé ce sujet), et l'on n'aura pas tort. Si l'on en reste au « ras du plan », ce problème capital du regard-caméra montre bien que le point de vue s'inscrit logiquement dans l'image cinématographique, supposant au sujet regardant enconre indéfini, mais que, justement, le regard oblige à définir ce « sujet » : c'est « moi » et pas un autre. C'est donc moi qui regarde – pour revenir au débur de notre raisonnement – le déshabillage de la mariée et qui devrait en avoir honte (après y avoir pris, évidemment, du plaisir). Mais c'est précisément ce « moi » qui ne veut pas être concerné. A-t-on suffisamment pris la mesure de l'importance du suspense, hitchcockien par exemple dans la mesure où il vise précisément à impliquer le spectateur, via son identification au personnage, dans le mécanisme de la mise-en-scène ? MAGNY, Joël. *Le point de vue*. Cahier du cinema: Les petits cahiers, p. 46.



O filme, então, se evidencia como tal, não tentando ser uma emulação do “real”, do que aconteceu, mas transparece ao espectador o jogo no qual ele está inserido.

Essas noções são ainda mais aprofundadas por Edward Branigan, em seu livro *Point of view in the cinema*, ao tratar dessa questão. Segundo o autor, pode-se falar em movimento de câmera imotivado e enquadramento no qual o ator se dirige diretamente à câmera apenas porque existe um padrão ou *background* concebido de narração e recepção neutra. Para o autor, sempre deve existir em um texto um nível de narração onisciente e de recepção voyeurística. Branigan afirma:

A localização da câmera é importante para definir a posição intermediária do lado do leitor. No texto clássico, a questão chave é saber se a personagem olha para dentro da câmera ou não. A proibição de encarar a câmera reside, talvez, no fato de que este olhar seja o único para o qual não haja possibilidade de encontro. Tal encontro nos revelaria a própria câmera (a ausência da câmera, nesta situação, seria igualmente reveladora) e ameaçaria a frágil equação entre o espaço pro-fílmico e o espaço diegético. A linha da visão da câmera é uma importante descontinuidade que ameaça a suave extensão e desdobramento do espaço diegético. (tradução nossa)<sup>34</sup>

Branigan, então, pontua que evitar o olhar do personagem direto para a câmera preserva o status do espectador de voyeur frente à narrativa que lhe é contada por um narrador onisciente. Por outro lado, o olhar direto para a câmera implica em outra, uma nova, relação entre o personagem e o espectador, no caso de o texto também instituir um padrão consistente de olhares dos personagens que não são direcionados à câmera. O autor cita, então, o olhar final de Cabiria, no filme de Fellini, como um exemplo de um olhar para a câmera que se destina não para a sala de cinema, mas que se aproxima do olhar do

---

<sup>34</sup> “Camera placement is also important in defining the intermediate class on the reader’s side. In the classic text, a key issue is whether or not a character stares into the camera. The prohibition against the look into the camera rests perhaps, on the fact that this look is the only one for which there is no possible eyeline match. Such a match would show us the camera itself (the camera’s absence in this situation would be just as reveling) and threaten the rough equation of the profilmic and diegetic space. The line of camera sight is an important discontinuity which threatens the smooth unfolding and extension of diegetic space.” BRANIGAN, BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 46.

espectador, se valendo da posição de Bazin, que afirma que esse olhar nos retira da nossa situação de espectador.<sup>35</sup>

No caso específico de *O Escafandro e a borboleta* a utilização do olhar-câmera parece apontar para duas distintas vertentes. Se em um primeiro momento há, como coloca Magny, uma ruptura com a naturalização do cinema clássico, em função, entre outros, da câmera subjetiva somada ao olhar-câmera, não mascarando para o espectador que este está diante de um filme, há, também, um reforço do processo de identificação. Isso ocorre porque ao contrário de *Acossado*, em que Jean-Paul Belmondo se dirige à câmera, e como consequência ao espectador, para fazer seu discurso, os personagens de *O Escafandro e a Borboleta* se dirigem ao protagonista, não ao espectador, ainda que em função da câmera subjetiva estes se confundam.

Tomando a perspectiva de Branigan, o uso consistente do olhar para a câmera, ao mesmo tempo em que nos *flashbacks* constantemente se evita esse olhar, impõe ao espectador uma nova forma de relação com a narrativa. Em primeiro lugar, ao explicitar o ponto-de-vista, recusando a opção pela narração onisciente e optando pelo relato em primeira de um narrador observador e personagem. Porém, mais do que isso, não se tem um retrato distante e uma visão voyerística da condição e situação de Jean-Do, mas justamente o contrário. O olhar do protagonista se torna a visão espectador, de forma que o espectador vivencia sua situação, seu aprisionamento. O espectador não olha de longe para um homem aprisionado em um corpo-Escafandro, mas é colocado dentro do Escafandro para observar o mundo ao longo dessa perspectiva.

Isso porque uma das principais unidades da representação na narrativa, segundo Branigan, é a origem. Se um enquadramento parte, por exemplo, de uma parede, de uma

---

<sup>35</sup> BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 46.

estante de livros, como cita o autor, evidencia-se a impossibilidade de constatar a origem desse olhar, uma vez que: “O conceito de origem também contém sua negação – a noção de onisciência. O que não tem origem é a onisciência e essa é precisamente a sua autoridade – é tudo e nada [ao mesmo tempo]” (tradução nossa)<sup>36</sup> Dessa forma, a ausência de uma origem, de quem teria aquela visão ou ponto de vista, é um dos principais elementos para se estabelecer uma narrativa onisciente em que o espectador é um voyeur. O oposto ocorre, como iremos detalhar mais a frente, no caso do plano ponto-de-vista (Point of view shot) ou mesmo de uma câmera subjetiva. Nesse caso, a narrativa, como é o caso de *O Escafandro e a borboleta*, passa a ter uma origem determinada que condiciona o olhar, a visão, a perspectiva e retira o espectador de sua condição de voyeur e o insere na trama por meio dos olhos do narrador-protagonista.

Dessa forma, há um duplo movimento: o de ruptura com a tradição clássica e o de identificação do espectador com o protagonista. Não se trata de uma narrativa impessoal, imparcial, relatada por um narrador onisciente. Pelo contrário, trata-se de um relato subjetivo, de um narrador observador e personagem, quase que num monólogo. A soma da câmera subjetiva com o olhar-câmera não apenas torna evidente esse ponto de vista narrativo, como também leva o espectador para a experiência de Bauby: vê-se o que ele vê. Sua visão de mundo não é só predominante enquanto ponto de vista, mas é a visão do espectador, que sai de sua posição de voyeur para ser incluindo dentro da narrativa.

Dessa forma, o espectador não tem acesso a uma visão geral, sua perspectiva é restrita a Bauby e, por isso, totalmente parcial: só se vê pedaços do cenário, dos objetos, das pessoas, um pequeno ângulo da encenação que pode ser visto pelo único olho do

---

<sup>36</sup> “The concept of origin also contains its denial – the notion of omniscience. What has no origin is the omniscient and that is precisely its authority – it is anything and everything.” BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin: Mouton, 198, p. 63.

narrador-personagem. A própria narrativa condiciona o espectador a um enclausuramento de ponto de vista, o qual se mantém restrito e parcial, enquanto o narrador-personagem não supera sua condição. O espectador experencia com o narrador sua condição e irá descobri-la junto com ele. O que se observa já nas primeiras sequências, em que o espectador descobre a imobilidade e incapacidade de se comunicar do narrador juntamente com ele próprio. Por isso, Catherine White afirma que o espectador terá uma posição participativa na construção fílmica de *O Escafandro e a borboleta*:

Se o campo ótico do protagonista é o único campo narrativo do espectador, então, o filme está pedindo ao espectador para participar do desenvolvimento do protagonista. Está pedindo também para construirmos a história junto com a câmera. O protagonista é o leitor-autor que precisa ler o seu mundo através de sua nova encarnação, mas somos seus cúmplices ao fazer o papel de sujeito com ele. Juntos somos perturbados por aquilo que está arbitrariamente ausente do quadro. Estas ausências moldam a visão paralela de espectador e personagem. Sabemos o que estamos olhando a partir do que está faltando. (tradução nossa)<sup>37</sup>

A visão fragmentada do protagonista é a visão dominante para o espectador. A câmera é a força dominante, a visão depende unicamente do único olho de Bauby, uma vez que não se utiliza a sintaxe normativa do cinema do plano e contraplano. O espectador é, dessa forma, colocado na posição de Bauby, uma vez que a origem da visão, do plano, é seu único olho. Tem-se, assim, um fragmento do mundo, que parte de sua visão fragmentada. E o espectador só será libertado do enclausuramento do ponto-de-vista restrito a Bauby, quando o próprio Bauby tomar consciência do poder de sua mente e se libertar do seu corpo-Escafandro. A decupagem não somente irá representar o relato em

---

<sup>37</sup> If the optical field of the protagonist is the film viewer's only narrative field, then the film is asking the viewer to participate in the protagonist's development. It is also asking us to construct the story along with the camera. The protagonist is the reader and author who must read his world through his new incarnation, but we are complicit in playing the role of subject with him. Together, we are troubled by what is arbitrarily absent from the frame. These absences shape the tandem vision of viewer and character. We know what we are looking at based on what is missing. (tradução nossa) WHITE, Catherine L. *Transforming the Literary "I" Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel's Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*, *Quarterly Review of Film and Video*, 29:4, 303-309, p. 305.

primeira pessoa, como condiciona o espectador a participar, como afirma White, junto com o narrador-protagonista, e experienciar o enclausuramento e sua superação junto com ele.

Nesse sentido, uma análise ou reflexão sobre a construção da narrativa, por meio da decupagem e da montagem, no caso de *O Escafandro e a borboleta*, tem obrigatoriamente de se deter sobre a questão do ponto de vista no cinema, uma vez que o filme se destaca, em especial, pelo uso do plano ponto-de-vista. Este predomina continuamente nos primeiros quarenta minutos do filme, com exceção dos *flashbacks*, mostrando o mundo que rodeia o protagonista situado em seu único olho móvel.

A decupagem é o pilar de sustentação daquilo que Schnabel intentava, e parece ter conseguido realizar em sua transposição do romance para o cinema. Isto é, primeiramente, traduzir o relato de um homem que não podia falar; concomitantemente, fazer com que o espectador embarcasse na jornada da trajetória de Bauby, experienciando a claustrofobia de sua condição. Em função disso, para melhor compreender os recursos empregados e analisar a construção imagética do filme com mais precisão, é necessário se refletir sobre o ponto de vista no cinema; mas mais especificamente, sobre aquilo que Edward Branigan, em seu livro *Point of view in the cinema*, denominou como Plano ponto-de-vista (PPV), *Point of view shot* (POV), juntamente com suas características e sua estrutura.

O PPV se define como um plano em que a câmera toma a posição de um sujeito ou personagem e mostra o que ele está vendo, o seu ponto-de-vista. A opção pelo PPV é bastante usual no cinema e se caracteriza como uma opção de enquadramento corrente, ainda que não da forma que é utilizada em *O Escafandro e a borboleta*. Porém, o PPV traz resultantes e implicações, em termos de estrutura narrativa de um filme, diferentes do que uma opção entre um close e um plano americano ou um plano conjunto e um plano

detalhe, ainda que cada um deles desempenhe um função específica dentro da resultante de um filme.

Isso ocorre porque o PPV caracteriza uma modificação na percepção narrativa, o que, valendo-se da terminologia literária, corresponde a uma alteração na voz narrativa. Diferentemente dos outros planos que são, sem dúvida, meio e formas específicas de estabelecer a estrutura narrativa e imagética de um filme, trazendo significados, destaques e intenções. Mas, o PPV implica em uma alteração no olhar e, dessa forma, em uma modificação, mesmo que breve, em quem relata a história ou os acontecimentos, localizada naquele que narra a trama.

Em uma decupagem tradicional ou na forma do cinema clássico, ainda que possa haver PPV, há um predomínio daquilo que Branigan denomina ponto-de-vista convencional, no qual se estabelece um ponto no espaço, que seria da onde se registra a ação. Assim, a percepção narrativa que se tem é a de que se está diante de um narrador onisciente, voyeurista<sup>38</sup> e, de certa forma, impessoal, que observa de um ponto privilegiado, ao ter acesso aos diversos acontecimentos e situações vivenciadas pelos personagens do filme, que podem ser muitos ou poucos, centrados e focados apenas no protagonista ou apresentar multiplicidades de eventos e personagens. Assim, o ponto de vista convencional se assemelha a um narrador onisciente em terceira pessoa, que apenas relata a história, de forma impessoal, sem tomar parte ou partido na trama, mostrando o que ocorre com os personagens, o que eles fazem e dizem, sem tomar parte ou interferir na ação.

---

<sup>38</sup> BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto- de-vista*, in RAMOS, Fernão (org) Teoria contemporânea do cinema, volume II. Senac: São Paulo, 2005, p. 261.

O PPV, por outro lado, é o oposto. Por isso, passar de um ponto-de-vista convencional a um PPV implica uma alteração na percepção narrativa, como afirma Branigan. Isso ocorre porque, ao, no PPV, a câmera tomar o lugar de um sujeito e mostrar aquilo que ele vê, ela deixa de possuir seu aspecto onisciente, voyeurista, impessoal e, quiçá, neutro. Ela transforma-se, então, em um ponto-de-vista pessoal e subjetivo, uma vez que está restrito e relacionado a um único personagem ou sujeito. Vê-se, então, o que ele vê e da forma com que ele interpreta. Partindo de um ponto-de-vista impessoal que tudo sabe, passa-se para o oposto: o ponto de vista restrito ao olhar de um personagem. Tem-se, dessa forma, acesso apenas a o que ele tem acesso, conhece-se o que ele conhece, vê-se o que ele vê e, sobretudo, como ele vê. Isso torna esse ponto-de-vista extremamente subjetivo, como uma narrativa em primeira pessoa, em que se tem a manifestação da subjetividade de quem narra, filtrando os acontecimentos, de forma que o espectador fica restrito à sua perspectiva.

O PPV, entretanto, segundo Branigan, não se constitui apenas pela câmera subjetiva. Ele se divide em diferentes elementos que irão construí-lo e fazer com que o espectador compreenda que se trata de um plano ponto-de-vista. Ademais, o autor salienta que o PPV pode ocorrer de diferentes formas, dependendo da maneira com que ele é estruturado, se subdividindo, dessa forma, em variantes distintas.

Outra distinção relevante do autor é que, ainda que o conceito de "olhar" implique na existência de um sujeito consciente que olha, isto é, de um observador, que possui um ponto-de-vista que pode ser compartilhado com o espectador, o PPV não se restringe a pessoas ou seres vivos. Podem ocorrer planos ponto-de-vista de animais, como o plano submarino que inicia o filme *Tubarão* (Jaws, 1975) de Steven Spielberg, na qual o *travelling* submarino mostra o PPV de um tubarão, ou *Benji* (1974), de Joe Camp, que

contém repetidos PPVs de um cão. Branigan também destaca a existência, em *O Vampiro* (Vampyr, 1932) de Carl Dreymer, de uma longa sequência na qual o ponto-de-vista parte de um homem morto, situação que ele denomina de um PPV metafórico, uma vez que há um plano dos olhos abertos e fixos do morto, que estabelece a representação, permitindo o intercâmbio metafórico entre vivos e mortos<sup>39</sup>.

Isso ocorre porque o PPV não é somente o uso da câmera subjetiva, mas um composto de elementos, que o constituem, estruturam e garantem a sua compreensão ao espectador ou não, dependendo do intuito do realizador, seja ele o de tornar o plano ponto-de-vista evidente para o espectador, ou o de omitir os elementos que evidenciam o PPV, gerando ambiguidade.

Para esclarecer essa noção, Branigan faz um estudo demonstrativo, valendo-se de alguns esquemas e tabelas, além de inúmeros exemplos cinematográficos, a fim de estabelecer padrões da estruturação de um PPV nas suas diferentes variantes e variações. Dessa forma, o estudo de Branigan será o elemento norteador para a análise do PPV em *O Escafandro e a borboleta*, de forma a compreender como este é estruturado no filme por Schnabel, em especial no tocante àquilo que o autor denominou PPV retardado ou atrasado, já que, ainda que o PPV seja um elemento recorrente no cinema, o uso contínuo e sem interrupções na primeira parte do filme, em torno de 40 minutos, não é corriqueiro. Porém, antes de iniciar o trabalho da análise propriamente dita, parece necessário o detimento na estruturação estabelecida por Branigan do PPV, para que se possa ter bases sólidas para analisar o uso deste por Schnabel.

---

<sup>39</sup> BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto-de-vista*, in RAMOS, Fernão (org) Teoria contemporânea do cinema, volume II. Senac: São Paulo, 2005, p. 253-255.



### 3.1 As Unidades de representação

De acordo com Branigan, o PPV se divide em seis elementos, os quais representam, respectivamente, exemplos específicos das seis unidades da representação clássica; isto é: a origem, a visão, o tempo, o enquadramento, o objeto e a mente.<sup>40</sup> Assim, tem-se, primeiramente, o elemento 1, que o autor de *Point of view in the cinema* denomina "ponto". Este se define como o estabelecimento de um ponto referencial no espaço. O elemento 2, que é intitulado de "olhar", estabelece um objeto, comumente fora do campo da câmera, pelo olhar a partir do ponto, ou seja, do elemento 1. O elemento 2 exige, geralmente, algum indício de que o olhar ocorreu, tais como: movimentos do olho, da cabeça ou do corpo, um diálogo, indicando para o personagem olhar para determinado objeto ou situação, um som-fora-de-campo, um intertítulo, a escala do plano, entre outros. A omissão desses dois elementos pode acarretar ambiguidade, de modo que o espectador não perceba ou não tenha noção exata de que se trata de um PPV de um personagem. A junção do elemento 1 e 2 constitui o que o autor define, em seu esquema, de Plano A.

O Plano A, antes de desencadear no plano B, será seguido por um plano de transição entre os planos A e B. Este é o elemento 3, denominado, como sua função já anuncia, de "transição". O elemento de transição se caracteriza como qualquer recurso que denote continuidade temporal ou simultaneidade. Segundo o autor, na construção de um PPV não se tem a obrigação ou a necessidade de continuidade temporal dentro dos planos A e B. Isso ocorre porque não são os planos que devem ser contínuos, mas os elementos que os constituem, para não acarretar em uma estrutura divergente, em caso de falta de

---

<sup>40</sup> BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto- de-vista*, in RAMOS, Fernão (org) Teoria contemporânea do cinema, volume II. Senac: São Paulo, 2005, p. 252.

continuidade temporal ou simultaneidade. Para isso, basta que um fragmento do plano A se ligue temporariamente a um fragmento do Plano B, que é constituído pelos elementos 4 e 5.

Assim, já no plano B, no elemento 4, denominado "a partir do ponto", a câmara se movimenta em direção ao ponto estabelecido no elemento 1, ou a bem próximo dele. Esse movimento garante uma continuidade espacial dos planos A e B, que, se omitido, também terá como resultante uma estrutura divergente, tal como um corte para uma nova cena. Esse movimento de câmara subjetivo incorpora outros parâmetros, como o ângulo e a velocidade da câmara, os quais podem reforçar ou desfazer a estrutura do PPV como um todo, uma vez que devem ser condizentes com o sujeito, isto é, o personagem que dá origem ao olhar. O elemento 5, o "objeto", como seu nome indica, evidencia ou revela o objeto já sugerido pelo elemento 2 do plano A, que pode ou não já ter sido exibido e estar apenas sendo revelado, ou mostrado de um novo ângulo. Para elucidar, o autor exemplifica com a sequência de *Psicose* na qual se vê Marion e um carro de polícia atrás dela, em seguida, vê-se o carro de polícia pelo ponto-de-vista de Marion no espelho retrovisor. Esses dois planos se alternam treze vezes na sequência do filme.

Por fim, tem-se o elemento 6, que o autor denomina "personagem". Nele, a relação entre espaço e tempo dos elementos 1 a 5 são indicados, justificados ou esclarecidos, pela presença ou percepção normal de um sujeito. O elemento 6 tem, então, a função de operar como a coerência contida na estrutura. Ele irá justificar ou esclarecer a unidade e o significado de todos os outros elementos. Branigan, assim, conclui:

O elemento 6 explica como os elementos da estrutura PPV devem ser unificados e relacionados ao personagem (de acordo com categorias como memória, sonho,

percepção etc). Estritamente, o que se requer não é o personagem (que é um conceito bem mais complexo), mas uma mera presença ou consciência.<sup>41</sup>

A fim de facilitar a visualização dos diferentes elementos que compõem o plano ponto-de-vista, retoma-se, aqui, o esquema proposto por Branigan.

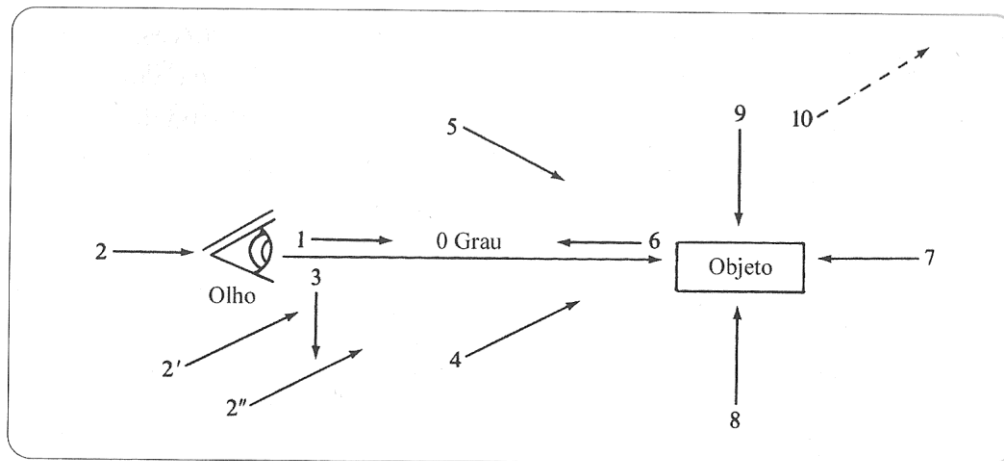


Figura 1 (visão de cima): alternativas para localização do plano B (ponto/objeto) seguindo o plano A (ponto/olhar).

42

A figura exemplifica as diferentes possibilidades de se estabelecer o plano ponto-de-vista. Se o ponto 1, que seria o olho do personagem ou do sujeito, é a forma clássica do plano ponto-de-vista. Branigan ressalta que não é a única. Um plano ponto-de-vista pode ser estabelecido a partir de qualquer um dos pontos 2, 2' e 2''. Nesses caso, seria um ângulo reverso, de trás ou por cima do ombro do personagem. Ainda que se caracterizando como menos subjetivos que o ponto 1 e mais voyeurísticos, ainda se inserem na lógica do plano ponto-de-vista. Assim, ressalta-se a diferença entre o PPV e a câmera subjetiva. Se a câmera subjetiva implica necessariamente no olhar subjetivo originado em um personagem que olha e vê um objeto, seja ele um objeto físico ou outro personagem, o PPV pode

<sup>41</sup> BRANIGAN, Edward. *O plano-ponto-de-vista*, in RAMOS, Fernão (org) *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. Senac: São Paulo, 2005, p. 259-260.

<sup>42</sup> Idem, p. 262.

ocorrer de trás do personagem ou ao seu lado, em especial quando a diferença entre o ângulo da câmera e o personagem é pequena. Quanto maior essa diferença, menor a subjetividade do plano e maior seu elemento voyeurístico<sup>43</sup>.

Contudo, apesar da existência de diferentes possibilidades e formas de estruturar o plano ponto-de-vista, o autor ressalta que a forma usual se resume, de uma forma simplificada, a existência de dois planos. No plano A há o ponto/olhar e no plano B o ponto/objeto. Assim, tradicionalmente, o plano ponto-de-vista se estrutura em o estabelecimento de um ponto de origem, que corresponde ao olhar, e o ponto do objeto a ser visto. Seguindo, assim, a lógica do plano e contraplano, o plano B se estabelece em um ângulo reverso, evidenciando que se trata de um plano ponto-de-vista. Essa lógica, contudo, não é um rol taxativo, como evidencia o esquema de Branigan. No exemplo já citado de *Psicose*, o PPV de Marion olhando o carro de polícia pelo retrovisor é combinado com um plano geral que mostra os dois carros. Assim, tem-se um plano A ponto/olhar e o plano B não parte do objeto em si, mas de uma posição lateral que exhibe os dois carros e situa o PPV de Marion, garantindo-lhe a origem como sendo o olhar de Marion.

A lógica da estruturação em plano e contraplano faz com que, segundo Branigan, sendo o objeto do Plano B outro personagem, dois PPV possam se intercalar. De forma, que o plano A e o plano B seriam PPVs, operando na estrutura de plano/contraplano de uma conversa. O autor ressalta que o personagem, nesse esquema de alternância de PPVs, não precisa olhar diretamente para a câmera, porque isso envolveria outra convenção, mas poderia olhar para próximo à linha da câmera.

---

<sup>43</sup> BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 110.

### 3.2 *O PPV em O Escafandro e a borboleta*

É interessante observar, que o uso do PPV em *O Escafandro e a borboleta* será, com base nessa estrutura, de característica particular. No caso de *O Escafandro e a borboleta*, tem-se um exemplo da construção clássica do plano ponto-de-vista tendo como origem o olhar subjetivo do personagem. Logo na primeira sequência do filme, esse ponto é estabelecido, e se esclarece que a origem do plano é o narrador Jean Dominique Bauby. Isso é feito de diferentes formas, tanto com os recursos da fotografia quanto da encenação. O filme se inicia com a tela preta, após o fim dos créditos. Ouve-se, em *off*, as batidas de um coração, um canto e pessoas cochichando. Lentamente, a câmera simula o abrir dos olhos, ao acordar.

A câmera, então, permanece parada, oscilando a focalização e a exposição. Intercala-se a tela preta, a qual representa o olho fechado; a superexposição, em que o plano estoura com luminosidade, remetendo ao incomodo com o excesso de luz, e a focalização e desfocalização do olhar que começa a enxergar. A visão do espectador, condicionada à visão que parte do olho de Bauby, é fragmentada. Como a cabeça de Bauby permanece imóvel, o plano permanece fixo. Vê-se, em primeiro plano, um vaso de flores à direita e os médicos ao fundo conversando. A médica, então, diz: “Olhe, ele está acordando!”. As batidas do coração e o canto em *off*, continuam. Os médicos pedem que Bauby “Mantenha os olhos abertos”, dirigindo-se diretamente à Bauby; isto é, para a câmera. O médico, o Doutor Cocheton, se aproxima e se apresenta, olhando também, diretamente para o olho-câmera de Bauby. Porém, não se vê seu rosto por completo. Apenas planos detalhes de sua boca, olho, pedaços do rosto, enquanto ele fala com o

narrador, que em *off* responde, sem ser ouvido, ainda que ele e o espectador não tenham tomado conta de sua incapacidade de falar.

O médico, então, anuncia que irá fazer alguns testes, e pede para Bauby que siga, com o olhar, a luz de uma lanterna. Vê-se, então, a luz de uma lanterna movendo-se da direita para esquerda, com a boca do médico ao fundo escurecida. O mesmo acontece quando ele pede para Bauby que siga seu dedo. Este aparece em primeiro plano, se movendo da esquerda para direita. A câmera mostra o dedo se movendo. Porém, ele sai de campo, tanto à esquerda quanto à direita, em função da impossibilidade de Bauby em mexer a cabeça, de forma que a focalização no plano indica, representa, a tentativa de Bauby de seguir com o olhar o dedo do médico. O Dr. Cocheton pede para que ele pisque: a câmera simula o piscar do olhar, fechando e abrindo.

Observa-se, então, que, para estabelecer e caracterizar a origem do plano, isto é, para evidenciar que se trata de um plano ponto-de-vista clássico - que representa o olhar de Jean-Do -, o filme utilizou diferentes recursos do cinema. Em primeiro lugar, tem-se o enquadramento, que permanece fixo e fragmentado, com muitos planos-detalhes dos atores que se aproximam, em decorrência da posição imóvel de Bauby, que é a sua origem. Em seguida, os recursos da fotografia, mais especificamente da lente, caracterizam o olhar e o tipo de olhar. As superexposições, desfocalizações e os *fades*, não somente estabelecem o ponto de origem, como evidenciam o seu estado de espírito e sua condição física. Ou seja, reforçam o diálogo que informa que Bauby acabara de acordar de um coma, o qual durara algumas semanas.

Todavia, a *mise-en-scène*, em especial, irá contribuir para caracterizar o plano ponto-de-vista. Os atores olham e falam diretamente para a câmera, evidenciando, juntamente com o diálogo, que eles se dirigem à Jean-Dominique, que é corporificado por

meio da câmera. A narração em *off*, que dá acesso à mente de Bauby, irá corroborar ainda mais com o estabelecimento do olho de Bauby como ponto de origem para os planos e, por conseguinte, para toda a narrativa. Dessa forma, ele é estabelecido como ponto de origem, uma vez que, somado à narração, evidencia-se o seu papel como autor/narrador/sujeito do filme. O relato será sobre sua situação, através de seu olho, contado por meio de um discurso subjetivo, em primeira pessoa.

Essa será a estruturação básica do PPV no filme, que se manterá por em torno de quarenta minutos, com algumas breves rupturas, entre elas os *flashbacks*. O que se destaca, com base na estruturação proposta por Branigan, é que, apesar de o objeto que compõe o PPV se tratar, na maior parte das vezes, de outro personagem, não se segue uma estrutura de plano/contraplano. Não serão alternados os PPVs dos personagens, com o de Jean-Dominique. Nem haverá um Plano B, que se estabelece evidenciando o objeto. Pelo contrário, o plano A, ponto/olhar, manter-se-á, com os objetos/personagens olhando diretamente para dentro da câmera. Dessa forma, como ressaltou brevemente Branigan, a estrutura quebra com a convenção de se evitar o olhar diretamente para a câmera. No filme, não somente a câmera toma a posição de Jean-Dominique, como os atores interagem com ela como se esta fosse o olho do narrador-personagem.

Ainda que a opção pelo PPV tradicional, isto é, a do ponto A da figura de Branigan como o olho do personagem, e, assim, dentro do esquema representados como 1 e 2, essa não é a única opção. Observa-se que, aos 25 minutos do filme, assiste-se ao banho de Jean-Do pelos enfermeiros. Vê-se partes de seu corpo, dentro da banheira, captados pela câmera que, também, está dentro da banheira, ora por cima, ora por debaixo d'água. A princípio, a sequência parece seguir a lógica do PPV que predomina no filme; isto é, a câmera é o olho de Bauby.

Contudo, em uma leitura mais atenta observa-se que o PPV foi construído a partir do ponto 2' ou 2"; isto é, a câmera se posiciona ao lado do personagem, muito próxima a ele, de forma que ainda dê a noção de plano ponto-de-vista, sem que se caracterize como uma câmera subjetiva; ou seja, que constitua o olhar do personagem. Isso se conclui, em função da posição do corpo e dos movimentos que são feitos pelos enfermeiros. Para lavar Jean-Dominique, os enfermeiros mexem em seu corpo e o viram de lado. A câmera mantém-se muito próxima, mostrando fragmentos do corpo em plano detalhe, e os demais personagens olham diretamente para ela. Porém, quando o corpo é virado de lado, a câmera não permanece na mesma posição, mostrando a partes do corpo de Bauby. Situada em um ponto lateral, o qual, em função da proximidade com o personagem, ela dá a impressão de subjetividade na sequência da narrativa, em especial, na encenação e na decupagem.

### 3.3 O mecanismo de aprisionamento do espectador

Essa característica da *mise-en-scène* e da decupagem reforça a estrutura de identificação do espectador com o personagem, uma vez que o coloca dentro da narrativa. Há uma fusão entre o protagonista/sujeito e seu olho que se transforma no “Eu” da narrativa; isto é, na primeira pessoa. Ao mesmo tempo, ao quebrar a convenção, já exposta acima com base em Branigan e Magny, de retirar o espectador da sua posição de voyeur, Schanbel leva a subjetividade do PPV às últimas consequências. Isso ocorre porque, na estrutura do PPV, não é necessário ou obrigatório que os demais personagens olhem diretamente para a câmera. Essa opção pelo olhar direto para dentro da câmera, de certa



forma, rompe a quarta parede e não somente reforça o caráter subjetivo da narrativa como embarca o espectador junto com protagonista, no seu processo de descobrir e aprender a lidar com sua nova situação.

Sobre isso, Catherine White, em seu artigo, afirma:

Em *O Escafandro e a Borboleta* linguagem e cinema, como veremos, são indissociáveis um do outro, porque que o sujeito olho/eu se funde à própria câmera. As propriedades semióticas do cinema, como discutidas por Seymour Chatman, Christian Metz, André Bazin e Jean-Luc Godard estão vívidas ali. O papel do espectador na construção de sentido é parte de como Schnabel filmou a história. Tão profundamente quanto o leitor ao ler o livro de Bauby, o espectador é um cúmplice. (tradução nossa)<sup>44</sup>

A função de cúmplice, como afirma White, é condicionada pelo enquadramento e pela encenação. A claustrofóbica condição de Bauby, enclausurado em seu próprio corpo, é mimetizada por meio da restrição do ponto de vista, ao ponto de vista fragmentado do protagonista imóvel. Como o sujeito e tema da narrativa não se mostram, a sua perspectiva/visão toma o seu lugar. O espectador, dessa forma, como Bauby, está, também, enclausurado e restrito ao seu único ponto de vista. Assim, quando, aos 10 minutos de filme, a montagem intercala umas das primeiras visitas do médico, que explica a condição clínica de Jean-Do, com o próprio dentro de um Escafandro, embaixo d'água, gritando, sem que se ouçam seus gritos, a mensagem estabelecida por meio da justaposição einsteiniana é clara. Contudo, não é somente para o personagem que a metáfora é válida, mas para o próprio espectador, que ocupa, junto com ele, o aprisionamento do escafandro.

---

<sup>44</sup> In *Diving Bell*, language and cinema, as we will see, are inextricable one from the other, if only because the subject eye/I is fused with the camera itself. The semiotic properties of cinema as discussed by Seymour Chatman, Christian Metz, André Bazin and Jean-Luc Godard are alive here. The role of the viewer in the construction of meaning is part of how Schnabel has filmed the story. As deeply as a reader reading Bauby's book, the viewer is complicit in her/his role. WHITE, Catherine L. *Transforming the Literary "I" Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel's Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*, *Quarterly Review of Film and Video*, 29:4, 303-309, p. 304.

Essa relação é ainda mais intensificada quando, aos 15 minutos de filme, o médico informa a Jean-Do, que seu olho direito não está bom e terá de ser suturado. Essa cena é inserida com um corte brusco após a sequência em *flashback*, na qual Jean-Do relembra seu trabalho como editor da revista *Elle*, em uma seção de fotos criativa, com a presença de músicos famosos. O médico prepara o material e se aproxima. No plano seguinte, vê-se, então, por dentro do olho direito de Bauby, sua pálpebra rosada, cílios e a agulha e linha, perpassando a pálpebra para suturar seu olho. Conforme o médico dá os pontos, o campo de visão diminui, até que as pálpebras estejam totalmente cerradas, e a tela se torna escura. Enquanto isso, em *off*, ouve-se a respiração ofegante e as batidas aceleradas do coração de Jean-Do, que, nervoso, clama ao médico que não feche seu olho. Suas súplicas são inaudíveis para o médico, senão para o espectador, que, mais do que um cúmplice, compartilha a aflição e a tensão de ver o olho ser suturado por dentro.

Essa cena vista de dentro do olho, com as pálpebras e os cílios em primeiro plano e o médico ao fundo, reforça ainda mais a identificação do espectador com o protagonista, uma vez que o espectador não só vê o que ele vê, mas vê por dentro dele. O espectador não é colocado apenas dentro da cena, mas dentro do protagonista, em função da fusão entre o eu da narrativa e a câmera, manifestada por seu olho. Por isso, a sutura do olho direito se torna emblemática, uma vez que torna a visão de Bauby monocular, como a câmera, reforçando ainda mais a fusão entre seu olho/visão com a câmera. Por isso, a noção de origem do ponto A, na estruturação de Branigan do PPV, é ainda mais reforçada, bem como a noção de subjetividade da narrativa.

Branigan, ainda, elucidada:

No espaço real, a câmera e a personagem não poderiam ocupar o mesmo ponto ao mesmo tempo; todavia, no plano PV é isto exatamente que eles fazem e sem interferir um com o outro. A contradição aqui é resolvida por meio de uma ideologia (ou seja uma convenção de leitura) que leva a câmera (e em última

instância, a narrativa) a se ser invisível e o personagem a ser real. Assim, o personagem, ao não olhar diretamente para a câmera – preservando sua invisibilidade – ganha o poder de mover-se livremente no espaço e no tempo independentemente da “narrativa” ou do “espectador” dos quais ele não deve saber nada. (tradução nossa)<sup>45</sup>

### 3.4 A câmera como personagem

Em *O Escafandro e a borboleta*, a câmera não se torna invisível, tomando o lugar do personagem: a câmera é o olhar de Bauby. Há uma fusão entre a visão monocular do narrador, em especial após a sutura do seu olho direito, e a lente que captura as imagens. Concomitantemente, os personagens não preservam a invisibilidade da câmera, ao não olhar diretamente para ela, mesmo em uma estrutura de plano ponto-de-vista, como sugere Branigan. Pelo contrário, os personagens olham diretamente para a câmera, se dirigem a ela quando falam, dela se aproximam para serem vistos. Com isso, não somente se reforça e evidencia a fusão entre sujeito/câmera, como se introduz o espectador na equação.

Se no esquema sugerido por Branigan, os personagens podem se mover livremente independente da narrativa e do espectador, em *O Escafandro e a borboleta* ocorre justamente o oposto. Os personagens se mostram e se movem para serem vistos pela câmera, isto é, pelo olho de Bauby. Os atores se aproximam para serem vistos pelo olho-câmera, de forma que, em grande parte das cenas, eles são enquadrados muito próximos à câmera, em *supercloses* ou mesmo planos-detulhe de parte de seus rostos ou de seus corpos, falando diretamente à objetiva. O espectador, que, como cúmplice, participa e

---

<sup>45</sup> In real space the camera and character could not occupy the same point at the same time; nevertheless, in the POV shot they do exactly this and without interfering with one another. The contradiction, here, is resolved through an ideology (that is, a reading convention) which takes the camera (and, more broadly, narration) to be invisible and the character to be real. Thus character by not looking directly into the camera – preserving its invisibility – gain the power to move freely within space and time independently of a ‘narrative’ or ‘spectator’ of which they must know nothing. BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin: Mouton, 1984, p. 74.

acompanha o narrador, está inserido também, assumindo a posição de Bauby. Então, não se pode dizer, no caso do filme em estudo, que os personagens se movem independente da narrativa/espectador, mas o contrário: eles se movem para o espectador, que se funde com o narrador e com a câmera.

A câmera, ademais, não é invisível. A câmera é visível, porque a câmera é Bauby. A lente fundiu-se com seu olho. Assim, veem-se seus cílios, suas pálpebras na cena da sutura, seus olhos que piscam constantemente. Também, quando na visita de seu amigo Laurent, este coloca um grande chapéu em sua cabeça, forma-se uma sombra feita pelo chapéu na imagem captada, em função da aba que cai por cima da testa de Jaean-Do. Não se tem, então, a intenção de tornar opaca a presença da câmera, já que o termo olhar-câmera ou o *Kino eye* de Vertov são levados às últimas consequências. O olhar de Bauby é a câmera: é a objetiva, e será ela que irá evidenciar, enquanto o personagem não se mostra, suas emoções, sensações e percepções.

A objetiva intenta mimetizar o olhar de Bauby, por meio de recursos da lente, de focalização e desfocalização, superexposição e pequenos movimentos da câmera sobre seu próprio eixo – as panorâmicas, mais conhecidas como pan. Os demais personagens interagem com a câmera e esta com eles. Nas primeiras sequências do filme, os enfermeiros pedem a Bauby que ele “mantenha os olhos abertos”. Céline em sua primeira visita ao ex-marido pede que ele não chore, enquanto a imagem se torna embaçada, simulando as lágrimas. Por isso, a câmera não é invisível, nem os personagens são independentes dela ou a ignoram. Pelo contrário, eles chegam a chamar a atenção de Bauby; isto é, da objetiva, para que esta os enquadre.

Pode-se citar como exemplo, a cena em que a fonoaudióloga Henriette tenta iniciar o método de comunicação por meio de um alfabeto e o piscar do olho para soletrar as

palavras. Ouve-se, em *off*, os protestos irônicos de Bauby, que resiste no início, crendo que o método não irá funcionar. Enquanto Henriette fala diretamente para a câmera, o olhar de Bauby, manifestando seu descontentamento, se dirige para o painel de fotografias que está atrás. A câmera se movimenta, fazendo uma *pan*, para cima e esquerda, tirando Henriette do quadro, focando em uma fotografia. Ela, então, diz: “Senhor Bauby, olhe para mim.” E a câmera retorna, em *pan* no sentido reverso, a fim de enquadrá-la na posição inicial, em *superclose*.

### 3.5 O centramento no “Eu”

É interessante observar que sendo Bauby não somente o narrador, mas o sujeito e temática da narrativa, ele permaneça escondido pelo PPV na primeira parte do filme. Isso porque, como foi ressaltado no segundo capítulo do presente trabalho, o livro de memórias de Bauby é sobre a consciência e mente de seu autor. Não é um livro centrado em observações sobre o mundo exterior que o cerca, nem o filme o é. Na continuação da sequência em que Henriette tenta aplicar o método de comunicação pela piscada, Jean-Dominique soletra sua primeira palavra: eu (je). A fonoaudióloga confirma se esta é primeira palavra. Em *off*, ouve-se Bauby dizer: “Minha primeira palavra é eu. Eu começo por mim mesmo.” Essa frase pode ser vista como uma síntese do livro e também do filme.

Todavia, pode-se pensar inicialmente que há uma contradição. A narrativa é sobre Bauby, o olhar deveria ser para ele, sobre ele. Contudo, o que se vê são pequenos fragmentos de Bauby, suas mãos, pedaços de seu corpo. O olhar se dirige ao mundo exterior, que também é visto fragmentado. Assim, se o sujeito não se mostra frente à

câmera, a sua perspectiva assume o lugar do protagonista. O elemento-chave da narrativa é sua perspectiva, seu ponto-de-vista, suas reações ao mundo que o cerca. Mas não o mundo em si, mas como Bauby reflete e reage a ele. Ainda que a câmera tenha Bauby como origem e se volte para o mundo exterior, ele revela mais sobre o narrador-protagonista, do que sobre o entorno. A trama se centra na experiência de Bauby e, para reproduzi-la ou representa-la faz o espectador ver o mundo por seu olho. Com isso, o espectador acaba conhecendo o protagonista e se pondo no lugar dele, o que gera empatia e identificação com a situação extrema e inusitada de Bauby. Ainda sim, é a sua subjetividade que interessam para a trama e não as ações exteriores. Por isso, a objetiva terá de, com os recursos da fotografia, representar e caracterizar a subjetividade do personagem.

Como ressalta Branigan, o PPV, ao estabelecer o personagem como origem precisa, com os recursos da câmera, representar a sua visão. Assim, esses mesmos recursos, *zoom*, foco da câmera, iluminação, se tornam metáforas para a visão do personagem, evidenciando a sua percepção e reação. Esse será um recurso amplamente usado em *O Escafandro e a borboleta* a fim de caracterizar o estado de espírito do personagem.

### 3.6 A diferença entre o que vê a personagem e de como a personagem vê

Nessa chave se encontra a verdadeira dificuldade do PPV. Como o autor salienta, existe uma diferença entre mostrar o que o personagem vê de mostrar como o personagem vê, senão o PPV se torna apenas um truque formal de decupagem. Isso pode se observar quando se compara *O Escafandro e a borboleta* e o filme clássico do cinema *noir* *A Dama do lago* (*Lady in the lake*), de 1946. Esse filme é construindo quase que inteiramente em

um *travelling* em PPV, do ponto de vista do detetive Philip Marlowe. Em função disso, esse filme foi bastante estudado por diferentes críticos, como Metz, Bazin e Branigan, entre outros.

Branigan ressalta que a opinião, quase unânime, da crítica é a de que, apesar de o filme ser quase inteiro subjetivo, ele é um truque, uma curiosidade, um fracasso. A falta do piscar dos olhos, tão presente e essencial para a narrativa do filme de Schnabel, também foi ressaltada pelos críticos, como uma quebra. Porém, a principal diferença parece ser da própria decupagem, ainda que ambos os filmes tenham elementos em comum. Por exemplo, em *A Dama do lago*, como em *O Escafandro*, os demais personagens se dirigem diretamente para a câmera, quando falando com Marlowe. Também, a câmera se torna preta quando ele leva um soco e cai, com a imagem embaçada. Vê-se a sombra de Marlowe no escritório de Senhorita Fromsett, seus braços, pernas, a fumaça de seu cigarro. Assim, como em *O Escafandro*, há uma série de medidas para estruturar o PPV.

Entretanto, a decupagem de *A Dama do Lago* parece romper com essa estruturação. O fato de a maior parte das cenas serem em plano americano, com os personagens falando em pé, de frente para a câmera, causa um estranhamento, deixando o PPV contínuo pouco crível e irreal. Ademais, os movimentos de câmera, ora muito rápidos ora muito lentos para simular a visão humana, também criam estranhamento. Talvez, o desenvolvimento técnico à época, como o tamanho e peso das câmeras não tenham contribuído. Parece, então, que ao contrário do filme de Schnabel, *A dama do lago* se detém em o que o personagem vê, mas não em como ele vê, ingrediente importante, para Branigan, para a construção do PPV e da narrativa subjetiva no cinema.

Por isso ele afirma:

Parece que algo mais – além do meramente formal – é necessário para um filme ser “genuinamente” subjetivo. A dificuldade em equacionar o PV ótico (perceptual) com a experiência de ser aquele personagem (sentir os sentimentos do personagem) leva os críticos ver a postura, identificação ou linguagem como condição adicional da subjetividade ou como uma forma totalmente nova de definir subjetividade. (tradução nossa)<sup>46</sup>

Ainda que o mero uso do PPV não torne a narrativa subjetiva, ele insere a primeira pessoa na narrativa fílmica. Assim, o próprio autor ressalta que, se o PPV tem um análogo linguístico, este é a primeira pessoa: o “Eu” de um personagem que diz “eu vejo”. Sobretudo, se existir uma imagem que se possa afirmar que se está no presente, é o PPV, uma vez que o espectador percebe os acontecimentos junto com o personagem. Essa afirmação, contudo, não significa que o PPV não possa ser utilizado em um *flashback* ou um acontecimento no passado. É, assim, importante salientar que existe o tempo da narração e o tempo da narrativa. Em um *flashback* em PPV, a narração do *flashback* está no presente, ainda que na narrativa fílmica se trate de um acontecimento no passado. Essas noções serão mais desenvolvidas à frente, quando se refletirá sobre o uso do *flashback* no filme em estudo.

A subjetividade na narrativa depende, para Branigan, em se associar o enquadramento de um espaço em um determinado momento a um personagem. Essa associação pode ser direta, como no caso do PPV, ou indireta, o que corresponderia a projeção do personagem. A subjetividade está em examinar a lógica que liga a tomada (framing) de um espaço a um personagem como origem desse espaço. Ele, então, afirma:

---

<sup>46</sup> It seems that something more – beyond the merely formal – is required for a film to be ‘genuinely’ subjective. The difficulty of equating optical (perceptual) POV with the experience of being that character (feeling the character’s feelings leads critics toward attitude, identification, or language as language as additional conditions on subjectivity, or as an entire new attempt to define subjectivity. BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 7.



A narrativa do personagem requer que todos os seis elementos da narrativa se relacionem ao personagem. Por exemplo, no flashback subjetivo a origem é especificada como um personagem; a visão é a introspecção do personagem; o tempo é o tempo mental do personagem; o frame é o que é apresentado diante de nós pela memória do personagem ( i.e., memória é o princípio de exclusão/inclusão que define a representação); objeto é a exibição da memória, e mente é a mostra de memória do personagem, e mente é o estado de memória do personagem, que é a lógica nominal, coerência da representação. Quando as seis unidades da representação se reportam ao personagem, a unidade dessa representação é exatamente o personagem como sujeito, e a narrativa ou representação são chamadas de subjetivas. (tradução nossa)<sup>47</sup>

É preciso, dessa forma, que haja coesão entre os seis elementos listados pelo autor, de forma que haja uma construção lógica que atue a fim de relacionar uma série de objetos e espaços ao espaço original do personagem, que é tomado pela câmera. Observa-se, então, que há em *O Escafandro e a borboleta* uma estrutura e lógica da forma que a câmara captura as imagens a fim de manter a coerência e não criar ambiguidade quanto à origem do ponto de vista. Ainda que a narração em *off* de Bauby muito contribua para o estabelecer como origem, a *mise-en-scène* e a decupagem também se estruturam a fim de manter a coerência.

Isso é necessário; em especial, porque não há na estrutura do filme, como há nos exemplos citados por Branigan, entre eles o já mencionado *Psicose*, um contraplano que evidencie a posição de Bauby e que ele que está olhando. Os próprios recursos da objetiva operam para manter a coerência, não somente quando simulam os estados de espírito de Bauby por meio de desfocalizações, mas, sobretudo, na movimentação da câmera. Se a câmera funde com Bauby, que está imóvel, sua movimentação deve simular a pequena movimentação possível de seu olho. Para isso, o uso de pans, focalizações e

---

<sup>47</sup>Character narration requires that all six elements of narration be referred to character. For example, in the subjective flashback, the origin is specified as a character; vision is character introspection; time is the mental time of character; frame is what is placed before us by character's memory (i.e. 'memory' is the principle of exclusion/inclusion defining representation); object is the display of memory, and mind is the character's state of memory, which is the nominal logic, coherence, of representation. When all six units of representation are referred to character, the unity of that representation is exactly, the character as subject, and the telling or representing is called subjective. BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 75.

desfocalizações, é ressaltado, em especial quando comparado ao clássico do cinema *noir* *A Dama do lago*, que, com pequenas exceções, também é quase inteiro filmado em PPV. A comparação entre o uso do PPV será desenvolvida mais a frente, porém, parece importante salientar que a movimentação da câmera em *O Escafandro e a borboleta*, juntamente com as piscadas, em que a tela se torna brevemente negra, parece mimetizar de maneira mais próxima a visão humana.

Outro elemento que se destaca é o enquadramento. Este, como já foi destacado é, em geral, fragmentado. Vê-se apenas partes dos objetos ou demais personagens, que se apresentam em geral em plano detalhe ou superclose. Pode-se também destacar que, nas sequências em que Bauby está deitado na cama hospitalar, o enquadramento, em geral, é torto. O frame está inclinado, pendendo para a direita, o que mimetiza a posição de Bauby na cama, evidenciando que ele está deitado ou quase sentado, mas não numa posição ereta. Conforme os personagens se movimentam para falar com ele, eles entram e saem do campo do frame, podendo por vezes ter seus rostos cortados pela proximidade com a câmera.

Nas sequências em que ele está sentado na cadeira de rodas, em especial nas visitas feitas na varanda do hospital, quando ele recebe Céline, Pierre Roussin e seu amigo Laurent, isso não ocorre e a imagem está alinhada. Porém, o campo de visão é restrito, em função da falta de movimento. Os personagens se inclinam em direção a Jean-Do para poderem ser por ele vistos e, assim, enquadrados pela câmera. Quando estes se distanciam, a câmera se mantém parada, na posição imóvel de Bauby, mostrando o que está a sua frente. Na cena com Laurent, especificamente, quando ele se levanta, vê-se suas pernas, andando de um lado para o outro, saindo do campo de visão de Bauby e, dessa forma, saindo do frame e retornando. O mesmo ocorre com Roussin. Enquanto este conta a

Henriette de seu sequestro, vê-se apenas a sua gravata em primeiro plano, uma vez que ele está de pé. Em ambas as cenas, quando Laurent fala sozinho e Roussin se dirige a Henriette ouvem-se os dois *off screen*, enquanto a câmera enquadra aquilo que Bauby vê da altura da cadeira, as pernas de Laurent e a gravata de Roussin; ou mesmo somente a paisagem, quando Laurent sai totalmente do campo de visão de Bauby. A enfermeira, então, chama atenção de Laurent e diz: “abaixe, ele não pode te ver!” Ele, então, se abaixa, e volta a falar diretamente para à câmera.

Todos esses elementos da encenação, da decupagem e da montagem reforçam a lógica do PPV, enfatizando que Bauby é a origem, que se caracteriza como um ponto de vista com visão limitada, em função da sua imobilidade. Por isso, a câmera se mantém fiel a o que ele vê e como ele vê, seja emocionalmente, sejam os fragmentos e enquadramentos, que podem parecer exóticos numa decupagem convencional, uma vez que operam dentro da limitação da visão do narrador-personagem.

A subjetividade contida e implícita no PPV também decorrente do elemento tempo e como este se situa dentro da narrativa. Sobre esse elemento, Branigan afirma:

Uma terceira unidade da representação é o tempo. São dois tipos que concernem à narrativa. Primeiro, o tempo de narrativa – o tempo da representação – e, em segundo lugar, o tempo do que é contado - aquilo que é representado. No cinema, por exemplo, o tempo de narração do plano PV é o mesmo do tempo da narrativa - em outras palavras, nós experienciamos (nós recebemos a narração) contemporaneamente ao personagem, na narrativa. (tradução nossa)<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> A third unit of representation is time. These are two sorts of which concern narration. First, the time of the telling – the time of representation – and secondly, the time of what is told – the represented. In film, for example, the time of narration of the POV shot is the same as the time of the narrative – in other words we experience (we receive narration) contemporaneously with a character in the narrative. BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 64.

### 3.7 O tempo concentrado no presente e o uso do flashback

É por esse motivo que, como já foi mencionado, o tempo do PPV é essencialmente o presente. Como o autor salienta, o espectador recebe a narração concomitantemente com o personagem, o que intensifica a subjetividade da narrativa. O que Branigan ressalta é que mesmo uma sequência em flashback pode ser feita em PPV, uma vez que há uma diferença entre o tempo da narração e o tempo da narrativa. Em um *flashback*, a narrativa está no passado, uma vez que o acontecimento se situa em um tempo anterior ao tempo da trama. Todavia, dentro de uma sequência de *flashback*, o tempo da narração é o presente, e o PPV pode indicar que se experencia os acontecimentos junto com o personagem, conforme os eventos ocorrem. Isso porque enquanto a narrativa assume o tempo passado, a narração ocorre no presente. Sobretudo, porque, para o personagem que está vivendo no passado, só há o presente. Assim, Branigan conclui: “É a narração que assume um tempo pretérito e não a narrativa e, assim, é a narração que em última instância constrói o tempo do texto.” (tradução nossa)<sup>49</sup>

No caso específico de *O Escafandro e a borboleta*, a narrativa introduz diversos *flashbacks* da vida de Bauby anterior ao acidente. Há quatro momentos bastante marcados, que são inseridos de forma não cronológica na trama: o primeiro, aos 14 minutos de filme, Bauby relembra uma sessão de fotos na revista *Elle*, no segundo, ele relembra a última visita que fez ao pai, o mais longo dos *flashbacks* é sua viagem a Lourdes com uma namorada, o último, quase ao final filme, ele relembra o dia do acidente e o acidente em si. Pedacos dos dois últimos – um *flash* da namorada no campo e o desespero do filho de

---

<sup>49</sup> “It is narration which assumes a past tense and not narrative, and thus it is narration which ultimately constructs the time of the text.” BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984, p. 64.

Bauby, Théophile, frente ao acidente vascular do pai no carro – haviam sido mostrados em pequenos *flashes* em cenas anteriores. A visão do menino gritando aparece em *flash* nas primeiras sequências do filme, quando o médico pergunta se Jean-Do se lembrava do acidente.

O primeiro *flashback*, talvez o que mais chame a atenção, marca uma ruptura no PPV na primeira parte do filme, em que o PPV predomina. Parece, dessa forma, clara a distinção intencionada pelo diretor ao filmar os *flashbacks* da forma objetiva. Se, em um primeiro momento, pode-se pensar na afirmação de Branigan de que o PPV teria um análogo linguístico no “Eu” e no tempo presente, assim a narração que ocorre no passado, para se diferenciar do presente no hospital, seria enquadrada de maneira distinta, ainda que a voz narrativa permaneça a mesma.

Em uma segunda hipótese, o *flashback* não poderia ser em PPV porque o PPV não somente representa a subjetividade, o “Eu”, narrativo, mas, principalmente, o PPV corporifica em termos fílmicos o enclausuramento do personagem. A narrativa do *flashback* continua sendo em primeira pessoa, feita por Bauby. Tanto que a cena se inicia com a câmera atrás de Bauby, andando, entrando em um carro e, posteriormente na sessão de fotos. Em alguns momentos, ela volta a assumir a sua posição, caminhando no estúdio, enquanto o fotógrafo e a modelo cumprimentam Bauby, olhando fotos e se movimentando. Ao mesmo tempo, os cortes rápidos mostram Bauby e os demais personagens interagindo.

Ainda que não se rompa com a subjetividade da narrativa e a primeira pessoa, a decupagem e montagem dessa cena, com cortes secos rápidos, cheia de movimentos de câmeras, como *travellings* ágeis, caracteriza a oposição da vida anterior de Bauby e a atual. O que também se pode observar nas sequências em Lourdes, que começam também, na parte de trás de um carro conversível, correndo em uma estrada. Veem-se os cabelos

esvoaçantes da namorada de Bauby ao volante, música tocando alta, a paisagem bem iluminada com a luminosidade do verão. As duas memórias claramente enfatizam o movimento e a liberdade de movimento, em oposição à imobilidade e a luminosidade melancólica e invernal do hospital em Berck.

Assim, pode-se afirmar que mais do que uma tentativa de representar cinematograficamente a primeira pessoa, o uso contínuo do PPV em *O Escafandro e a borboleta* é uma forma de representar a imobilidade e o enclausuramento da condição física de Bauby. Isso se torna mais evidente quando, aos 40 minutos de filme, Bauby afirma na narração *over*: “Eu decidi parar de me queixar. Percebi que além do meu olho, têm duas coisas que não estão paralisadas: minha imaginação e minha memória. Minha imaginação e minha memória são os únicos jeitos de escapar do meu escafandro.” Juntamente com a narração, veem-se as imagens de uma borboleta saindo do casulo e voando entre flores e campos. A narração de Bauby evidencia que ele se deu conta da capacidade de sua mente de viajar, lembrar, imaginar. A montagem mistura diferentes elementos, paisagens, filmes antigos sobre o Egito, touradas, fotos de Marlon Brando, vídeos e fotos de Jean-Do (representado pelo ator Mathieu Amalric) esquiando e mais jovem, até que ele diz: “Este sou eu”. Em seguida, pela primeira vez, Bauby, no hospital, com um tapa-olho e o gorro dado por Laurent, aparece em frente à câmera sentado em uma cadeira de roda.

Essa montagem opera como um *turning point* na narrativa, quando Bauby se liberta de seu escafandro, tão marcado nas sequências iniciais. A partir dessa sequência, ainda que o PPV retorne em alguns momentos, seu uso será muito mais reduzido. Bauby começa a ditar o livro para Claude e suas divagações e memórias são representadas no filme. Porém, não há mais o predomínio do PPV. Os recursos da câmera são utilizados para caracterizar

suas divagações e memórias, diferenciando do presente da narrativa e dando-lhes aspectos oníricos e sensoriais.

Ressalta-se, contudo, que não há uma mudança na voz narrativa. A narrativa continua sendo uma narrativa em primeira pessoa, subjetiva, relatada pelo ponto de vista de Bauby. Apenas, há uma mudança em função da transformação do personagem frente à sua condição, que não corresponde mais o isolamento e imobilidade asfixiante que o PPV caracterizou na primeira parte do filme.

Dessa forma, como afirma Catherine White: “Como Bauby não é mais subordinado ao seu próprio olho-câmera, o olho-câmera do espectador é libertado também.”<sup>50</sup> O espectador, então, também é liberado do ponto de vista fragmentado e aprisionado de Bauby e pode também sair do Escafandro e retornar para sua posição de espectador/voyeur, uma vez que o protagonista assumiu a sua nova identidade e pode ser visto de frente, não mais fragmentado. Não somente ele se dá conta do poder libertador de sua mente, como, de certa forma, realiza seu projeto de escrever uma adaptação moderna de *O Conde de Montecristo*, tendo a sua condição como metáfora para a prisão injusta de Edmond Dantès.

---

<sup>50</sup> “Thus Bauby is no longer subordinate to his own camera-eye and the viewer’s camera eye has been liberated as well.” WHITE, Catherine L. *Transforming the Literary “I” Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel’s Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*, *Quarterly Review of Film and Video*, 29:4, 303-309, p. 308.

## 4 Considerações Finais

O filme *O Escafandro e a borboleta* se destaca na produção recente pela forma com que utiliza a linguagem cinematográfica de maneira pouco convencional para o cinema narrativo, a fim de vencer o desafio de adaptar para o cinema o livro homônimo que lhe deu origem. Porém, ressalta-se a forma com a qual não somente se consegue transpor a voz narrativa em primeira pessoa das memórias de Bauby, mas em especial a dramaticidade de seu enclausuramento físico, bem como a sua superação.

Observou-se, em primeiro lugar, que este é um tema recorrente da pequena obra do cineasta e artista plástico Julian Schnabel. Os dois filmes que antecedem *O Escafandro*, e mesmo o subsequente, são todos adaptações de biografias ou autobiografias. Os quatro filmes, também, têm como tema central personagens que se encontram em face de algum tipo de aprisionamento, seja ele físico, existencial ou político, ou ainda os três ao mesmo tempo.

Além disso, nota-se que Schnabel, como artista plástico neoexpressionista, se destaca pela subversão a das formas de representação. Se as vanguardas da década de 1920 já introduziram a ruptura com a representação mimética, os artistas do neoexpressionismo vão levar essas proposições mais à frente, buscando representar objetos reconhecíveis, como o corpo humano, porém de forma inusitadas, em geral com cores dramáticas e fortes, que transparecem uma noção de violência e brutalidade. Assim, o uso de materiais exóticos, como vidros e cerâmicas quebradas, é uma constante, particularmente na obra de Schnabel, um dos expoentes do movimento. Seus quadros se caracterizam pela brutalidade da representação, por meio de pratos quebrados, cores fortes e vibrantes, cenas dramáticas.



Esse olhar para a representação parece refletir na forma com que o pintor-cineasta irá orquestrar a transposição fílmica das memórias de Jean-Dominique Bauby. Se toda obra literária oferece um desafio ao ser levada às telas de cinema, em função das diferenças entre as duas linguagens, as memórias de Bauby apresentariam um desafio ainda maior. Isso porque, ao definir seu romance como um “caderno de viagem imóvel”, Bauby definiu a característica de seu livro. Trata-se de viagens por meio da memória, da observação e da imaginação de um narrador-protagonista, mudo e imóvel, que reflete sobre sua condição de imobilidade e, por conseguinte, sobre a vida.

O romance de Bauby, então, não é centrado em um enredo na forma tradicional, com personagens, acontecimentos, peripécias, conflitos, clímax, diálogos e os demais elementos que compõe uma trama narrativa. Pelo contrário, ele é centrado na observação, nem tanto na descrição do mundo exterior, mas do mundo interior do narrador, de seu estado de espírito e da sua transformação, após o acidente vascular que condiciona a situação excepcional, que será a origem da narrativa.

Ademais, o romance é narrado a partir da perspectiva do narrador-personagem, em primeira pessoa, em um discurso altamente subjetivo, em que a interação com o mundo exterior, seja por meio da comunicação com os demais personagens ou mesmo a observação sobre eles, é limitada pela impossibilidade de falar. Contudo, a quase ausência de diálogo ou mesmo o pequeno papel exercido na narrativa pelos demais personagens é destacada não somente pela dificuldade do narrador em se comunicar, em função da incapacidade de falar, mas também, pelo próprio relevo dado pela narrativa para a subjetividade do narrador. O único olho móvel de Bauby é um olhar que se detém sobre ele mesmo e sua situação, não sobre o que está a sua volta. E como pode o cinema representar esse olhar? Esse é o grande desafio narrativo da adaptação das memórias de Bauby para o

cinema. Como transformar um relato em primeira pessoa, sensorial e subjetivo, em imagem e narrativa fílmica?

A dificuldade de transformar a narrativa escritural em narrativa fílmica é presente em qualquer trabalho de transposição literária, uma vez que cada uma delas têm características distintas, ainda que possam ser aproximadas. A literatura se vale da palavra para narrar, relatar, descrever e representar seus personagens e peripécias. O cinema, por sua vez, enquanto arte dramática necessita representar por meio da imagem, de personagens que falam e agem por si.

Como destacado no segundo capítulo do presente trabalho, o cinema, em um primeiro momento, opera na lógica da *mostração*, definida por André Gaudreault. No segundo momento, em que se partindo da encenação, se estabelece o enquadramento, o cinema começa dar passos em direção à narração fílmica. Essa só ocorre quando, por meio da montagem, o narrador fílmico pode organizar os planos captados durante a filmagem, estabelecendo uma dupla temporalidade, que condiciona o ato de narrar.

Assim, se o cinema se aproxima da literatura em função da dupla temporalidade que é mediada pelo narrador, seja ele escritural ou fílmico, ele se distancia dela em sua capacidade de mostrar seus personagens e dramas, enquanto a literatura, por meio da palavra, representa, em sentido lato do termo, como ressalta Gaudreault. Por isso, a grande dificuldade de qualquer transposição literária se dá em como mostrar com imagens aquilo que é representado pela palavra. A imagem materializa e torna físico aquilo que na literatura depende da cognição do leitor e será por ela completado.

No caso específico de *O Escafandro e o borboleta*, essa dificuldade é ainda maior, uma vez que a imagem precisa materializar o discurso subjetivo e sensorial de Bauby e

transformar seu relato, primeiramente, em algo passível de ser encenado, isto é, de ser mostrado para o espectador. Por isso, a transposição demandou uma série de medidas e alterações que pudessem, em um primeiro momento, transformar o relato de Bauby em cenas dramáticas.

Como observado no presente trabalho, a adaptação criou diálogos, passando para os demais personagens informações que são fornecidas no romance pelo discurso em primeira pessoa do narrador. Também, estabeleceram-se conflitos e situações dramáticas, além da excepcionalidade da condição clínica de Bauby. Esses conflitos, em especial, se concentram em problemas familiares e amorosos, que informam sobre a vida pregressa do narrador, ao mesmo tempo em que criam situações dramaticamente encenáveis, enfatizando aquilo que no romance aparece nas entrelinhas, tal como o conflito familiar. A ironia e o humor, sobretudo, nos comentários ácidos do narrador, reagindo aos acontecimentos no hospital, garantem a cadência do filme, que, ora se dirige à dramaticidade, ora ao tom jocoso.

Ainda que o trabalho de transposição das memórias de Bauby tenha exigido algumas adaptações e transformações, é destacável o empenho em materializar o discurso subjetivo de Bauby e caracterizar seu confinamento. Para isso, a decupagem do filme teve um papel central, juntamente com a *mise-en-scène*. A opção pelo predomínio do plano ponto-de-vista nos quarenta minutos iniciais do filme, com algumas exceções já mencionadas, estabelece uma fusão entre a visão monocular do único olho de Bauby e a câmera. Essa opção, somada às diversas outras técnicas utilizadas – entre elas o jogo de lente, a piscada, os atores se dirigirem diretamente à câmera, o uso de panorâmicas, de plano-detalhes e de tomadas que capturam fragmentos de corpos, cenários e paisagens –, auxiliam na caracterização do PPV, tornando-o crível e estabelecendo uma origem para a

narrativa: Jean-Dominique Bauby. Dessa forma, o filme materializa o discurso em primeira pessoa e se estabelece como uma narrativa subjetiva, uma vez que os elementos narrativos têm como origem um personagem.

O PPV opera, no filme, como o elemento-chave que possibilita a transposição das memórias de Bauby. Isso ocorre porque, primeiramente, ele garante a transposição e concretização em termos fílmicos da voz narrativa em primeira pessoa, do texto de Bauby. Somado à narração em *off*, o PPV estabelece Bauby como o narrador-protagonista do filme, tal qual no livro, uma vez que a trama se dá pela perspectiva de Bauby. O filme leva a noção de olhar-câmera às últimas consequências, uma vez que a câmera vê e registra aquilo que o único olho de Bauby vê. Há uma fusão entre narrador, protagonista e câmera, que torna a transposição do romance de Bauby possível.

Ao PPV e a narração em *off* pode-se somar o olhar dos atores direto para a objetiva. Em geral, esse olhar dos atores direcionado à lente é evitado, por convenção. Isso ocorre, como foi ressaltado no terceiro capítulo, com base nas proposições de Branigan e Magny, porque há uma convenção que estabelece a posição do espectador frente à narrativa fílmica. No cinema, tradicionalmente, o ponto de vista não é evidenciado. Ainda que o recurso do PPV seja frequente, para evidenciar o ponto de vista de algum personagem, em determinado momento da narrativa, de modo geral, a câmera parte do ponto de vista de um narrador onisciente, identificado, que observa, registra e enfatiza determinados pontos da trama. O espectador assiste como um *voyeur* que, na proposição de Arheim, assiste a uma janela para o mundo. Nessa janela, os personagens se movem independentemente da presença da câmera, da narração e do espectador.

O olhar dos personagens para dentro da objetiva quebra com essa convenção, uma vez que retira o espectador dessa posição de *voyeur*. Em *O escafandro e a borboleta*,

particularmente, o olhar direto para a objetiva introduz o espectador na equação: se o PPV cria uma fusão entre o narrador-protagonista e a câmera, o mesmo PPV somado ao olhar dos personagens diretamente para a lente cria uma fusão entre o narrador e espectador. O espectador é inserido na narrativa e introduzido no enclausuramento de Bauby. A metáfora do filme construída pela montagem é clara: enquanto Jean-Dominique se vê enclausurado dentro de seu próprio corpo, impossível de se comunicar e se mover, como se afundando em um escafandro dentro do mar, o espectador está restrito ao seu PPV, sem que ele se mostre, vendo apenas fragmentos, através da visão de seu olho esquerdo.

O PPV, então, mais do que representar imagetivamente a voz narrativa, caracteriza o enclausuramento do narrador. O PPV opera como símbolo da própria condição de Bauby e sua Síndrome de *Locked-in*. Por meio dessa escolha de enquadramento, o filme leva o espectador a experienciar junto com o personagem sua dramática condição clínica. A imobilidade da câmera, restrita ao PPV de Bauby e seu pequeno ângulo de visão emula o confinamento físico do narrador, ao restringir a visão do espectador à visão de Bauby. Com isso, também, se reforça a identificação entre o espectador e o personagem, uma vez que o espectador é aproximado pelo PPV da dramática e claustrofóbica situação de Bauby. Aqui, pode-se mencionar a aflitiva e tensa cena de sutura do olho direito de Jean-Do, vista de dentro do olho enquanto a agulha fecha as pálpebras por meio dos pontos.

O PPV tem, assim, uma dupla função. Ele garante a subjetividade da narrativa, ao estabelecer Jean-Do como ponto de origem. Concomitantemente, ele mimetiza o confinamento, uma vez que confina e restringe o espectador, o embarcando nessa jornada juntamente com o narrador-protagonista, que se esconde por meio do PPV, aparecendo frente à câmera somente em *flashbacks*, ou seja, somente em sua forma anterior ao acidente. Dessa forma, o PPV é o elemento que representa, mimetiza a condição de

escafandro. Por isso, ele predomina nos 40 minutos iniciais do filme, nos quais o protagonista ainda se vê em conflito com sua nova condição, fragilizado e enclausurado dentro de seu próprio corpo.

Há, contudo, na trama do filme uma trajetória de superação dessa condição, que se dá por meio da escrita do livro. O processo de escrever o livro que dá origem ao filme é o meio pelo qual Jean-Do supera a claustrofobia de seu corpo-escafandro e se dá conta da sua capacidade imaginativa e da sua memória, que, como ele ressalta no filme, são as únicas coisas, além de seu olho esquerdo, que não se encontram paralisadas. Por isso, as memórias de Bauby são “cadernos de viagem imóvel”, porque, ele supera sua condição, e passa, em suas próprias palavras, a vaguear como uma borboleta, fazendo com que o escafandro não incomode mais tanto<sup>51</sup>, viajando por suas memórias, divagações, indo, pela sua mente, aonde ele desejasse.

Dessa forma, Bauby assume sua nova situação, não mais se vendo como vítima de sua condição, mas assumindo uma nova identidade. Isso porque é pelo confinamento físico que Bauby termina por realizar seu projeto anterior ao acidente de escrever um livro. Com isso, a imagem da borboleta que deixa o casulo aos 40 minutos de filme separa as distintas fases da trajetória do narrador-protagonista. Jean-Do percebe a capacidade viajar em sua mente e inicia seu relato. Ele não está mais enclausurado e incomunicável, pelo contrário, ele dita um livro e relembra sua vida, visita lugares distantes, imagina situações fantásticas.

Em função disso, após a imagem da borboleta voando pelas flores, vê-se Jean-Do, no hospital, frente à câmera pela primeira vez, por inteiro. Ele não está mais fragmentado nem escondido, pelos planos-detelhe ou pelo PPVs. Se Jean-Do, ao começar a escrever suas memórias supera o enclausuramento de sua síndrome, rompendo com o escafandro, a

---

<sup>51</sup> BAUBY, Jean-Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9.

decupagem rompe com o predomínio do PPV. Dessa forma, ao assumir sua nova condição, agora como autor, o narrador-protagonista pode ser visto por inteiro e o espectador pode ser liberado de seu enclausuramento fílmico, causado pelo uso quase contínuo do PPV que restringia seu campo de visão aquele do narrador. Se o escafandro de Bauby não oprime mais, tanto e ele pode vaguear como uma borboleta, também o espectador não precisa mais ser oprimido pelo claustrofóbico e ora aflitivo PPV de Jean-Do.

Dessa forma, conclui-se que, mais do que apenas a materialização da subjetividade e da primeira pessoa, o PPV é a materialização fílmica do confinamento, do corpo-escafandro de Bauby, de sua síndrome. É o PPV que faz com que o espectador embarque na trajetória de Bauby e a supere junto com ele, quando ele consegue transpor o escafandro e vagueia como borboleta.

## Bibliografia

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo. Cosac & Naify. 2007.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *L'Analyses des Fims*. Pairs: Nathan, 1999
- BARTHES, Roland, GENETTE, Gerard, TODOROV, Tzvetan. *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes. 2008.
- BAUBY, Jean-Dominique. *O Escafandro e a borboleta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.
- \_\_\_\_\_. *L'Analyse du film*, Paris: Albatros, 1979.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Methuen, 1985.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2009.
- BRANIGAN, Edward. *Point of view in the cinema*. Berlin : Mouton, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Projecting a camera: language games in film theory*. Nova York: Routledge, 2006.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, sentido, história*. Campinas: Papirus, 1997.
- CHARNEY, Leo. SCHRWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- DAMÁSIO, Antônio. *O Mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- FRIEDMAN, NORMAN. *O ponto de vista na ficção*. Revista USP, São Paulo, n. 53, p 166-182, março/maio 2002.
- GARDIERS, André. *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993
- GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique*. Paris : Meridiens klincksieck, 1989.
- GAUDREAU, André, JOST, François. *Le récit cinématographique*. Paris : Nathan. 1990.
- GENETTE, Gerard. *Figures*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau discours du récit*. Paris : Editions du Seuil, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Narrative discourse*. Nova York: Cornell University Press, 1983
- MAGNY, Joël. *Le point de vue*. Cahier du cinéma. Petit Cahiers.
- METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- VANOYE, Francis. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus. 2004.
- \_\_\_\_\_. *Récit écrit/ Récit filmique*, A. Colin, 2005.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo. Cia das Letras. 1990.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo. Cosac & Naify. 2003.
- WILSON, George M. *Narration in Light: studies in cinematic point of view*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1986.
- WHITE, Catherine L. *Transforming the Literary "I" Into the Cinematic Eye in Julian Schnabel's Adaptation of Le Scaphandre et le Papillon (The Diving Bell and the Butterfly)*, Quarterly Review of Film and Video, 29:4, 303-309.