

A CÂMERA ABJETA EM *NASCE UMA ESTRELA* (2018)

Rafael Alessandro Viana¹

Resumo: Este artigo aborda a construção narrativa no cinema a partir do conceito de abjeção, explorando a relação entre ética e a estética da linguagem cinematográfica. O ponto de partida é a crítica de Jacques Rivette ao travelling em *Kapò* (1960) e a extensão desse conceito por Serge Daney, que aplica a ideia à montagem do videoclipe *We are the world* (1985). A análise se desloca, aqui, para o filme *Nasce uma estrela* (2018), investigando como a figura do narrador, identificada por meio do comportamento da câmera, ultrapassa uma neutralidade esperada em sua enunciação ao tecer, com um breve movimento de câmera, um comentário visual que parece reforçar julgamentos sociais sobre o corpo de sua protagonista. A partir de um estudo formal, o artigo problematiza a relação entre as escolhas estéticas e os significados morais que emergem da cena, propondo uma leitura crítica da suposta neutralidade do narrador no cinema em suas articulações da linguagem cinematográfica.

Palavras-Chave: cinema; narrador; abjeção; *Nasce uma estrela*.

THE ABJECT CAMERA IN *A STAR IS BORN* (2018)

Abstract: This article examines narrative construction in cinema through the concept of abjection, exploring the relationship between ethics and the aesthetics of cinematic language. The starting point is Jacques Rivette's critique of the tracking shot in *Kapò* (1960) and Serge Daney's extension of this concept, applying it to the editing of the *We are the world* (1985) music video. The analysis then shifts to the film *A star is born* (2018), investigating how the figure of the narrator, identified through the camera's behavior, surpasses the expected neutrality in its enunciation by making, with a brief camera movement, a visual comment that seems to reinforce social judgments about the protagonist's body. Through formal analysis, the article problematizes the relationship between aesthetic choices and the moral meanings that emerge from the scene, offering a critical perspective on the supposed neutrality of the narrator in cinema through its articulations of cinematic language.

Keywords: cinema; narrator; abjection; *A star is born*

¹Doutorando em Comunicação (PPGCOM) na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Cinema e Artes do Ví-deo (PPG-CINEAV) pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Tecnólogo em Comunicação Institucional pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Membro do grupo de pesquisa ECCOS: Estudos em Comunicação, Consumo e Sociedade (UFPR). E-mail: rafaelalexandro@yahoo.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6842-3056>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3646660905570212>

Todo mundo se acostuma hipocritamente ao horror, que vai entrando pouco a pouco nos hábitos e, tão logo, fará parte da paisagem mental do homem moderno (Rivette, 1961, p. 96).

Introdução

Foi na edição 120 da *Cahiers du Cinéma* em que Jacques Rivette publicou, em junho de 1961, seu artigo crítico ao filme *Kapò* (1960), de Gillo Pontecorvo, intitulado *Da abjeção*. Dentre as negligências apontadas sobre o diretor em sua abordagem espetacularizante do holocausto e dos campos de concentração, o autor concentra-se em um recurso formal específico do filme, que dura menos de 10 segundos na tela: o movimento de câmera em travelling que se aproxima do corpo morto de uma das personagens.

Vejam, porém, em *Kapò*, o plano em que Riva se suicida ao jogar-se no arame farpado eletrificado. O homem que decide, nesse momento, fazer um travelling de aproximação para enquadrar o cadáver em contraplongée, tomando o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada no enquadramento final, esse homem não tem direito a nada além do mais profundo desprezo (Rivette, 1961, p. 96).

Na crítica, Rivette sinaliza uma imoralidade instaurada no gesto reconstitutivo de um episódio traumático da história da humanidade e sua abordagem tradicional de um realismo espetacularizante (em suas palavras, da ordem do voyeurismo e da pornografia) que maquia os campos de concentração. E esse movimento de câmera seria uma evidência dessa imoralidade manifesta na forma fílmica.

Três décadas após a publicação do artigo, o crítico Serge Daney revisitaria a crítica de Rivette em seu texto *O travelling de Kapò* (1992), onde testemunhou o impacto que a observação de Rivette acerca daquele movimento de câmera teve em sua formação enquanto crítico e espectador cinematográfico. Despertando, desde cedo, sua atenção para a forma do filme enquanto uma potência violenta munida de significação: “só aquele que mira cedo demais sobre a violência formal terminará sabendo – mas é preciso uma vida, a sua própria – em que essa violência, também, tem um ‘conteúdo’” (Daney, 1992, n.p.).

No texto, Daney estima ainda um senso de justiça ao abordar uma oposição entre *Kapò* e *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, quando afirma que *Noite e*

Neblina não é um filme belo, como almeja *Kapò*, mas um filme justo. Julgamento que ele estende até mesmo à uma obra contemporânea ao seu texto, o videoclipe *We are the world* (1985).

A gravação de *We are the world* reuniu parte das mais famosas personalidades da indústria musical norte-americana da época no projeto *USA for Africa*, visando a arrecadação de fundos para o combate à fome e doenças no continente africano. E é no videoclipe da canção que o autor identifica um artifício de montagem que para ele também seria abjeto: a mescla de imagens dos artistas da canção com pessoas esfomeadas.

Na análise, Daney (1992, n.p.) relata uma ausência de alteridade ao aproximar pela montagem “estrelas e esqueletos em uma piscadela figurativa em que duas imagens tentam ser apenas uma” e acredita que o gesto automático de quem foi responsável pela fusão das imagens seria um indício de que agora “não há mais nem bons nem maus procedimentos em relação à manipulação da imagem”.

O crítico, porém, não percebe essa negligência apenas nos realizadores. Ao mencionar sua experiência enquanto professor, ele demonstra um medo de que seus alunos e as novas gerações de espectadores não desvendem seus próprios índices de abjeção. Para o autor, isso seria um signo de que “não somente os travellings não têm mais nada a ver com a moral, mas que o cinema está muito debilitado para ter em si uma tal questão” (Daney, 1992, n.p.).

Seis décadas após o filme de Pontecorvo, diante desses dois textos que se tornaram referência no pensamento das formas abjetas nos estudos cinematográficos, me encontro desconfortável com um movimento de câmera presente no filme *Nasce uma estrela* (2018), dirigido e estrelado por Bradley Cooper. Tal desconforto me leva a questionar, assim como Daney, a significação e a injustiça desse movimento dentro da narrativa – se ele seria justo com os personagens, com o espectador ou ambos.

O movimento de dois segundos que a princípio simula um impensado reajuste de enquadramento da câmera, que apresenta certa instabilidade na cena, poderia nos revelar mais sobre como se constrói o olhar do espectador a partir da figura do narrador e como esse olhar poderia se manifestar, por vezes, injusto e abjeto. Proponho aqui um estudo formal sobre como se comporta esse narrador-câmera do filme, para, nas

palavras de Daney, “descobrir a ideologia tenaz sob a falsa neutralidade da técnica” (Daney, 1992, n.p).

Não pretendo, nesse gesto, estabelecer equivalentes entre os contextos das obras audiovisuais citadas, mas encontrar nesses textos respaldo para a análise que segue. Rivette, ao avaliar a moralidade do travelling de *Kapò*, elabora sua crítica em face da temática do filme, que é o holocausto. Daney, ao deslocar essa crítica formal ao videoclipe *We are the world*, passa a tratar da questão de classes sociais. Proponho um novo deslocamento para outro objeto fílmico, contexto e campo de pesquisa, instigado agora pelas questões da narratologia no cinema, com foco em um possível julgamento moral sobre a vestimenta de sua protagonista presente no gesto narrativo.

1 A instância narradora

O cinema em seus primeiros anos de existência se manifesta como um meio de registro, com uma finalidade mais documental do que narrativa. Apesar disso, desde os primeiros experimentos com a imagem em movimento, esse registro “direto” não estava alheio a uma enunciação. Como aponta Marc Vernet (1995) em *Cinema e narração*:

[...] o cinema oferece uma imagem figurativa onde, graças a um certo número de convenções, os objetos fotografados são reconhecíveis. Mas apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação que implica que se quer dizer algo a propósito desse objeto. Assim, a imagem de um revólver não é apenas o equivalente do termo “revólver”, mas veicula implicitamente um enunciado do tipo “eis um revólver” ou “isto é um revólver”, que deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação (Vernet, 1995, p. 90).

Desse modo, muito antes do cinema se propor narrativo, no que diz respeito ao desenvolvimento de um enredo ou de uma contação de histórias, sua própria materialidade já implicava em uma enunciação. E na investida de aproximar essa nova expressão artística às já consagradas “artes nobres”, como a literatura e o teatro, que o cinema buscou por outras formas enunciativas, para além da presente na imagem

figurativa. “Portanto, foi em parte para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver suas capacidades de narração” (Vernet, 1995, p. 91).

1.1 O narrador no cinema

O termo narrador que será aqui empregado difere-se de sua já bem estabelecida função na literatura. Nas palavras de Arlindo Machado (2007):

[...] é somente num sentido figurado que podemos falar, no âmbito do cinema, numa “instância narradora” (e por extensão, em “narração”, “narrativa”), assim como, no âmbito da literatura, é somente num sentido figurado que podemos falar em “ponto de vista”, “focalização”. Se por comodidade, ainda for necessário continuar a usar a expressão “narrador” a propósito do sujeito cinematográfico, é preciso ter em mente que se trata de uma metáfora e, sobretudo, uma metáfora de fundo antropomórfico (Machado, 2007, p. 19).

Essa metáfora apontada por Machado assumiria o posto não de alguém, mas de uma função simbólica, que convida o espectador a aceitar e a acompanhar o enredo a partir de sua perspectiva, de seus recortes, enquadramentos, travellings.

Se alguém serve de mediador entre nós e os acontecimentos da história, seguramente não é um “contador de histórias” [...], mas um “alguém” que só pode existir na estrutura do filme como uma lacuna, para que o espectador ocupe seu lugar. Assim, qualquer que seja a instituição do sujeito que se põe em circulação no cinema, ele deve colocar o espectador no centro de seu processo de significação (Machado, 2007, p. 20).

Porém, estaria o espectador ciente desse narrador metafórico que atua como intermediário entre ele e os acontecimentos? Ou estaríamos alienados desse pacto estabelecido, uma vez que ele se manifesta disfarçado por uma suposta neutralidade?

Uma das reivindicações do cinema moderno, em suas diversas ondas, tratava exatamente dessa emancipação do espectador para reconhecer o filme na tela enquanto uma narrativa. Ao romper com as já consolidadas convenções do cinema clássico hollywoodiano, esse cinema, a partir de recursos descontínuos como *jump-cuts*, quebras de eixo e falsos *raccord*, chamava a atenção para a forma do filme. O público, formado visualmente por um cinema que respeitava determinadas regras de

continuidade, era então convidado a refletir não apenas sobre o enredo apresentado em tela, mas também sobre as articulações de linguagem e como elas atuariam nesse processo de significação.

Mas para além das classificações históricas e estilísticas das quais os filmes fazem parte, podemos ainda explorar o modo em que o narrador se comporta diante da narrativa de cada um deles e como ele se apresenta ao espectador. Para classificarmos os narradores no cinema, a partir de Luís Miguel Cardoso (2003), podemos separá-los inicialmente em dois grandes grupos: intradiegético e extradiegético. O narrador intradiegético está inserido na diegese, se manifestando como um narrador personagem – e enquanto personagem ele pode ser narrador de sua própria história (homodiegético) ou não pertencer a história narrada (heterodiegético). Já o narrador extradiegético “será o narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal” (Cardoso, 2003, p. 58).

Esse segundo narrador seria, então, um narrador em que sua perspectiva não está enunciada. E, uma vez não enunciada, o pacto estabelecido entre ele e a audiência se dissolveria em uma suposta neutralidade – diferente de um narrador personagem, em que identificamos imediatamente que estamos acompanhando os fatos por uma perspectiva declarada.

Se Rivette destinava suas críticas de *Kapò* aos realizadores do filme (que se concentraram principalmente em Pontecorvo como diretor), uma vez que seriam eles os responsáveis pelas tomadas de decisões estéticas da produção, em uma análise formal ancorada na narratologia, essa “culpa” seria destinada ao narrador (ou instância narrativa), que optou por mostrar ao espectador tal cena daquela forma. Em *Kapò*, esse narrador é extradiegético, logo sua perspectiva não está ancorada em nenhum personagem daquele universo. Mas isso não quer dizer que, apesar de sua vontade de se manifestar neutro, ele não possa ser identificado enquanto um narrador. Quando Cardoso diz que o narrador extradiegético “se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal”, o autor refere-se às suas marcas de enunciação.

As marcas de enunciação (ou marcas de narração) no caso do narrador intradiegético (narrador personagem) são facilmente percebidas como tal: cenas de

abertura ou encerramento com o personagem contando a história, narração sonora que incide ao longo do enredo (*voice over*), planos ponto de vista, cenas em reminiscência... Por outro lado, quando esse narrador se apresenta como extradiegético, suas marcas de enunciação são identificadas na própria linguagem cinematográfica: enquadramentos, montagem, trilha-sonora – já que é propriamente na articulação dos elementos de linguagem que esse narrador se manifesta: “a instância doadora no cinema [...] comanda não apenas a orientação da câmera, mas também a mise-en-scène, a montagem e a sonorização, posicionando o espectador numa certa relação com o mundo representado” (Machado, 2007, p. 84).

Seria então a partir da análise formal de um filme, levando em consideração seus elementos da linguagem cinematográfica, que poderíamos identificar as marcas desse narrador extradiegético que se dissolve na própria materialidade do cinema. Em *Nasce uma estrela*, a análise se restringirá à câmera – com seus movimentos e enquadramentos – enquanto a responsável por deixar as marcas de enunciação de seu narrador extradiegético, uma vez que é a partir dela que será pautada a análise da cena.

Mas antes de chegar a essa análise que motiva a pesquisa, precisamos estabelecer como ao longo do filme – e não apenas nesse momento específico – se comporta essa mesma câmera enquanto instância narradora em seu modo de enunciação. Para isso, proponho uma investigação geral acerca do comportamento padrão do narrador-câmera diante de diferentes eventos no decorrer da história, como as apresentações musicais dos personagens, para compreendermos como se constrói o “olhar” desse narrador ao longo do filme.

1.2 O narrador-câmera em *Nasce uma estrela*

Nasce uma estrela apresenta a história de amor entre Jack (Bradley Cooper) e Ally (Lady Gaga). Jack é um cantor já bem-sucedido, viciado em álcool e outras drogas, enquanto Ally é uma aspirante a cantora que trabalha como garçonne e se apresenta esporadicamente em um bar de *drag queens*. Desiludida com seu futuro como cantora, principalmente por conta de sua aparência pouco comercial, Ally recebe a ajuda de Jack em sua carreira artística quando ele a chama para um dueto em seu show e a inclui em sua turnê.

Essa é a premissa básica do enredo, que é constantemente atravessado por apresentações musicais. Essas apresentações são marcadas por uma particularidade em seu regime de produção de imagens: o registro acontece de cima do palco. Dessa forma, não temos, com raras exceções², registros do ponto de vista do público, de fora do palco.

Figuras 1 e 2 - O olhar do narrador-câmera sobre Jack e Ally se apresentando



Fonte: Fotogramas de *Nasce uma estrela* (2018).

Essa câmera enquanto nosso narrador ainda está, geralmente, muito próxima aos personagens, enquadrando-os em primeiro plano ou em *close-ups* – já os planos gerais e médios são pontuais, usados por vezes enquanto um recurso de montagem. Isso gera uma sensação de proximidade da audiência com os personagens que parece condizente com a proposta do filme: retratar os bastidores do *show business* sem abandonar a perspectiva desses personagens em nenhum momento. Desse modo, o público não tem acesso à grandiosidade das apresentações, seus jogos de luzes, fumaça, telões, estruturas gigantescas – o que parece importar para o narrador-câmera são os personagens, que são registrados de forma intimista tanto em um pequeno bar *drag* quanto em um grande festival com um público de milhares de pessoas.

Essa mesma câmera intimista parece caminhar sobre o palco, seguindo os personagens, sem uma marcação precisa em seu registro, sugerindo certa sensação de urgência e espontaneidade em seus movimentos. Pouco estabilizada, por vezes ela

² Como na cena em que o pai de Ally está assistindo à apresentação da filha no celular. Ali, todos os códigos visuais da imagem indicam que aquele registro foi realizado diegeticamente por um fã que estava na plateia: a câmera tremida, qualidade baixa de som e de imagem...

recorre a movimentos bruscos de reenquadramento dos personagens – recurso pouco comum no cinema clássico, que tem uma decupagem extremamente planejada e pouca abertura ao acaso.

Nos fotogramas seguintes, durante a apresentação da canção *Shallow*, é perceptível como a câmera realiza um movimento de reenquadramento de Jack para melhor circunscrevê-lo ao centro da imagem.

Figuras 3 e 4 - Reenquadramento de câmera durante a apresentação de Jack.



Fonte: Fotogramas de *Nasce uma estrela* (2018).

Existem ainda momentos de ruptura com esse regime de produção de imagens já estabelecido, que destoam das convenções anteriormente construídas e abandonam por completo a ancoragem no olhar do narrador-câmera. Quando Ally se apresenta no programa de tv *Saturday Night Live*, a montagem intercala a visão do narrador-câmera com a captação e transmissão de sua apresentação pelo próprio programa de tv – respeitando, agora, um regime de produção de imagens próprio desse tipo de programa. O filme assume, agora, a perspectiva do que seriam câmeras diegéticas.

A presença dessas câmeras é declarada durante toda a cena, já que diversas vezes elas aparecem em quadro (figura 5), e o próprio início da apresentação, a partir do *switcher*³ do programa (figura 6), já revela ao espectador quais são suas posições no espaço, ângulos e movimentos.

³ Nome dado ao equipamento e por extensão à sala em que a equipe de direção realiza os cortes de câmera para a transmissão de um programa de TV.

Figuras 5 e 6 - Câmera diegética em cena e *switcher* do programa de televisão.

Fonte: Fotogramas de *Nasce uma estrela* (2018).

E como destacado, durante a apresentação existe uma alternância entre o narrador-câmera (nosso narrador extradiegético) e o que poderíamos nomear de narrador-tv (a perspectiva das câmeras diegéticas desse programa televisivo). Essa alternância pode ser identificada pelas marcas de enunciação presentes nesses distintos regimes de produção de imagens.

Enquanto o narrador-câmera (figura 7) reitera seu comportamento padrão no registro das apresentações vistas até o momento, com a câmera bem próxima dos personagens, de cima do palco, registrando ângulos pouco convencionais para apresentações musicais, o narrador-tv (figura 8) se posiciona fora do palco, à frente do cenário, respeitando os limites da boca de cena e mantendo certo distanciamento da cantora.

Figuras 7 e 8 - Registros da apresentação a partir do narrador-câmera e do narrador-tv.



Fonte: Fotogramas de *Nasce uma estrela* (2018).

Outra diferenciação perceptível no comportamento desses dois tipos de narradores é sua estabilização. Enquanto o narrador-câmera mantém a mesma instabilidade relatada anteriormente, o narrador-tv tem movimentos precisos e estáveis de uma câmera que parece flutuar diante do palco. E seus enquadramentos mais abertos não precisam recorrer a reajustes, uma vez que a ação por inteira (Ally cantando e dançando) já está circunscrita na imagem.

E é nessa mesma cena, da apresentação de Ally no *Saturday Night Live*, que o narrador-câmera, em um de muitos dos seus movimentos espontâneos, realiza um reenquadramento na imagem que me leva a questionar sua justiça com a personagem e também com o espectador.

2 Da abjeção

Apesar de essa ser uma análise formal, pautada principalmente na construção da imagem, é preciso realizar uma pequena contextualização relativa ao enredo, uma vez que seria impossível dissociá-lo da narrativa fílmica enquanto unidade.

Nesse ponto da história, a personagem Ally está passando por uma série de mudanças em seu estilo, repertório e comportamento para se adaptar à indústria da música. A cantora é contratada por uma gravadora e seu agente passa a intervir nas decisões artísticas de sua carreira a partir de então.

As canções que antes apresentavam temas mais “profundos” (*we’re far from the shallow now*⁴), agora tratam de assuntos como aparência física e apresentam refrãos de construção mais simples. Essa é a estrofe inicial da canção apresentada na cena: “Por que você fica tão bonito nesses jeans? Por que você veio até mim com uma bunda como essa? Você está tornando todos os meus pensamentos obscenos. Isso não é, não é meu estilo⁵”. Enquanto o refrão se limita a uma única frase repetida incansavelmente: “Por que você fez isso, fez isso, fez isso, fez isso, fez isso comigo? Por que você fez isso, fez isso, fez isso, fez isso, fez isso comigo? Por que você fez isso, fez isso, fez isso, fez isso, fez isso comigo? Por que você fez isso? Por que você fez isso?⁶”.

A cantora, que até então se mantinha relutante em mudar a cor de seu cabelo, acaba cedendo, e para a apresentação aparece ruiva pela primeira vez. Também pela primeira vez ela se apresenta com um corpo de baile e executa coreografias com marcações exatas – algo que a personagem também estava relutante em aceitar. Na apresentação, ela ainda expõe sua barriga e parte de seus seios em um **decote** – *tal qual uma vadia*.

Note como existe aqui um destaque realizado por mim, enquanto narrador da pesquisa, à palavra decote pela forma do texto (o uso do negrito). Isso poderia levar o leitor a questionar a razão pela qual nenhuma das outras mudanças de comportamento da personagem citadas anteriormente recebeu tal ênfase. Esse destaque ainda vem acompanhado de um impróprio comentário crítico, em itálico, acerca de sua vestimenta, um juízo moral sobre seu comportamento.

O estranhamento do leitor acerca do meu gesto é legítimo, uma vez que não havia sugestão alguma ao longo do trabalho que indicasse a possibilidade desse tipo de manifestação. O movimento realizado parece completamente deslocado de toda a construção textual até então, extrapolando o regime de produção de texto estabelecido nas dez páginas anteriores e rompendo com o que o leitor poderia esperar de minha postura enquanto narrador.

⁴ Referência à canção tema do filme, *Shallow*: “estamos longe do raso agora”.

⁵ “Why do you look so good in those jeans? Why'd you come around me with an ass like that? You're making all my thoughts obscene. This is not, not like me.”

⁶ “Why did you do that, do that, do that, do that, do that to me? Why did you do that, do that, do that, do that, do that to me? Why did you do that, do that, do that, do that, do that to me? Why did you do that? Why did you do that?”

Mas, afinal, o que isso tem a ver com o filme e seu narrador-câmera?

2.1 O gesto abjeto

Logo no início da apresentação de Ally no *Saturday Night Live*, o narrador-câmera, que antes registrava o rosto da personagem cantando, realiza um movimento em tilt⁷ que evidencia pelo enquadramento seus seios exibidos em um decote. O movimento dura apenas dois segundos, e em seguida a câmera retorna ao rosto da personagem.

Figuras 9, 10 e 11 - Movimento de câmera abjeto em *Nasce uma estrela* (2018).



Fonte: Fotogramas de *Nasce uma estrela* (2018).

⁷ Deslocamento vertical da câmera, mantendo seu eixo horizontal.

A velocidade em que esse pequeno ajuste de câmera acontece poderia nos levar a pensar, em um primeiro momento, que o movimento não passaria de um ingênuo reenquadramento – afinal, como descrito anteriormente, esse narrador-câmera vinha apresentando certa urgência e espontaneidade em seus movimentos no registro das apresentações musicais, e a ausência de uma decupagem precisa e a falta de estabilização demandariam, por vezes, a realização de movimentos de reenquadramento dos personagens em cena.

O que chama a atenção, porém, é que agora o reenquadramento não visa melhor circunscrever o rosto da personagem em quadro. Pelo contrário, ele abandona a face de Ally em prol de exibir seus seios ao espectador. O que é muito diferente do reenquadramento anteriormente analisado, em que a câmera realiza um pequeno movimento também em tilt para melhor posicionar Jack no centro da imagem (figura 4). Nesse caso, a câmera não abandonou nem por um único frame o rosto do personagem.

Como esse comportamento não parece condizente com o do narrador-câmera até o momento, poderíamos, então, assumir que o narrador-tv estaria no controle do registro da imagem. Porém, as marcas de enunciação anteriormente analisadas apontam o contrário. O enquadramento fechado, seus movimentos instáveis e o posicionamento de cima do palco são característicos do narrador-câmera que foi responsável por todos os registros musicais anteriores. Desse modo, temos nesse breve trecho uma mudança repentina no comportamento do narrador, em seu modo de registrar as imagens, que parece querer manifestar algo além de um simples movimento de câmera.

Mas antes de estabelecer uma discussão acerca de sua motivação ao realizar esse movimento para dar tal ênfase ao decote da personagem e suas implicações, vamos nos ater a imagem e ao que ela, primeiramente, enquanto imagem, pode representar.

Dentro da narrativa, em comparação com outros figurinos utilizados pela personagem, o decote de Ally na apresentação no *Saturday Night Live* não passa de mais uma de suas diversas roupas “abertas”. Logo no início do filme, enquanto canta *La vie en rose*, ela traja uma camisola preta, veste uma meia calça e faz uma *performance* sensual do clássico francês (figuras 12 e 13). Já em outras cenas casuais ao longo do enredo, alheias às apresentações musicais, a personagem também traja tops e regatas que expõem parte de seus seios em um decote (figuras 14 e 15).

Nessas ocasiões citadas, porém, o narrador-câmera não parece preocupado em circunscrever no centro da imagem os seios da personagem.

Figura 12, 13, 14 e 15 - Outros decotes de Ally



Fonte: Fotogramas de *Nasce uma estrela* (2018).

O que verdadeiramente difere o top utilizado por Ally em sua apresentação dos figurinos anteriores é o fato dele ser mais apertado e cavado que os demais, aumentando assim o volume de seus seios e os expondo ainda mais ao olhar do público. A mudança sutil poderia até mesmo passar despercebida ao espectador, não fosse, é claro, a observação – o enquadramento – do narrador-câmera acerca do vestuário.

Retomando o papel do narrador no cinema enquanto uma metáfora de fundo antropomórfico, proponho a equivalência desse gesto do narrador-câmera a um comentário – tal qual o de um narrador literário, que interrompe o desenvolvimento do enredo por um breve momento e fala diretamente ao seu leitor. A intervenção do

narrador a partir do movimento de câmera realiza uma observação acerca do figurino da personagem e chama a atenção do espectador para o decote e para o fato dele ser maior e mais apertado que os anteriores.

2.2 A abjeção do gesto

Tornando a citação de Vernet (1995, p. 90), que aponta que a imagem de um revólver veicularia os enunciados “eis um revólver” ou “isto é um revólver”, com o intuito de que tal objeto signifique algo além de sua simples representação, podemos transpor o pensamento do autor para a proposta do narrador-câmera de *Nasce uma estrela* com seu movimento de reenquadramento e o foco nos seios de Ally enquanto uma enunciação: “eis um decote”.

Figura 10 - O decote de Ally.



Fonte: Fotograma de *Nasce uma estrela* (2018).

Quando colocamos essa imagem em perspectiva, lado a lado com os outros decotes utilizados pela personagem, esse enunciado se transforma: “eis um decote mais cavado e apertado que os demais”. E se pensarmos ainda que essa enunciação do narrador-câmera se insere em um enredo, que aborda o processo de transformação da personagem, o comentário do narrador adquire um tom ainda mais crítico: “eis um decote mais cavado e apertado que os demais, sendo essa mais uma das mudanças a qual a personagem se submeteu”.

Aquele narrador que até então se manifestava de forma supostamente neutra e isenta em seu registro (ou ao menos essa seria a maneira como ele gostaria de ser percebido), agora parece em seu comentário visual (inserido no contexto do enredo) se opor ao comportamento da personagem. E ele faz isso justamente tecendo um comentário crítico relativo a sua vestimenta e a exposição de seu corpo.

É preciso lembrar, ainda, que um decote, tal qual um revólver, não está dissociado de seus valores. Ainda em Vernet (1995):

...mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele “conta”: qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence. Desse modo, qualquer figuração, qualquer representação chama a narração, mesmo embrionária, pelo peso do sistema social ao qual o representado pertence e por sua ostensão (Vernet, 1995, p. 90).

Não poderíamos, assim, levar em consideração o peso simbólico de um decote apenas a partir do que foi constituído dentro da narrativa – como feito anteriormente em comparação às outras vestimentas da personagem. A figuração pura e simples do decote de Ally, agora destacado pelo enquadramento, mobiliza valores sociais próprios dos espectadores – e o narrador sabe disso.

Temas como a exposição do corpo feminino, a sexualização dos seios e de roupas curtas emergem nesse simples gesto. E o comentário do narrador, que poderia em um primeiro momento soar inocente, parece manifestar agora um julgamento acerca da personagem. Ou pior, provocar com seu reenquadramento o julgamento do público.

A instância doadora não é simplesmente um olho, nem está simplesmente numa certa posição (“ausente”) em relação ao quadro que organiza: ela é um fato da produção ficcional e, como tal, conduz os procedimentos de “leitura” que o espectador irá incorporar (Machado, 2007, p. 85).

É a partir dos olhos do espectador que o narrador apresenta todo o enredo de Jack e Ally. Mas é também a partir dos olhos do espectador que esse mesmo narrador constrói sua crítica à personagem, sem sequer permitir que o público esteja ciente disso.

E mesmo sem ser percebido, seu gesto é o suficiente para mobilizar os valores sociais do espectador, ao exibir (e enunciar) o decote de Ally.

Para Ismail Xavier (2003), “há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmara” (p. 35). Dessa forma, diferente de um narrador literário, em que suas intervenções, comentários e julgamentos são facilmente identificados como tal⁸, o gesto do narrador-câmera em *Nasce uma estrela* se dilui e utiliza esse olhar já naturalizado e identificado pelo espectador como seu próprio para tecer sua crítica.

Em tal ponto da narrativa, já não há mais distinção para o espectador entre o que é o olhar do narrador-câmera e o que é seu próprio olhar. E o narrador se aproveita disso. Ele parece querer ocultar suas marcas de enunciação, ao realizar um movimento de apenas dois segundos, apoiado na recorrente instabilidade e reenquadramentos da câmera, para não ser percebido enquanto um comentário crítico.

Assim, a abjeção do gesto não residiria unicamente no movimento de câmera e, por consequência, em seu comentário, mas também em seu empenho em tentar se mostrar neutro e isento ao espectador durante sua breve manifestação.

Considerações finais

O estudo realizado reforça a importância de uma análise formal aprofundada para compreender como a linguagem cinematográfica opera tanto na construção narrativa quanto na mobilização de valores sociais e morais. A investigação aponta que, mesmo em momentos que aparentam ser tecnicamente neutros ou isentos, a câmera desempenha um papel ativo, dotado de uma intencionalidade narrativa autoconsciente, que pode influenciar a percepção do espectador de forma sutil, porém significativa.

No caso de *Nasce uma estrela*, a ênfase dada ao decote da personagem Ally, por meio de um movimento de câmera, nos permite questionar a suposta imparcialidade do narrador construída ao longo do filme. O gesto, ainda que breve,

⁸ Quando no início do terceiro capítulo destaco a palavra decote pelo uso do negrito e chamo a personagem de vadia, estabeleço uma provocação ao leitor, buscando por um equivalente textual ao gesto do narrador-câmera.

carrega um julgamento implícito à personagem e explora valores sociais relativos à sexualização do corpo feminino.

Por fim, ao retomar o conceito de abjeção de Jacques Rivette e Serge Daney, este trabalho convida à reflexão sobre a ética das escolhas estéticas no audiovisual. O narrador cinematográfico, ao operar sob a premissa da neutralidade técnica, muitas vezes oculta decisões que carregam julgamentos e reforçam valores – passando pela espetacularização do holocausto, fusões que propõem a simetria entre desiguais e o julgamento moral sobre uma peça de roupa.

Referências

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: Da Literatura ao Cinema. **Lumina: Facom/UFJF** - vol.6, n.1/2, Juiz de Fora. 2003. p. 57-72.

DANEY, Serge. **Le travelling de Kapo**. Trafic, Paris, n. 4, 1992.

KAPÒ. Direção de Gillo Pontecorvo. Itália: Cineriz, 1960.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

NASCE uma estrela. Direção de Bradley Cooper. Estados Unidos: Warner Bros, 2018.

RIVETTE, Jacques. Da abjeção. Traduzido por Lúcia Monteiro e Isabel Ramos Monteiro. 1961. In: REIS, Francis Vogner; OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos; SILVA, Mateus Araújo (orgs). **Jacques Rivette**: já não somos inocentes. São Paulo: CCBB, 2013. p. 95-98.

VERNET, Marc. Cinema e narração. IN: AUMONT, Jacques. et alii. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995. p. 89-155.

WE are the world. Direção de Tom Trbovich. Estados Unidos: Columbia Records, 1985.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em 11/02/2026

Aceito em 05/05/2026