

CARLOS ALBERTO OSSANES NUNES

**DE URQUHART A UNDERWOOD EM HOUSE OF CARDS:
OS LIMITES DO MEGANARRADOR NA QUEBRA DA
QUARTA PAREDE**

**PORTO ALEGRE
2018**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**DE URQUHART A UNDERWOOD EM HOUSE OF CARDS: OS
LIMITES DO MEGANARRADOR NA QUEBRA DA QUARTA PAREDE**

CARLOS ALBERTO OSSANES NUNES

ORIENTADORA: PROFA. DRA. LUCIA SÁ REBELLO

Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2018**

CIP - Catalogação na Publicação

Nunes, Carlos Alberto Ossanes

De Urquhart a Underwood em House of Cards: os limites do meganarrador na quebra da quarta parede / Carlos Alberto Ossanes Nunes. -- 2018.

82 f.

Orientadora: Lucia Sá Rebello.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação cinematográfica. 4. Teoria do Meganarrador. 5. Narratividade. I. Rebello, Lucia Sá, orient. II. Título.

Para Isabelly, afilhada e presente de Deus.

AGRADECIMENTOS

Minhas primeiras palavras de carinho são dirigidas aos familiares que fizeram possível a minha caminhada acadêmica: meus tios, *Mario e Edina*, minha mãe, *Vera*, meus avós, *Nicanor e Eloísa*.

Aos amigos que, de maneira amável, estiveram sempre ao meu lado em todas as etapas que precederam e que perduraram o processo de contínua escrita desse trabalho: em especial à Fany, por ser um exemplo e um forte, em quem me espelho e de quem sempre obtenho os melhores conselhos, e à Patrícia, com quem sempre compartilho as ânsias e as felicidades de cada passo.

À minha noiva, Amanda, com quem divido a vida e a caneta, por me fazer lembrar diariamente que a angústia e a tempestade não tardam em dar lugar aos belos e alegres dias de sol.

Sobre amor, ofereço a alegria da conclusão dessa escritura com as duas pequenas que ensinam a todos nós da família o significado dessa palavra: Isabelly, minha afilhada, e Julia, minha sobrinha.

À minha orientadora, Lucia Rebello, pelo carinho e pela oportunidade de desenvolvimento desse projeto.

Ao mestre Ourique, por me apontar o caminho mais difícil, sempre; e, principalmente, por percorrê-lo junto comigo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo
no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina
quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe
ao redor.*

William Faulkner

RESUMO

A partir de uma análise do panorama narratológico dos narradores na Literatura e no Cinema, o presente texto pretende promover uma investigação das possibilidades e limitações da *teoria do meganarrador cinematográfico*, postulada por André Gaudreault em *From Plato to Lumière* (2009). Esse percurso de leituras estabeleceu uma reflexão sobre os conceitos de *mimese* e *diegese*, bem como das noções de *persona* e *personagem*, *narrador* e *autor*, *suspensão da descrença* e *acordo ficcional*, no processo de tradução/adaptação do sistema semiótico da Literatura para o Cinema. Para ilustrar tais aspectos, esta dissertação se debruça em um exame mais apurado das versões literária (escrita por Michael Dobbs) e televisiva (dirigida por David Fincher) de *House of Cards*. Através de uma análise comparativa, pretendeu-se compreender o processo de inserção da quebra da quarta parede na versão audiovisual como interpretação e tradução dos discursos diretos da personagem Francis Urquhart, presentes nos inícios dos capítulos das três obras literárias que compõem a trilogia *House of Cards*. Pode-se observar, na construção da figura do meganarrador, calcada na separação das funções fílmicas entre duas entidades distintas, o *mostrador* e o *montador fílmicos*, o fato de a teoria cinematográfica não separar a figura do autor do narrador. Essa separação se mostra necessária pelo fato de, a partir dessa concepção, não haver espaço de inserção de agentes externos à diegese que modificam a maneira como a narrativa em si é construída, como é o caso dos atores. Para além disso, outras figuras intradieéticas também são colocadas em graus narrativos secundários, por não haver a independência do texto em relação ao autor ao qual estão subordinados, promovendo uma barreira entre a obra de ficção e seus agentes internos, em prol da onipotência do autor. Por intermédio da desconstrução da autoria no cinema, utilizando-se das proposições de autores como Barthes (morte do autor) e Genette (transtextualidade), pretende-se demonstrar a necessidade de se diluir essa noção entre outros agentes envolvidos no processo de criação cinematográfico.

PALAVRAS-CHAVE: meganarrador, *House of Cards*, Literatura Comparada.

ABSTRACT

From an analysis of the narratological panorama of the narrators in Literature and Cinema, this thesis intends to promote an investigation of the possibilities and limitations of the theory of the cinematographic meganarrator, postulated by André Gaudreault. This course of reading established a reflection on the concepts of *mimesis and diegesis*, as well as the notions of *persona and character, narrator and author, suspension of disbelief* and *fictional agreement*, within the process of translation/adaptation of the semiotic system of Literature for Cinema. In order to illustrate these aspects, this dissertation focuses on a closer examination of the literary (written by Michael Dobbs) and television (directed by David Fincher) versions of *House of Cards*. Through a comparative analysis, it was intended to understand the process of fourth wall's break insertion in the audiovisual version as an interpretation and translation of the Francis direct discourses, present at the beginning of the chapters of the three literary works that compose the *House of Cards* literary trilogy. In the construction of the figure of the meganarrator, it is possible to observe the fact that the cinematographic theory do not separate both author from narrator in concern of separation of the film functions between two distinct entities, the film *monstrator* and the film *narrator*. This separation is necessary because, from this conception, there is no space for the insertion of external diegetic agents that modify the way the narrative itself is constructed, as it happens with the actors. In addition, other intradiegetical figures are also placed in secondary narrative degrees because there is no independence of the text in relation to the author to which they are subordinated, promoting a barrier between the work of fiction and its internal agents, in behalf of the author's omnipotence. Through the deconstruction of authorship in cinema, using the propositions of authors such as Barthes (the death of the author) and Genette (transtextuality), it was intended to demonstrate the need to dilute this notion among other agents involved in the cinematographic creation process.

KEY WORDS: meganarrator, *House of Cards*, Comparative Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 SOBRE A TEORIA LITERÁRIA E CINEMATOGRÁFICA.....	15
1.1 <i>Sistemas semióticos.....</i>	<i>19</i>
1.2 <i>Acordo ficcional.....</i>	<i>23</i>
2 SOBRE A TEORIA DO MEGANARRADOR.....	27
2.1 <i>Mostrador e montador fílmicos.....</i>	<i>39</i>
2.2 <i>Autor e narrador.....</i>	<i>49</i>
3 SOBRE A ANÁLISE DE <i>HOUSE OF CARDS</i>.....	52
3.1 <i>A virada do foco narrativo.....</i>	<i>59</i>
3.2 <i>A presença do meganarrador.....</i>	<i>66</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	78
FILMOGRAFIA.....	82

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Frame do Episódio 1 de <i>House of Cards</i> (T1:E1).....	25
Figura 2. Frame do Capítulo 1 de <i>House of Cards</i> (T1:E1).....	57
Figura 3. Frame do Capítulo 1 de <i>House of Cards</i> (T1:E1).....	57
Figura 4. Frame do Capítulo 1 de <i>House of Cards</i> (T1:E1).....	57
Figura 5. Frame do Capítulo 1 de <i>House of Cards</i> (T1:E1).....	57
Figura 6. Frame do Capítulo 52 de <i>House of Cards</i> (T4:E13).....	61
Figura 7. Frame do Capítulo 52 de <i>House of Cards</i> (T4:E13).....	61
Figura 8. Frame do Capítulo 52 de <i>House of Cards</i> (T4:E13).....	61
Figura 9. Frame do Capítulo 52 de <i>House of Cards</i> (T4:E13).....	61
Figura 10. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64
Figura 11. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64
Figura 12. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64
Figura 13. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64
Figura 14. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64
Figura 15. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64
Figura 16. Frame do Capítulo 53 de <i>House of Cards</i> (T5:E1).....	64

INTRODUÇÃO

Ao percorrermos o rastro do palimpsesto teórico, muitas questões incitam, no pesquisador, se não a busca por respostas, a elaboração de perguntas mais claras em relação ao objeto de suas análises. A divisão de capítulos dessa dissertação pretende, nesse sentido, apontar para algumas concepções da Teoria da Literatura que foram utilizadas pelos teóricos da recente Teoria do Cinema para *acomodar* as figuras narrativas dessa nova linguagem. Mais que isso, é importante entendermos a Literatura e o Cinema como linguagens diferentes, o que de todo, no contemporâneo, ao passo que fica mais claro, também se torna idiossincraticamente mais opaco: quando damos conta de compreender as diferenças estruturais e semióticas entre ambas as linguagens, as duas se fundem cada vez mais e criam um novo produto. Fora ainda desse escopo, é compreensível procurar pela profundidade de uma teoria, como se tenta ainda fazer com a do texto ficcional, ao invés de se deslindar, palavra usada por Barthes em *A Morte do Autor*, a horizontalidade da discussão; mais pontualmente, o percurso desses capítulos, portanto, não intenta encontrar a logocêntrica *origem precisa*, mas compreender, através de um recorte do desenvolvimento das reflexões, os motivos que levaram as teorias do Cinema a proporem uma análise da narrativa fílmica da maneira como o fazem. Essa relação entre discurso e imagem é, portanto, o tema principal dessa pesquisa; a começar pelo objeto de análise: duas das versões da obra *House of Cards*: a literária, trilogia composta pelos livros¹ *House of Cards* (1989), *To play the King* (1992) e *The final cut* (1994), e a adaptação homônima da Netflix (2013), atualmente em sua quinta temporada, dirigida por David Fincher.

¹ As datas informadas a seguir fazem referência à publicação original em língua inglesa. Para essa dissertação, foram consultadas as traduções para o português publicadas pela Benvirá: *House of Cards* (DOBBS, 2014), *Xeque-mate* (DOBBS, 2016a) e *O último ato* (DOBBS, 2016b).

Os apontamentos teóricos que farão a costura dessa análise são relativos aos problemas principais da narratologia cinematográfica e de sua relação com a Teoria Literária. A primeira noção é a de *suspensão voluntária da descrença* proposta por Coleridge e atualizada por Eco como *pacto ficcional*, propriedade pela qual o leitor/espectador aceita como *mentira verdadeira* o universo ficcional apresentado na narrativa. Por intermédio dessa lei intrínseca da ficção, estabelece-se a criação de uma camada imaginária entre o narratário e a obra (suas personagens, espaço e narradores), pela qual nenhum dos dois agentes costuma atravessar. Essa fronteira que separa o interno do externo da narrativa é denominada *quarta parede*.

Utilizando-se da quebra da quarta parede, as personagens principais de *House of Cards* intercalam suas atuações convencionais com diálogos direcionados a um interlocutor tomado pela câmera, modificando-se, assim, sua voz narrativa para uma função em *voice over*. Esse recurso narrativo interessa, nesta pesquisa, principalmente, pela possibilidade de observá-lo sob dois enfoques: (a) da função no processo de adaptação, tendo em vista que a versão televisiva da obra utiliza-se da quebra da quarta parede como recurso para adaptar os discursos diretos presentes na narração da obra literária da qual deriva, na qual, a cada início de capítulo, narrados majoritariamente em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, o narrador cede espaço a discursos narrados em primeira pessoa pelo protagonista, Francis Underwood, em um momento de intromissões que imprimem o verdadeiro estado de espírito da personagem e a sua posição clara a respeito de suas ideologias e planos políticos, e (b) pela sua forma narrativa peculiar, enquanto ferramenta fílmica, na possibilidade de se pensar a figura do narrador no Cinema e o quanto a teoria vigente de análise narratológica deixa a desejar no trato com a independência dos agentes intradieгéticos com relação aos extradieгéticos ao qual está subordinada. A análise comparativa proposta como problemática nesse texto versa sobre o processo de adaptação intersemiótica, do texto para a tela, pela construção das protagonistas nas duas versões supracitadas e na presença do meganarrador cinematográfico na versão televisiva, a partir da técnica de quebra da quarta parede adotada pelas personagens principais, *Francis* e *Claire Underwood*. Está no centro dessa crítica a utilização da quebra da quarta parede na versão televisiva da série, principalmente no que se refere à segunda função narrativa que ambas as personagens exercem, ampliando suas possibilidades de narração enquanto personagens e permitindo a exposição de suas introspecções de maneira verbal, diretamente voltadas ao público.

Para compreender, portanto, a organização dos narradores no cinema, dialogamos com a entidade narrativa proposta por André Gaudreault em *From Plato to Lumière* (2009)², o *meganarrador*. Para Gaudreault, a narrativa cinematográfica é organizada por dois agentes extradiegéticos: o *mostrador* e o *montador fílmicos*, responsáveis, respectivamente, por delimitar *como* e *o quê* será exibido no recorte total da obra cinematográfica. No postulado dessa teoria, o diretor da obra, além de autor, é a personificação do mostrador fílmico. Isso significa dizer, nesse recorte, que o narrador do cinema é o próprio diretor, ou seja, o autor da obra. O problema central dessa monografia está justamente no que não é contemplado nessa estrutura binária do meganarrador: ao considerar o diretor como narrador, a teoria não propõe a independência do texto em relação ao autor, da narrativa em relação os elementos extradiegéticos. No percurso da teoria literária estabelecido doravante, portanto, uma das noções que mais estarão no centro de análise serão as de *mimèse* e *diègesis*, nas leituras efetuadas pelos teóricos para as proposições de Platão e Aristóteles, respectivamente, na *República* e na *Poética*.

O grande problema, encontrado ao trabalhar com *House of Cards*, é justamente conseguir conceituar esse narrador a partir da teoria do meganarrador (*grande imaginador fílmico*), uma vez que o autor não considera essa manifestação em voz *over* como um legítimo narrador e também não o enquadra dentro das definições de mostrador (já que não expressa a perspectiva do diretor, mas sim da própria personagem), muito menos do montador fílmico. Outras categorias criadas por Gaudreault para contemplar os agentes internos da narrativa, como é o caso do narrador subjacente (*underlying narrator*), mostram-se igualmente ineficazes no trato com a narrativa cinematográfica, por, especificamente, estarem delegadas as suas vozes e funções ao espaço delimitado pelo diretor da obra.

A partir da identificação da estrutura do meganarrador, o que se segue é a exemplificação, pelo fato de a teoria não incluir uma voz intradieética, em virtude da não separação entre autor e narrador, pelo narrador fundamental de ambas as adaptações delimitadas no escopo dessa pesquisa, como parte da entidade narradora (meganarrador), as rupturas presentes na tese de André Gaudreault. Uma vez que a teoria do meganarrador se estabelece sob uma ótica binária, para além do fato de a teoria tentar abranger a totalidade, pode-se chegar, com esse projeto de pesquisa, a um apontamento a uma conceitualização mais atenciosa para esse paradigma - uma nova maneira de compreender, a partir dos estudos de

² Versão em língua inglesa do original *Du littéraire au filmique* (GAUDREULT, 1988), publicado pela Toronto Express.

Gaudreault, os agentes narrativos que não estão inclusos em sua teoria. Para isso, trazemos como exemplo recortes de sequências narrativas de *House of Cards*, no que diz respeito às utilizações da quebra da quarta parede, analisando-os sob a ótica do meganarrador e elaborando questões que por ele são apenas tangenciadas, entretanto no qual não encontram respaldo.

Para auxiliar essa leitura, utilizamos da concepção de *morte do autor*, proposta por Roland Barthes em *O Rumor da Língua* (1984)³. Nesse título, o autor inaugura uma relação de independência do texto com seu autor, dando início a um entendimento de que o autor não detém a verdade do texto e que a leitura é sempre um ato de criação de sentido; o sentido não está dado no texto pelo autor, mas é criado pelo leitor. Essa perspectiva possibilita a delimitação de uma instância intra e uma extradiegética, vocabulário proposto mais tarde por Gerard Genette em *Figuras III* (1972)⁴, pela qual podemos entender que o narrador e as personagens, textuais, fazem parte do universo ficcional e não são subordinadas à voz do autor. Nesse sentido, portanto, caracterizar o narrador do cinema como sendo o diretor é enclausurar a significação do cinema ao autor. Ainda além, essa concepção pode limitar a classificação das entidades intradieéticas do Cinema, como é o exemplo da narração dada pela quebra da quarta parede, exemplo utilizado por esta pesquisa.

Será proposto, no primeiro capítulo, um percurso pela Teoria da Literatura com a finalidade de compreender a mudança de paradigma no pensamento crítico literário. Nesse sentido, far-se-á um recorte teórico que pretende compreender a maneira pela qual os teóricos de Literatura observam e caracterizam os elementos presentes no texto: sua forma e sua estrutura, mas também sua correlação com seus pares e com os demais sistemas semióticos que da literatura podem derivar. Esse movimento permitirá, no decorrer deste texto, entender como a Teoria do Cinema utilizou-se de diversas reflexões dos teóricos literários para compor a sua própria reflexão. Adiante, no segundo capítulo, analisaremos especificamente a figura do meganarrador gaudreaultiano, perspectiva que resgata noções muito caras à Literatura, como a de mimese e diegese, persona e personagem, afim de estabelecer um paradigma de classificação da narração do cinema que mantenha a identidade de seu sistema enquanto arte. Essa teoria, como abordaremos, portanto, nesse capítulo, elabora uma síntese dos problemas encontrados pelos críticos da sétima arte em relação aos elementos estruturais de sua

³ *Le Bruissement de la langue* (1984). Utiliza-se, nessa dissertação, da versão em português intitulada *O Rumor da Língua* (BARTHES, 2004), publicada pela Martins Fontes.

⁴ *Figures III* (1972). Utiliza-se, nessa dissertação, da versão em português do capítulo *Discurso da Narrativa* (GENETTE, 1995), publicado pela Vega Universidade (Lisboa).

narrativa: tempo, espaço, narrador e personagens são acomodados, por Gaudreault em seu meganarrador, figura centralizadora da diegese. O capítulo, além de abordar especificamente a construção do meganarrador, observará as nuances de algumas teorias utilizadas pelo autor para analisar o Cinema, como é o caso da nomenclatura proposta por Gerard Genette para designar os elementos internos e externos da narrativa, como já foi comentado. As proposições dos dois primeiros capítulos culminam, assim, em um estudo de caso com a análise pontual de *House of Cards*, no capítulo terceiro, através da qual testaremos os limites possíveis de classificação das vozes narrativas na série, tentando não promover uma crítica que subordine o texto ao seu autor. Nesse sentido, o capítulo três tratará de aplicar a proposição gaudreaultiana e identificar em quais momentos, especificamente na quebra da quarta parede, a teoria não dá conta em promover uma pluralidade hermenêutica em favor da multiplicidade significativa que se pode chegar ao observar a narrativa cinematográfica. Por fim, a intenção desta dissertação é apontar as fragilidades da teoria do meganarrador, a partir da insuficiência em abarcar os variados agentes que compõem a narrativa cinematográfica, através do recorte das obras referenciadas como escopo desta pesquisa. No momento das considerações finais, cuidaremos de deixar evidentes os pontos de ruptura da teoria do meganarrador, bem como suscitar hipóteses de por qual motivo essa perspectiva apresenta limitações em prover ao crítico uma ferramenta de análise que abarque um horizonte maior de elementos, evitando ao máximo deixar a desejar nas possibilidades de interpretação.

1 SOBRE AS TEORIAS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA

E, na verdade, salvo se reduzirmos toda a linguagem a onomatopeias, em que sentido ela pode copiar? Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem: isso parece evidente.

Antoine Compagnon

O Demônio da Teoria⁵

Trabalhar com análise comparativa entre Literatura e Cinema significa, além de pôr as mãos no elemento material e, por assim sendo, *visível*, compreender as nuances daquilo que está na ausência do texto: a teoria. O texto, discursivo ou imagético, é transcendido, não superado, por uma contextualização entre seus pares, mas também entre os discursos versados sobre eles. A Teoria da Literatura possui, nesse sentido, uma vantagem cronológica explícita em relação à cinematográfica, pelo fato de as séries literárias e, conseqüentemente, a crítica da crítica, possuírem mais tempo para distanciar a produção e o avanço da técnica da elaboração de uma reflexão própria, voltada para seu produto artístico no que se refere às especificidades de sua linguagem. Trabalhar com análise comparativa significa, portanto, em um primeiro plano, tratar de compreender essa diferença não com o propósito de diminuir a Teoria do Cinema, mas de não concebê-la em detrimento da teoria das artes que a precederam.

O estudo histórico da literatura pode apresentar duas diferentes vertentes: o estudo da evolução literária ou da gênese dessa fenomenologia. Em *Da evolução literária* (1978), Tynianov faz ponderações sóbrias sobre um formalismo que volta a atenção ao contexto social de produção, elemento que por muitos formalistas é considerado extraliterário e, portanto, irrelevante para a análise do sistema literário. Para o autor, “cada época constitui-se

⁵ COMPAGNON, 2014: 99.

num sistema particular”⁶, ou seja, há similaridades dentro de um conjunto de obras que apresentem formas semelhantes, a que o autor denomina série (subdivisão de um conjunto geral de obras, a que se chama sistema) e, portanto, elementos dessas obras podem se comunicar entre si e entre séries; pelas palavras do autor, “não consideramos jamais os fenômenos literários fora de suas correlações”⁷.

Tynianov compreendeu que o contexto social é muito importante para estabelecer um sistema literário, de maneira a pontuar que certos elementos, que são julgados como primordiais em determinado período, podem se tornar irrelevantes em outro posterior. Isso é o que ele chama evolução da forma. Para além disso, segundo o autor, é justamente essa correlação entre a série social com o texto literário que ocorre seu prolongamento. Pelas palavras do autor, “a série muda de componentes, mas a diferenciação das atividades humanas permanece”⁸. Faz-se preciso, então, distanciar-se da série para conseguir compreender melhor as diferenças entre os elementos presentes nas diversas séries existentes. Tynianov exemplifica com o conceito de romance, que, à época era classificado pela sua extensão, mas já fora pela simples presença de um enredo amoroso. Quanto mais clara for a separação entre as séries literárias, maior será a visualização do sistema literário em si.

A vida social e a literatura correlacionam-se, em um primeiro momento, pela função verbal presente em ambas. Certo dizer que o fato social em si interfere no fato literário, de modo a poder-se afirmar que há formas da vida social na função literária. Isso não significa que, apenas por haver comunicação entre as séries e as obras vizinhas, as publicações sejam reflexos de suas correlacionadas. Isso, como pondera o autor, se dá por que existem

profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam nenhum traço sobre o plano literário (Tchnadsev e Pushkin). Há influências que modificam as obras literárias sem ter significação evolutiva (Mikhailovski e Gleb Uspenski). Mas o caso mais notável é aquele cujos índices exteriores parecem testemunhar uma influência que verdadeiramente jamais existiu.⁹

Também não se pretende criar um mérito ou corroborar um sistema de importância para o surgimento de elementos estéticos na Literatura. Para ser mais específico, parafraseando as próprias palavras de Tynianov, *quem disse primeiro* não é relevante. Dessa maneira, o trabalho de Tynianov contribuiu para a ampliação dos conceitos formalistas e imprime noções que permeiam até mesmo os estudos contemporâneos. Sua visão de correlação entre fato

⁶ TYNIANOV, 1978: 106.

⁷ IDEM: 112.

⁸ IDEM: 113.

⁹ IDEM: 117.

literário e fato social muito importante é para compreender o fenômeno da evolução literária e, portanto, muito útil se mostra para visualizar o sistema literário como um todo, com um olhar compromissado em entender a variabilidade das narrativas.

Abordamos a *evolução* da literatura para também apontar para uma *evolução* da teoria. Desde os estudos formalistas, que insuficientemente anteviram uma ciência da estrutura literária, diversos outros grupos de teóricos propuseram, em suas correntes, conceitualizações para aspectos específicos da forma e do conteúdo literário, como também genéricas para suas significações: teorias sobre a literatura clássica, sobre o drama e o romance, especificidades de gênero e contexto de produção, noções de autoria e surgimento de ciências próprias para narração e para o estudo dos signos. O apontamento dessa pesquisa, nesse sentido, é de buscar, em um primeiro momento, um percurso para que se compreenda as derivações da Teoria do Cinema na busca de nomenclaturas e na criação de um estudo sobre sua significação e, posteriormente, como algumas intersecções entre as teorias da Literatura e do Cinema podem gerar discussões sobre as noções de autoria e de significação.

Influenciado pelos estudos do linguista Ferdinand de Saussure, os trabalhos de Roland Barthes são considerados de extrema importância para os estudos contemporâneos da Literatura Comparada, sendo o autor representante da escola estruturalista e, também, visto como precursor dos pós-estruturalistas. O autor dá conta, em *Introdução à Análise da Narrativa*, da inauguração de uma linguística voltada à análise do discurso (ainda que aponte a própria Retórica como precursora nesse trabalho). De imediato, convém iniciar o percurso desse texto com a menção inicial de Barthes, ao exaltar que “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo sem narrativa”¹⁰. A partir dessa noção, o autor adentra na própria narrativa a fim de estudar a existência de um sistema que permitisse analisá-la de maneira ampla, universal. Fato é que

[...] ou bem a narrativa é uma simples acumulação de acontecimentos, caso em que só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador (do autor) – todas formas míticas do acaso –, ou então possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise, mesmo que seja necessária alguma paciência para explicitá-la; pois há um abismo entre a mais complexa aleatória e a mais simples combinatória, e ninguém pode combinar (produzir) uma narrativa, sem se referir a um sistema implícito de unidades e de regras.¹¹

¹⁰ BARTHES, 1976: 19.

¹¹ IDEM: 20-21.

Isso significa que o caminho que Barthes vai percorrer é justamente o de procurar por decodificar esse sistema, a partir das próprias estruturas das narrativas.

O autor considera uma utopia – ainda que de bom gosto - o trabalho de se estudar todas as obras de um mesmo gênero e de um mesmo período, mas essa teoria nasce da necessidade de se descrever e classificar o sem número de narrativas existentes e por vir. A linguística tradicional não dá conta do discurso, ela para na frase. O discurso é mais do que um enunciado composto de frases; ele é, no sentido da análise linguística do discurso, uma grande frase – ainda que não possa ser reduzido a uma. Nesse sentido, acessar uma narrativa, isto é, lê-la ou escutá-la, não é apenas percorrer por entre palavras, mas entre níveis de informação, estando a significação atravessada na narrativa.

O autor propõe para a discussão três níveis: o das funções (unidades narrativas mínimas), o das ações (com base nos agentes narrativos) e o da narração (narrador-narratário). Para o autor, essa significação presente nas funções da narrativa associa-se a uma estrutura: nenhum elemento escapa à significação (ainda que seja para significar algo absurdo ou inútil). Cabe salientar que essa função está correlacionada ao que se quer dizer, não ao modo de dizer, ainda que esteja se tratando de estrutura. A função tem, portanto, valor superior à denotação, não necessariamente à frase ou à palavra. Barthes complementa que a forma narrativa, assim, distende os signos, mas também coloca nessas lacunas das distorções expansões inúmeras. Isso significa dizer que a língua da narrativa tem sua própria identidade, sua própria forma. É, pois, apenas quando a narrativa permite uma ampliação que está concluída sua análise funcional.

Sobre o trabalho dos gêneros, identificar os elementos da narrativa e compreendê-la como dotada de sentido por si agrega um diferente valor ao trabalho do crítico de literatura comparada: ao se observar como se manifestam os elementos na Literatura e no Cinema, um primeiro passo é o da análise das proximidades não com intuito de se valorar a mais eficaz, mas de compreender como se significam essas estruturas. Um exemplo disso é justamente a decodificação do signo cinematográfico, tendo em vista que seu valor é comumente dado em relação ao seu referente literário, como sendo o Cinema dotado de um signo que se relaciona com um objeto (o livro), esquecendo a crítica de que a Literatura não é a fonte da verdade absoluta na qual o Cinema irá beber. A relação, portanto, entre Literatura e Cinema é de signo para signo.

1.1 SISTEMAS SEMIÓTICOS: NARRATIVA, MOSTRAÇÃO E TIPOS DE NARRADORES

“A teoria do cinema, como toda a escritura, é palimpséstica; exhibe os traços de teorias anteriores e o impacto dos discursos de áreas vizinhas”¹². Essa citação de Robert Stam ilustra a relação entre o fazer teórico do Cinema em relação à crítica das artes que a antecedem. Para observar as diferenças entre o signo literário e o cinematográfico, começamos observando a miscigenação da teoria. Assim como na Literatura, as noções de forma, beleza e autoria estiveram presentes desde o princípio da formulação de uma teoria do Cinema. Mais especificamente, o Cinema se utilizou dessas reflexões, das quais partiram os formalistas, para estabelecer um conjunto de postulados que trataram de conceituar o que era ou não Cinema. Diversos teóricos do Cinema, como é o caso de Serguei Eisenstein, conciliaram, no começo de uma identidade cinematográfica, posições de críticos e também de cientistas da arte fílmica, produzindo conteúdo conforme teorizavam.

No Cinema, uma das primeiras preocupações da emergente crítica era definir, em suas análises, se as imagens da nova arte eram descritivas ou narrativas. Para compreendermos como é construída a narrativa no Cinema, derivando do entendimento teórico da Literatura, convém partirmos, em primeira instância, de uma conceitualização de narrativa:

Num primeiro sentido – que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum -, *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos [...]. Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, *narrativa* designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. [...] Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, *narrativa* designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo.¹³

Isso, de fato, corrobora a compreensão de que “[...] uma narração não é uma sequência de acontecimentos fechados, é uma sequência fechada de acontecimentos”¹⁴. Efetivamente, o estudo realizado nesta dissertação culmina no retorno às noções de *mimèsis* e *diègesis*, que estão no cerne do entendimento de narração. Adiante, no capítulo de análise de *House of Cards*, o assunto será retomado como forma de conclusão da problemática encontrada, no que

¹² STAM, 2013: 24.

¹³ GENETTE, 1995: 23-24.

¹⁴ METZ, 2014: 38.

diz respeito à leitura de Gaudreault para a noção aristotélica de mimese. É natural, nesse sentido, que, em todo o percurso de solidificação de uma teorização do Cinema, elementos de outras esferas tenham sido captados e atualizados em suas reflexões. Para esta pesquisa, a reutilização das concepções de mimese e diegese tem papel muito importante nesse processo, tendo em vista que todas

essas noções foram transpostas e adaptadas, no âmbito da narrativa cinematográfica. Em particular, a narração no cinema deve ser articulada com a “mostração”, ligada à natureza icônica da imagem e situada na história de todo o processo narrativo: um filme mostra antes de tudo, ele pode (ou não) em seguida usar essa mostração para contar. A esse primeiro nível narrativo (o do plano), o filme acrescenta um segundo nível, o da articulação dos planos (a montagem) – e esse duplo nível não é redutível à dupla articulação da linguagem.¹⁵

Iniciemos pelo conceito de mimese e sua implicação na Teoria do Cinema. Jacques Aumont, ao apontar em seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* para o verbete *Mostração*, lembra que esse neologismo foi atualizado por Jost e Gardies a partir da concepção de Gaudreault, em sua teorização sobre o narrador cinematográfico, para contrapor a ideia de *narração*. Essa perspectiva é centrada na oposição entre mimese e diegese para categorizar duas instâncias do discurso: em resumo, o discurso pode ser mostrado, de maneira geral entendido como aquele encenado, representado por atores que interpretam a fala de uma persona, ou contado, como se diz do discurso direto. A mostração, assim, consiste em uma representação de ações, parafraseando Aumont, *encarnada por atores*. A utilização errônea da concepção de mimese, entendida em seu sentido reduzido apenas como imitação do discurso, ou narração em segundo grau, contrapõe-se, assim, como a noção de narração. Essa correlação, mais tarde abordada na conclusão desta dissertação, está no centro da problemática da narrativa do Cinema, tendo em vista que uma das principais perguntas de pesquisa da área é, justamente, a existência ou não de uma figura narrativa no discurso audiovisual. Isso, voltando a Metz, pelo fato de a narrativa fílmica ser entendida como uma narrativa sem *sujeito-narrador*, em um sentido de não haver, também, um enunciador do discurso. O que acontece é que, por não haver um agente que explicitamente toma para si o centro da narração, a visualização dessas vozes narrativas se perdem na diluição da função de narrador, como a entendemos na Literatura. Essa

[...] impressão de que *alguém fala* não se prende à existência empírica de um narrador preciso e conhecido ou que possa ser conhecido, mas à percepção

¹⁵ AUMONT, 2012: 208.

imediate, pelo consumidor da narração, da natureza linguística do objeto que está sendo consumido: já que se fala, deve haver quem esteja falando.¹⁶

O Cinema, entretanto, já superou há algumas décadas o julgamento de seu produto como cópia das demais artes, em benefício da sustentação, por si só, de seu discurso como narrativo. Toda imagem (*frame*) que compõe uma sequência, ainda que em sentido restrito – retirada de seu contexto – não se refere, objetivamente, a *uma* palavra. Todo *frame*, mesmo que aparentemente não atualizado, produz, minimamente, um enunciado. O estudo da significação do cinema realizado por Christian Metz permite-nos pensar a arte cinematográfica não apenas como um referente da Literatura, mas como uma nova via narrativa que produz significação por outro sistema de códigos. Diversos teóricos, pré-teoria do cinema, pregavam a equivalência sintática do cinema à da linguística: imagem = palavra, sequência = frase, tomada = parágrafo, filme = texto. A grande objeção da teoria cinematográfica corrente é, justamente, em relação a essa referência criada a partir de outro sistema; nesse sentido, “Um primeiríssimo plano de revólver não significa ‘revólver’ (unidade léxica puramente virtual) -, mas significa no mínimo, e sem falar das conotações, ‘Eis um revólver’”¹⁷.

Quadro 1

	ACONTECIMENTOS ANALISADOS DO INTERIOR	ACONTECIMENTOS OBSERVADOS DO EXTERIOR
<i>Narrador presente como personagem na ação</i>	(1) O herói conta a sua história.	(2) Uma testemunha conta a história do herói.
<i>Narrador ausente como personagem de ação</i>	(4) O autor analisa ou onisciente conta a sua história.	(3) O autor conta a história do exterior.

Genette classifica os narradores da Literatura quanto à posição em que se encontram em relação à narrativa. Nesse sentido, conforme o quadro 1¹⁸, os narradores podem estar fora da narrativa (extradieгéticos) ou dentro da narrativa (intradieгéticos), e, ainda, contar sua

¹⁶ METZ, 2014: 34. Grifo nosso.

¹⁷ IDEM: 85.

¹⁸ Transcrição do quadro sobre foco narrativo citado por Genette (1995: 184) sobre a nomenclatura proposta por Cleanth Brooks e Robert Penn Warren em *Understanding Fiction* (1943).

própria história, da qual são protagonistas (autodiegéticos), contar uma história da qual fazem parte como secundários (homodiegéticos) ou narrarem um acontecimento do qual não fazem parte (heterodiegéticos). A combinação, portanto, dessas classificações, resulta nas quatro seguintes possibilidades, segundo Genette:

1) Extradiegético-heterodiegético, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) extradiegético-homodiegético, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) intradiegético-heterodiegético, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; intradiegético-homodiegético, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta sua própria história.¹⁹

A contribuição da narratologia de Genette para a Teoria da Literatura vai ser revisitada por Gaudreault para examinar a narração do Cinema, porém em um sentido mais específico: para Gaudreault, em uma leitura ampla, toda a narração do Cinema é extradiegética. Isso se dá pelo fato de a divisão de funções da teoria do meganarrador ser delimitada na ação do diretor e do montador da película, ambos agentes que estão fora da diegese e que designam, pontualmente pelo seu trabalho, as ações e os diálogos das personagens. O que será feito, na dissecação do meganarrador durante o próximo capítulo, é justamente visualizar a utilização dos narradores de Genette por Gaudreault e como ocorre a inadequação do conceito para a análise, em si, das narrativas cinematográficas, observando como há o contato entre o que está dado dentro da diegese e o que de fato pertence ao seu exterior.

Um dos pontos principais da relação entre os elementos intra e extradiegéticos é o posicionamento do leitor/espectador no contato com a obra. Partindo do posicionamento de Genette, conseguimos perceber a delimitação entre os agentes presentes na construção da narrativa e o papel, por conseguinte, do público nessa relação, estando o narratário posicionado frente à peça ficcional. O texto, por relacionar-se apenas como a imagem criada pelo leitor para a decodificação de seu signo, apresenta um paradigma diferente do Cinema, tendo em vista que a proposição cinematográfica tem caráter aparentemente mais objetivo, isto é, de maior presunção de realidade. O relato narrativo literário, todavia, ainda demanda prestígio pela palavra, pela tradição que a palavra tem na cultura. Portanto, como as regras mudam de um sistema semiótico para outro, como podemos compreender, em vias gerais, o funcionamento da divisão entre os elementos extradiegéticos, exteriores à narrativa, e a interação dos agentes pertencentes ao interno e o externo da diegese?

¹⁹ GENETTE, 1995: 247.

1.2 ACORDO FICCIONAL

A narrativa, sequência fechada, como já foi comentado, relaciona-se com a realidade em diversos níveis. Dentro do universo criado especialmente para si, cada narrativa organiza suas próprias regras e leis, que podem ou não coincidir com as nossas. Portanto, a palavra “verdade” não pode representar, na relação entre narrativa e leitor/espectador, senão um contrato assinado em detrimento da compreensão de seu conteúdo. Esse princípio, cunhado por Coleridge²⁰ como sendo a *suspensão voluntária da descrença*, explica por qual motivo, frente a uma obra de arte, o leitor/espectador se desliga das leis naturais do seu próprio mundo e aceita as impostas pela narrativa ficcional. A obra, portanto, não precisa comprometer-se com a realidade do leitor para fazer sentido. Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, pontua que,

[...] em geral achamos que, ao ouvirmos ou lermos qualquer tipo de relato, devemos supor que o sujeito que fala ou escreve pretende nos dizer alguma coisa que temos de aceitar como verdadeira e, assim, estamos dispostos a avaliar seu pronunciamento em termos de verdadeiro ou falso. Da mesma forma, comumente pensamos que só em casos excepcionais – aqueles em que aparece um sinal ficcional – suspendemos a descrença e nos preparamos para entrar num mundo imaginário. A experiência com o texto de Gadda prova, ao contrário, que, quando ouvimos uma série de frases recontando o que aconteceu a alguém em qual e tal lugar, a princípio colaboramos reconstruindo o universo que possui uma espécie de coesão interna – e só depois decidimos se devemos aceitar essas frases como uma descrição do mundo real ou de um mundo imaginário.²¹

Aqui seguimos dois caminhos distintos para observar a verossimilhança: o da impressão da realidade e o do efeito da técnica nessa impressão. Em primeiro lugar, se há um pacto entre leitor/espectador e obra, há implicitamente a experiência de contato. Essa conexão com a ficção, ou mais amplamente com a narrativa em si, demanda uma relação de aceitação por parte do narratário, que poderá ou não reagir positivamente com o texto, o que Coleridge inicialmente denominou *fé poética*. Exemplo disso é a recorrência de obras consideradas *non-sense* por não apresentarem uma resposta lógica ou evidente para o problema narrativo proposto: caso de textos como *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, ou mesmo de películas, como *Donnie Darko* (2001), de Richard Kelly. Entretanto, a impressão de realidade, especificamente, diz respeito ao suporte em que essa narrativa será narrada/mostrada: um

²⁰ Proposição efetuada pelo autor Samuel Taylor Coleridge no capítulo XIV de sua *Biographia Literaria* (1817).

²¹ ECO, 1994: 125.

homem transformado em um gigantesco inseto pode transmitir justamente a ideia de uma denotativa coisificação da personagem no texto, mas pode significar uma grande metáfora se, quando adaptado para o Cinema, a protagonista for apenas um homem comum que se vê como um gigantesco inseto. O suporte, nesse sentido, por objetivar uma proposição, pode fazer com que a experiência do leitor/espectador seja de maior ou menor imersão na narrativa. Se em determinada narrativa, exemplifiquemos, as circunstâncias tendem a extrapolar o limite estabelecido por esse acordo, resta ao leitor/espectador invalidar a obra ou ceder ainda mais no jogo, ajustando-se aos seus mecanismos e às suas exigências. Por outro lado, há uma terceira via. Quando falham todas as amarras com a realidade, a suspensão desses elementos podem sugerir ao leitor/espectador que a peça a qual está observando se trata de uma comédia. Em um romance, presume-se que uma personagem que morreu no capítulo dois não retorne misteriosamente no capítulo cinco sem, ao menos, uma boa explicação. Entretanto, na comédia a flexibilidade do acordo ficcional torna-se mais latente, em prol da manutenção do mesmo sistema que vale para os demais gêneros: apenas as regras desse jogo é que mudam.

Uma das ferramentas que a comédia se utiliza para gerar intimidade com o público é a quebra da quarta parede. O termo, retomando os mecanismos de suspensão da descrença, refere-se à técnica pela qual é induzida a interação entre os agentes intradieгéticos e os extradieгéticos, por intermédio da explicitação do reconhecimento mútuo e da evidência do direcionamento do discurso ao narratário. No caso do Cinema, quando o ator olha para a câmara, reconhecendo a existência de um espectador ou, ao menos, a presença de seu interlocutor, o público reconhece esse discurso como sendo uma mensagem de que a narrativa não está comprometida em se fazer verdadeira, portanto compreendendo-a como uma válvula de escape. Em alguns casos, entretanto, a quebra da quarta parede se propõe a ser uma ferramenta narrativa em favor da dramatização. O que outrora era considerado uma válvula de escape para o riso pode se transformar em um elemento que ajude o espectador a se conectar com as personagens por intermédio do contato com suas introspecções.

Antes da versão americana produzida pela Netflix, a trilogia *House of Cards* foi adaptada para a televisão por Andrew Davies, em uma série de três temporadas exibida pela BBC (1990). Na versão inglesa da obra, dirigida por Paul Seed, um elemento chama a atenção logo aos primeiros segundos do primeiro episódio: já na primeira aparição de Francis, interpretado por Ian Richardson, a personagem dirige seu olhar para o espectador (*frame 1*)²².

²² *House of Cards* (SEED, 1990). **Frame 1**. T1:E1, 00:00:25.

Ao passo que em uma comédia o espectador não ficaria frustrado, em um drama é necessário um compromisso maior por parte do interlocutor, resultando, assim, a criação de uma afinidade maior entre o leitor/espectador e a personagem que a ele se dirige.



Imagem 1. *Frame* de *House of Cards* (SEED, 1981). T1:E1.

A quebra da quarta parede promovida pela série inglesa amplia a relação entre o público e a narrativa, com ações que ultrapassam uma linguagem metatextual em prol da impressão de que apenas o protagonista é capaz de conceder ao leitor/espectador as informações necessárias para a real compreensão da obra. Na *House of Cards*, de David Fincher, temos a utilização do mesmo recurso narrativo, com a ressalva de a versão americana propor uma adaptação que não se ligasse à literária por intermédio da fidelização, mas da releitura livre do perfil psicológico e de alguns acontecimentos escritos por Michael Dobbs.

Como, então, podemos descrever essa figura narrativa? Se na Literatura temos as figuras hetero, homo e autodiegéticas, por intermédio da contação, como se organizam as vozes narrativas do Cinema? Faz-se necessário um exame mais detalhado da concepção de Gaudreault para o meganarrador cinematográfico e de como os elementos, portanto, da Teoria da Literatura foram revisitados para ajudar na composição de uma proposição solo do Cinema. O percurso desse capítulo, portanto, pretendeu fornecer pistas para responder a questões ligadas à análise narratológica do Cinema, em um sentido amplo, mas que possa encontrar, em relação com a teoria do meganarrador, lacunas na proposição original elaborada

por Gaudreault. Além disso, ao adentrarmos no próximo capítulo, pretendemos observar mais atentamente o funcionamento da teoria, seus conceitos e referências, para podermos, então, uma vez consideradas as suas proposições, tentar aplicar essa teoria na análise das formas e funções da quebra da quarta parede na versão televisiva de *House of Cards*, buscando outros autores para complementar a análise e alcançar, assim, uma possibilidade de reflexão que não reduza a significação dessa ferramenta, e de seu sistema semiótico como um todo, o Cinema, a uma simples representação ou imitação de um referente real ou mesmo material, como é o caso da versão literária da qual deriva a série americana. Os pontos, portanto, que interessam a essa análise se encontram sob o respaldo das concepções que observamos, como a de separação do autor e do narrador no cinema e da independência do texto em relação ao seu dito referente. Mais que isso, prestamos atenção a notas sobre Teoria da Literatura que interessaram Gaudreault na formulação da teoria do meganarrador, com a finalidade de compreender, assim, o percurso acadêmico que culminou na criação dessa categoria narrativa. Ao adentrarmos mais profundamente nos apontamentos sobre o meganarrador, pretendemos compartilhar, em um primeiro momento, da própria bibliografia do autor para formular algumas questões de ordem narrativa que, por intermédio da exemplificação da quebra da quarta parede, se tornam menos evidentes para uma mais clara crítica dessa manifestação narrativa no Cinema.

2 SOBRE O MEGANARRADOR

Mais simples do que responder a “o que é literatura?” é visualizar *quem* narra a história literária. Há, na Literatura, uma divisão de posições que nos permite, com certo conforto, entender as diferenças entre autor e narrador. Conseguimos visualizar no texto literário a divisão entre os discursos direto e indireto, as pessoas e os focos narrativos e, pela descrição ainda textual, os espaços e o tempo. Conforme vamos saindo da sexta e entrando na sétima arte, parece-nos que as paredes entre as entidades se transformam em cortinas cada vez mais transparentes e flexíveis, tornando a identificação dos agentes narrativos mais trabalhosa. Se antes diferenciávamos o heterodiegético do homodiegético pela pessoa verbal, agora não podemos o mesmo dizer sobre um narrador no cinema, uma vez que não há função delegada a um só agente, muito menos exclusivamente à linguagem textual.

A gama de ferramentas narratológicas do Cinema permite a criação de inúmeras significações, no que tange à adaptação, para um mesmo elemento. Uma das grandes aberturas da criação ficcional no Cinema é podermos percorrer o espaço e o tempo, como o fazemos na Literatura, só que com o auxílio de uma série de outros recursos desse novo *observador*. Não só a câmera, como instrumento, pode ser interpretada como substituto ao olho humano em cena, uma vez que existe um operador por trás. No que diz respeito a essa presença da câmera, no feixe do que nos é apresentado de qualquer história (trataremos sobre a imagem-movimento mais tarde), podemos usar das palavras de Marcel Martin, ao dizer que

o

nascimento do cinema como arte data do dia em que os realizadores tiveram a ideia de deslocar o aparelho de filmar no decurso de uma cena: as mudanças de plano, dos quais os movimentos de aparelho não constituem senão um caso particular (notemos que na base de qualquer mudança de plano há sempre um movimento de câmera, efectivo ou mantido

virtualmente), estavam inventadas e, por consequência, a montagem, fundamento da arte cinematográfica.²³

Um bom exemplo dessa necessidade de recorte do espaço-tempo é a película muda *Os olhos do vovô*, roteirizada e dirigida por Francisco Santos. Que temos notícia, a obra pelotense, exibida pela primeira vez no *Coliseu Santa Mariense*, em 1913, é o mais antigo filme de ficção brasileiro, recuperado e registrado pela *Cinemateca Brasileira*. O que mais impressiona na obra é o uso interessante de recortes de espaços e a sequência de tomadas, criando a ilusão de movimento da câmera.

Imaginemos o velho John H. Watson e sua caderneta, tomando nota de seus casos trabalhados com Sherlock Holmes. Pode parecer claro que, ao lermos os contos e romances de Arthur Conan Doyle estamos, de fato, revivendo as memórias romantizadas do próprio Watson, sendo ele, indiscutivelmente, o narrador personagem não-protagonista de quase todas as 60 histórias já publicadas por Conan Doyle, desde a coluna na *Strand Magazine*. Mas, ao sairmos da Literatura e enfrentarmos as adaptações cinematográficas, esse paradigma é completamente modificado. Em primeiro lugar, o sistema semiótico é outro e não temos mais (apenas) o elemento textual como meio de leitura. *The Adventures of Sherlock Holmes*, uma das primeiras séries televisivas sobre Sherlock Holmes, criada por Michael Cox e produzida pela *Granada Television* na década de 80, trazia o impecável Jeremy Brett como o detetive consultor, tendo um aproveitamento impressionante de texto, traduzindo 42 das 60 histórias de Conan Doyle, prezando pela maior proximidade entre os diálogos e descrições da versão literária. Nesse sentido, é intencional a presença de um narrador em *voice over* representando Watson, no primeiro episódio da série, *O Escândalo na Boêmia*. Ao vermos Irene Adler pela primeira vez, após uma pequena tomada em sua casa, logo nos primeiros dois minutos do episódio, a voz ainda sem rosto de Watson narra que “para Sherlock Holmes ela sempre foi ‘a mulher’: a bela Irene Adler, de memória dúbia e questionável”. A esse ponto, ao perguntarmos “quem narra a história?”, a resposta só seria “Watson” para quem conhece o *plot* inicial. Mas, antes disso, a pergunta mais interessante é “quem narra os dois primeiros minutos do episódio?”. Claramente, Watson tem duas vozes com funções diferentes: (a) em seu papel enquanto *voice over*, media a narrativa, sendo a própria personificação do narrador homodiegético que adapta, distante diacronicamente da realidade da narrativa e (b) enquanto personagem interpreta os diálogos diretos, em sua interação no presente da narrativa. A versão de Guy Ritchie para Sherlock Holmes traz, em *Sherlock Holmes: O Jogo de Sombras* (2011),

²³ MARTIN, 2005: 37.

outra interessante colocação. Ao contrário de perguntarmos quem narra o início, perguntamos quem narra o meio da história, já que os primeiros segundos da narrativa iniciam com Watson datilografando à sua Underwood o *plot* que se seguiria: “o ano era 1891, nuvens de tempestade se formavam sobre a Europa”. Conseguimos entender que a voz em *voice over* representa o pensamento do Watson enquanto datilografa e que o restante da narrativa é uma representação visual do que se segue, já que encerra da mesma maneira que começa, datilografando as palavras finais do conto *O problema final*, de Conan Doyle. Em ambos os casos, há a tentativa de se fazer a aproximação com o primário narrador homodiegético de Conan Doyle, resguardando nessa intencionalidade a objetivação do ato de narrar.

Embora haja proximidade nesse tipo de narração, não podemos esquecer que os sistemas semióticos e as ferramentas narratológicas são completamente distintos da Literatura.

No Cinema, não

são mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que “absorveram” as palavras do texto e passa a constituí-las, tornando-se a fonte delas — exatamente como ocorre na realidade.²⁴

Dessa maneira, não é mais (apenas) pela narração em voz que temos apresentada a narrativa. Assim como não é mais pelo trabalho solitário do escritor que temos a obra final. Se pensarmos na construção de um narrador²⁵, na Literatura, o fator de veracidade é indescritivelmente importante. Nossos narradores costumam ser marcados pela representação da estabilidade ou da mobilidade. No nível da identificação, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, descritos por Benjamin²⁶, personificam essa posição binária, expoente de um narrador atrelado a suas tradições e costumes, ponto fixo e enraizado que compreende com sabedoria a história dos seus para o aprendizado da posterioridade e o homem do mundo, que conhece as histórias distantes e, pela sua vivência transitória, traz de longe as experiências de seus contatos.

Para traçar um paralelo, o uso do *voice over*, no sentido de criar uma entidade que conheça a história (e seja imparcial a ela) é um exemplo comum de aproveitamento dos recursos literários no cinema. A aparição desse tipo de voz na narrativa cinematográfica pode

²⁴ CANDIDO, 2014: 29 In.: CANDIDO [et. al.], 2014.

²⁵ Salientamos que a discussão teórica acerca do foco narrativo, aqui apresentada, leva em consideração a abordagem de Roland Barthes (*A morte do autor*) e de Norman Fiedman (*O ponto de vista da ficção*), bem como os aspectos ideológicos na sua construção a partir da problematização de Ismael Ângelo Cintra (*Dois aspectos do foco narrativo: retórica e ideologia*).

²⁶ BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

representar uma bengala, mas também uma inteligente saída para complementar os perfis psicológicos das demais personagens, como acontece com o *Velho da venda preta*²⁷ em *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), dirigido por Fernando Meirelles.

Retomando a abordagem de narrativas cinematográficas adaptadas da Literatura, cabe destacarmos que não há necessidade de se tratar uma tradução de um enredo completo de um romance ou um conto, por exemplo. Basta um recorte de um elemento em específico, trazido na película como hipertexto vindo da Literatura (hipotexto) para que possamos analisá-lo como adaptado. Aquilo que Stam denomina como *doença textualmente transmissível* se aplica, aqui, para entendermos que não há como encontrar um elemento textual original, uma vez que, pela disseminação descrita por Derrida, os textos se conhecem por contato. Explicando o caso, “qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu”²⁸. Na análise, portanto, do elemento adaptado, quanto à sua natureza de hipertexto, podemos ampliar o significado do seu signo e entender qual a sua referência, além de compreender as opções da roteirização e das direções para que tal elemento tenha sido, na película, adaptado daquela maneira. Há a necessidade de se afirmar a desconstrução do conceito de fiel e infiel na adaptação, desde o primeiro momento, para que esse peso não atrapalhe a total compreensão do filme como obra de arte e de seus elementos como engrenagens da sua diegese.

A filmografia derivada da Literatura, espaço de trânsito entre o texto imagético e o discursivo, sofre com a violência do conceito de pureza da arte. Esse produto não pertenceria, assim, à Literatura ou ao Cinema. O projetor, farol guia da narrativa cinematográfica, aponta, na escuridão do espaço da narração, o oceano semiótico em que navega, sem chegar à margem do continente, a adaptação fílmica. Derivar, nesse sentido, é navegar continuamente nessa descoberta, sem encontrar uma síntese que a simplifique (que a reduza). Em sua transitividade, dá a ideia de divisão. Derivar algo é criar uma ramificação, *rizomar*. Mas também o verbo resguarda em sua intransitividade a noção de continuidade, de fluxo: deriva de algo no sentido de continuar, ainda que em diferente trajetória. Derivar, etimologicamente, carrega a noção de liquidez, *de rivus, a partir do rio*. A alegoria das águas muito encanta a própria análise da adaptação cinematográfica justamente por ser uma elegante sugestão de rota aos becos sem saída de outras palavras carregadas de significação estruturais, como é o

²⁷ Para informações a respeito de nossa análise de *Ensaio sobre a cegueira*, sugerimos a leitura do artigo *As vozes narrativas nos ensaios sobre a cegueira* (OURIQUE; OSSANES, 2016).

²⁸ STAM, 2006: 28.

caso da própria palavra *original*, mas ainda os casos de *base* (suporte) ou *fonte* (criação). Esse texto literário, que não tem razão de suportar sua versão audiovisual, não pode portanto ser base, pois não põe em desequilíbrio a fundação que existe apesar dele. A inexistência da origem, perdida no palimpsesto ou mesmo posta em xeque com a disseminação discursiva, clareia o percurso de entendimento desse Cinema impuro como arte. Assim, não tem de haver uma fonte - no sentido da de Hipocrene - que reúna em si própria a verdade absoluta da narrativa; um livro não pode esgotar, como única maneira de narrar, a sua diegese.

Não só a crítica literária exerce sobre o fenômeno da adaptação cinematográfica uma violência de cerceamento analítico e técnico sobre a obra audiovisual, mas também a própria concepção histórica do produto fílmico - e de sua identidade - perpetuou algumas conceituações delimitadoras no decorrer de sua formação enquanto arte. Ao se refletir sobre a idealização, dentro ainda do Cinema mudo, da equivalência da imagem, como linguagem, ao texto verbal, é possível visualizar as amarras que o próprio cinema, ou a crítica cinematográfica, criou ao redor de si junto à Literatura. Cinema não é língua, mas se utiliza também da língua. Essa problemática, trabalhada por Christian Metz, é muito pertinente para compreender as discussões, dentro do surgimento e aprimoramento do cinema, a respeito da concepção de língua e linguagem, de semiótica do Cinema e, também, para se pensar uma sintaxe da imagem e a materialidade do filme como narrativa; imagem narrativa, não só descritiva. A crítica que elaborava o argumento de um Cinema como evolução da linguagem verbal, acabava por retornar, dentro de seu próprio discurso, à ideia contrária ao que acreditava. Por esse motivo, dentro do próprio meio artístico, ainda vê-se considerar a invenção do Cinema falado como uma das mortes do próprio cinema. O que ocorre é que havia

quase medo da linguagem verbal, pois no instante mesmo em que definiam o cinema como uma linguagem não verbal, adivinhavam confusamente que havia ainda um mecanismo pseudoverbal operando no filme. Confusamente, mas com suficiente clareza para que a linguagem verbal lhes parecesse como um poderoso rival sempre pronto a se tornar por demais exigente. Um levantamento dos escritos teóricos da época revelaria com facilidade uma estranha convergência nas concepções: a imagem é como uma palavra, a sequência é como uma frase, uma sequência constrói-se com imagens assim como uma frase com palavras etc. Colocando-se neste nível, o cinema, ao proclamar sua superioridade, condenava-se a uma eterna inferioridade. Frente a uma linguagem complexa (a linguagem verbal), definia-se a si próprio, sem sabê-lo, como uma grosseira duplicata.²⁹

²⁹ STAM, 2006: 22.

Nesse ponto, é imprescindível compreender e explorar o binarismo cópia-original. Quer seja dentro da relação Literatura-Literatura, Literatura-Cinema ou Cinema-Cinema, o unidirecionamento é sempre potencializado por essa dicotomia. Saber quem veio primeiro é o cerne de diversos estudos, mesmo entendidos por pós-estruturalistas. A origem parece, ainda contemporaneamente, o farol guia de inúmeras análises comparadas na área das linguagens, assim como a noção de fidelidade da adaptação cinematográfica assombra, com o espectro da equivalência semiótica, diversas reflexões na área da comparada.

As noções de intertextualidade e interdisciplinaridade, tão caras à Literatura Comparada, abriram, assim, a possibilidade de pensar o contato de um texto com outro sem necessariamente julgá-los um em detrimento do outro. Uma das propostas que reúne reflexões sobre essas trocas discursivas é a de Gerard Genette. O autor define como transtextualidade, em *Palimpsestos: literatura de segunda mão*, a própria *transcendência textual do texto*, tratada como o movimento de “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”³⁰. O paradigma transtextual pode ser compreendido, ainda, em cinco fatores, sendo eles: a *intertextualidade*, co-presença de um texto em outro, termo emprestado da proposta de Julia Kristeva; a *paratextualidade*, relação do texto com aquilo que é compreendido por ele, mas está situado periféricamente ao seu redor; a *metatextualidade* diz respeito ao texto além do texto, que não precisa evocá-lo para, ainda assim, estabelecer conexão por excelência crítica; o *hipertexto*, relação de um texto A (hipotexto) com um texto B (hipertexto); e a *arquitextualidade*, sugerida como uma relação tão silenciosa que praticamente não se deixa categorizar como tal, restando apenas a sugestão.

Ainda assim, para além da leitura do texto como textos, e da imagem como imagens, é necessário refletir sobre a existência latente e indissociável de uma noção de originalidade. Nem mesmo a cópia mais fiel será tratada como arte. Qual o espaço, então, da adaptação fílmica? Nesse sentido, nem mesmo diversos estudos pós-estruturalistas foram capazes de trabalhar essa questão. Ainda que

[...] a teoria da intertextualidade certamente tenha reformulado os estudos da adaptação, outros aspectos do pós-estruturalismo ainda não haviam sido levados em conta na re-elaboração do status e prática da adaptação. A desconstrução de Derrida, por exemplo, desfez binarismos excessivamente rígidos em favor da noção de “mútua ivaginação”. A desconstrução também desmantela a hierarquia do “original” e da “cópia”. Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido. O

³⁰ GENETTE, 2010: 67.

filme enquanto “cópia”, ademais, pode ser o “original” para “cópias” subsequentes. Uma adaptação cinematográfica como “cópia”, por analogia, não é necessariamente inferior à novela como “original”. A crítica derridiana das origens é literalmente verdadeira em relação à adaptação. O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior.³¹

Interessante a escolha de Stam para essa presença metafísica criada sobre o original. Essa aura, como culto individual, é deturpada - em um sentido restrito - de todas as maneiras pela reprodução ou pela transcrição. Walter Benjamin se questiona, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*: “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”³². Pode-se refletir sobre os sentidos de aura aqui colocados: há uma tênue diferença entre o sentido benjaminiano de aura e o que se tende a ler em Stam. Entretanto, ambas as denominações levam ao mesmo ponto, que pode ser a proposição de haver sobre o texto uma individualidade em que repousa o ritual de leitura, mas, mais precisamente, a evocação de um *prestígio*. O que Stam vai trazer de novo é justamente a proposição da existência de aura no cinema, ainda que diluída a individualidade, no sentido de culto, na coletividade da experiência cinematográfica. O livro, lido individualmente, e o cinema, feito para ser assistido em massa, pela massa, simultaneamente. Hoje, obviamente, com o aprimoramento da técnica, é possível visualizar o retorno do valor de culto, mas na própria esfera do fílmico: os serviços de *streaming* entregam *on demand*, em casa, o conteúdo audiovisual para que o espectador experiencie individualmente, muitas vezes sozinho, a obra. A popularização dos dispositivos de realidade projetada ou aumentada podem se tornar - se já não o são - exemplos materiais dessa relação mista do homem com a obra; a imersão da escuridão na sala de cinema em conjunto com a individualidade da experiência.

O que está presente nesse jogo não é somente a categorização do contato do leitor/espectador com a obra, mas desde antes, na concepção dessa obra e de sua construção semiótica. O que há de novo a se narrar não é importante, quando pensado de que maneiras novas se pode narrar. Até mesmo essa questão é deixada de lado quando pensada a relevância de compreender o presente do elemento, sem analisá-lo por fora de seu contexto de movimento. Pensar a narrativa cinematográfica ou a literária tentando encontrar a temporalidade do elemento, ou seja, sua presença no antes e no depois, pode causar um conflito com a noção de desconstrução da originalidade, pelo fato de a trajetória não precisar apontar para lugar nenhum. Há, ainda, uma preocupação com as coisas que não se pode dizer

³¹ STAM, 2006: 22.

³² BENJAMIN, 2013: 57.

de um sistema semiótico a outro, com a perda da aura no processo de tradução; tradução e adaptação poderiam ser sinônimos, assim. Traduzir, adaptar, recontar; esse percurso deixa visível que “a tradução transplanta assim o original pelo menos para uma zona ou domínio mais válido e definitivo que qualquer transmissão, conseguindo aqui renascer sempre de novo e em diferentes aspectos”³³; o palimpsesto da técnica.

Muito mais farta a análise desse traço, desse *agora* do elemento adaptado do que propriamente a existência de uma origem. Essa malha tecida, esse *symploké* evocado por Derrida, é constituído por tantas formas que, ademais da técnica, surpreende a inovação constante da narração em si. Como dito por Flaubert na epígrafe escolhida por Derrida para o capítulo Força e Significação³⁴, *temos coisas demais para as formas que possuímos*. Mas também o próprio Derrida trata de lembrar o leitor em *A Farmácia de Platão* de que o léxico, em todo caso, *não está longe de se esgotar*.

É finita, portanto, a possibilidade de adaptação? O conselho de Derrida para a finitude do léxico, nesse sentido, pode fomentar a discussão. No Cinema, sem retornar ao binário da equivalência palavra-imagem, aumentar o léxico pode ser desenvolver nova técnica. Mas também pode ser criar nova imagem. Acompanha arbitrariamente a criação de novos conceitos, de novos paradigmas, de novas nomenclaturas para as funções desenvolvidas, assim como cresce a miscigenação dos gêneros entre a Literatura e o Cinema. Mas entre a Literatura e o Cinema há um espaço *também* de ordem filosófica, uma ruptura, semelhante ao que propôs Alain Badiou em *O cinema como experimentação filosófica*³⁵. Se temos coisas demais para as formas que possuímos, há espaço para a reflexão sobre o esgotamento daquilo que fica na ausência, no que transita entre a Literatura e o Cinema, no texto fantasma, que se perde - não no sentido de experiência negativa, mas de algo que é perdido ou simplesmente deixado às margens, uma nota, um adendo, um paratexto - no processo de criação da obra audiovisual adaptada. O que se diz não dizendo enquanto se cria uma obra derivada da Literatura, uma leitura projetada na tela, a do diretor. Também leituras, no plural, considerando a intersubjetividade dos papéis de autoria durante a produção. Parece que ser fiel a um texto requer esgotar suas leituras.

Pensemos no esgotamento da tradução do subtítulo: como um *phármakon*, *o indizível da literatura ao cinema* abre espaço para se pensar naquela propriedade do que não se pode

³³ BENJAMIN, 2008: 34.

³⁴ DERRIDA, 2009.

³⁵ Vide *Pensar o cinema* (YOEL, 2015).

(ou não se consegue) dizer da Literatura no Cinema, assim como pode ser entendido como o espaço indizível entre as duas artes, indizível *também em ambas*. O indizível, nos dois sentidos, pode dizer respeito ao que não se pode, ao que não se consegue ou ao que não se escolhe dizer, por violência ou por livre arbítrio. A adaptação cinematográfica está estruturalmente apertada entre duas margens muito bem delimitadas, vista a partir da impureza de sua condição de arte literária e cinematográfica. *Poder traduzir* como uma proposta ambígua daquilo que se tem direito a traduzir e daquilo que se é capaz de traduzir. Nesse embate está resguardada a questão da fidelidade da adaptação cinematográfica. Ser fiel está relacionado ao que o crítico ou leitor/espectador entende por visão correta da narrativa. Esse observador estará mais preocupado com o que tem direito o diretor do que com, a partir de suas ferramentas narratológicas, é capaz de narrar.

De igual modo está a *impossível decisão* presente na ruptura dessa relação. O crítico ou leitor/espectador que espera de uma obra adaptada fidelidade o faz desconsiderando a posição de *indecidibilidade* em que pode se encontrar o diretor. Posição essa que não diz respeito somente ao conteúdo, mas também à forma. A noção cristalizada de autoria também pesa sobre os ombros do diretor, afinal, o domínio da narrativa é dada ao *original*. A possibilidade de se desconstruir a originalidade - de problematizá-la, ao menos - abre espaço para aquilo que está além do começo da narrativa, não só de se tentar desconsiderar esse começo. É encontrar idiossincrasias nesse mesmo argumento e colocá-lo sob outro funcionamento. Reconsiderar a origem. Considerar a origem perdida e fazê-la presente no traço, marca da presença humana, também espremida e expressa pela ausência: ausência da significação, da voz, da luz. Justamente nessa sombra é que se debate inquieto o contemporâneo, “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”³⁶, palavras essas de Giorgio Agamben. Essa tarefa de ser *pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar* revela, também, o trabalho do tradutor, daquele que adapta.

As hipóteses elaboradas pelos diversos autores trazidos para dialogar com este texto deixam pistas do que se pode compreender por uma leitura das artes em suas individualidades, respeitando o trabalho de adaptação cinematográfica, como o de tradução em geral. É fato que a fidelidade em si é uma das maneiras de se observar a relação de um texto com outro, mas o que se propõe aqui dialogar é justamente o que se delimita com essa proposta. O que de

³⁶ AGAMBEN, 2009: 62.

possibilidades são cerceadas ao se pensar apenas na verdade da narrativa; como se houvesse uma. Assim como um só autor e um só narrador.

Interessante observarmos que é justamente ao questionar *quem narra esta história?* que conseguimos desenvolver uma série de outras perguntas sobre a narrativa cinematográfica. Cabe diferenciação, no nível da montagem do filme, entre a instância fílmica, tida como o “efeito daquilo que se vê na tela”, e a cinematográfica, conjunto dos “procedimentos técnicos da filmagem”.³⁷ Isso nos serve, neste momento, para entendermos que os procedimentos técnicos aparecem ou não na tela, visto que só enxergamos, comumente, os atores e a parte ficcional do cenário. Para respondermos à pergunta inicial devemos entender o que faz parte do universo fílmico dessa história e em que parte do todo acontece o recorte que estamos observando. Nesse pulso do universo ficcional que nos é apresentado pela câmera do cinema, a imagem representa, cinematograficamente, a sequência quebrada, fragmentada, do espaço e do tempo, por intermédio dos variados planos. Deleuze denomina o plano como *imagem-movimento*. Ao passo que o plano

reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração. Ao descrever a imagem de uma manifestação, Pudovkin diz: é como se subíssemos num telhado para vê-la, depois descemos à janela do primeiro andar para ler as faixas, depois misturamo-nos à multidão... É apenas "como se"; porque a percepção natural introduz paradas, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, móveis ou mesmo veículos distintos, enquanto a percepção cinematográfica opera continuamente, num único movimento cujas próprias paradas são parte integrante e não passam de uma vibração sobre si mesmo.³⁸

Uma adaptação cinematográfica não pode, de maneira alguma, ser julgada sob a ótica da obra literária da qual deriva. Ao tratarmos dos elementos adaptados, é comum pensarmos, pela carga negativa da fidelidade, que só pode haver sucesso naquilo que é plenamente traduzido do texto para a tela ou que o texto literário esgotou as possibilidades narrativas dessa diegese. O que não se observa, sob essa perspectiva, é que há um leque muito maior de cenários que implicam no trabalho técnico e criativo de uma produção adaptada. Em *O Espião que sabia demais*, primeiro livro da *Trilogia Karla*, de John LeCarré (1974), George Smiley, a personagem protagonista, mantém o hábito de deixar um pequeno pedaço de madeira entre o marco e a porta de sua casa, para saber que ninguém entrou por ali depois que ele saiu. Esse movimento foi traduzido para o Cinema pela diretora Bridget O'Connor (2011) da seguinte maneira: (1) ele chegando a sua casa em uma situação de tranquilidade, com o artefato no

³⁷ BRITO, 1995: 183.

³⁸ DELEUZE, 1985: 30.

lugar preciso em que havia deixado e (2) chegando a sua casa e se surpreendendo ao encontrá-lo fora do lugar, compreendendo que alguém estava lá dentro. Esse evento, embora tenha sido narrado cinematograficamente de maneira dispersa na narrativa, apenas explicitou de maneira visual algo que havia sido descrito no livro, sem maior empenho do diretor.

Já outros elementos requerem um pouco mais de trabalho de criação, uma vez que adaptam eventos muito subjetivos ou sequer descritos no texto literário. Pontuando teoricamente, o verbete “transferido” é, por McFarlane,

[...] used to denote the process whereby certain narrative elements of novels are revealed as amenable to display in film, whereas the widely used term 'adaptation' will refer to the processes by which other novelistic elements must find quite different equivalences in the film medium [...].³⁹

Mais especificamente, McFarlane denomina *adaptation proper*, traduzido por Thaís Flores Nogueira Diniz⁴⁰ por *adaptação criativa*, esse processo pelo qual o diretor precisa encontrar meios de objetivar passagens muito subjetivas na hora de adaptar uma obra. É através desse processo, principalmente, que fica ainda mais evidente a obra cinematográfica como independente da obra da qual deriva, por justamente marcar o processo no qual a narrativa textual não dá fôlego, por si só, à criação de uma película. Nesses casos de adaptação criativa, podemos perceber um trabalho engenhoso por parte do diretor, já que sequer o roteirista está lidando com a imagem propriamente dita para construir seu trabalho. A matéria-prima do diretor deve, portanto, ser representada a trabalho de traduzir a aura do que está sendo tratado na narrativa literária, segundo Stam. Há certo conflito com a perspectiva benjaminiana⁴¹ de aura, principalmente por pontuar Benjamin que o Cinema trouxe, em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, justamente a quebra da aura que há no texto literário, pela dissolução da individualidade na coletividade. Mas entendemos que a aura, no sentido trazido por Stam, é justamente a leitura subjetiva que se pode fazer do texto.

É necessário observar que há, no Cinema, uma série de ferramentas narrativas que usualmente não percebemos como tal. Incontáveis outros recursos nascidos com a sétima arte são infinitamente úteis à compreensão da independência do Cinema em relação às demais

³⁹ “[...] utilizado para designar o processo pelo qual certos elementos narrativos de romances revelam-se como manejáveis para exibição no filme, ao passo que o termo amplamente utilizado “adaptação”, refere-se aos processos pelos quais outros elementos romanesco devem encontrar diferentes equivalências no meio fílmico [...]” (MCFARLANE, 1996: 13. Tradução nossa).

⁴⁰ Vide *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade e reciclagem* (DINIZ, 2005).

⁴¹ BENJAMIN, 1985.

artes. Por mais que o Teatro e o Cinema tenham, como princípio-base, a representação, o Cinema inaugura uma nova e única seleção de métodos narrativos, uma vez que

[...] a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close up, o travelling, o “panoronomizar” são recursos tipicamente narrativos.⁴²

No Cinema, não podemos dizer que haja *um* narrador de fato, mesmo que seja confundido com a própria objetiva. O que podemos tratar por voz narrativa é justamente a fragmentação desse papel narrativo, que majoritariamente é dado às próprias personagens. Em *Mais estranho que a ficção*⁴³ acompanhamos a rotina de Harold Crick, narrada a partir de uma voz *over*, materializada pela personagem Karen Eiffel. Destacamos, dessa película, para ilustrar o caso, a existência de uma narrativa menor, da qual Karen Eiffel assume papel de autora (em *voice over*), e uma narrativa mais abrangente, da qual nenhuma das personagens compreende fazer parte (o próprio filme). Pensemos que

[...] no Cinema toda a narrativa que nos é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais alargada, uma **Diegese Principal**, em primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradiegético. Contudo, enquanto que em Literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no Cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente. [...] Distintos autores elegeram diferentes denominações para esta entidade: Sarah Kozloff apelida-o de **Câmara-narrador** ou **Realizador de Imagens**; Black chama-o de **Narrador Intrínseco**; André Gaudreault denomina-o **Narrador Fundamental** ou **Narrador Principal**.⁴⁴

Adotamos o Narrador Fundamental de Gaudreault para pensar Karen Eiffel como a personificação dessa entidade literária que conhecemos, dentro da narrativa que ela própria escreve; ao ouvirmos sua voz em *off* na diegese principal, automaticamente submetemos o pensamento à imagem da personagem sentada, datilografando sua trama literária, que acaba por se tornar realidade, no enredo da obra cinematográfica. Harold Crick entende ser uma personagem do enredo de Karen Eiffel, mas nenhum deles rompe a quarta parede e percebe fazer parte da diegese principal.

Essa organização proposta por André Gaudreault muito nos é útil para iniciar o endossamento da discussão sobre o narrador cinematográfico. A teoria proposta por ele e por François Jost nos ajuda a entender como começa a se manifestar o estudo da narratologia no Cinema e, principalmente, a independência da análise do filme – em questão de linguagem –

⁴² ROSENFELD, 2014: 31 In.: CANDIDO [et. al.], 2014.

⁴³ *Stranger than fiction*, 2006 (direção de Marc Forster).

⁴⁴ CARDOSO, 2003: 62-63 (grifo do autor).

em relação a das obras literárias. Não mais observamos a obra cinematográfica tentando encaixar um narrador entre as estruturas encontradas na Literatura – heterodiegético, homodiegético e autodiegético –, mas passamos a entender a existência de *vozes narrativas* dentro da película, que compõem e orientam a diegese. Para Gaudreault, não existe um narrador no Cinema, mas sim uma entidade extradiegética, que é composta pela união entre o *mostrador* e o *montador* fílmico, ou seja, aqueles que decidem, respectivamente, do universo ficcional da obra, *como* será narrada a história e *o que* será mostrado dela.

2.1 MOSTRADOR E MONTADOR FÍLMICOS

Como já mencionamos, a narrativa literária preserva a identificação de um narrador textual que dá unidade ao livro. O que acontece no Cinema não é a ausência desse narrador, mas sim a diluição dele em outras entidades. Como podemos perceber, existe a presença de agentes responsáveis pela concretização da obra cinematográfica, que materializam a trama. A união desses agentes foi chamada, por André Gaudreault, de *meganarrador*. Estruturalmente, o meganarrador é dividido em duas subunidades: o *mostrador* e o *montador* fílmico. Esses dois são responsáveis, respectivamente, por determinar o recorte do que será narrado e sob quais perspectivas nós iremos assisti-lo. Dessa maneira, podemos assumir que haja a personificação do mostrador fílmico direcionada ao diretor da obra, ao passo que o montador é propriamente o agente da pós-produção, que dá unidade às sequências filmadas, fazendo a escolha de perspectiva.

O interessante é que esse

[...] mostrador, however, is a plural agent, delegated to so many facets of the production that we cannot view it as a true ‘focal consciousness’, unlike the textual narrator. The mostrator’s seemingly unifying role cannot attain the ‘single voice’ to which the textual narrator is confined (or of which it is capable, depending on your point of view). This is because staged narrative, like film narrative, is presented to the viewer by means of a series of ‘demonstrative languages’ and a multitude of expressive means.⁴⁵

⁴⁵ [...] mostrador, no entanto, é um agente plural, delegado a tantas facetas da produção que nós não conseguimos sequer o ver como uma verdadeira “consciência focal”, ao contrário do narrador textual. O aparente papel unificador do mostrador não consegue alcançar a “voz única” a qual o narrador textual está confinado (ou do que é capaz, dependendo do ponto de vista). Isso acontece por conta da narrativa encenada, como a narrativa fílmica, ser apresentada ao espectador através de uma série de “linguagens demonstrativas” e uma infinidade de meios expressivos (GAUDREULT, 2009: 72. Tradução nossa).

Isso significa que a visão unificada que temos na Literatura é tão dissolvida que não enxergamos uma única entidade – ou, até mesmo, um único indivíduo como o autor da história literária – responsável pela apresentação da narrativa. Prestemos atenção no que Gaudreault pontua por “voz única” da Literatura, abrindo discussão para como sendo um confinamento do narrador (visão negativa) ou uma capacidade – inalcançável, por assim dizer – que possui (visão positiva). É útil entendermos que, qualquer que seja o ponto de vista, a ausência da “voz única” não implica a ausência de outras vozes narrativas, que variam de acordo com a intencionalidade da obra. Assim como acontece na Literatura, por exemplo, com a ausência de diálogos em uma narrativa introspectiva ou com a ausência de um narrador extradiegético em uma narrativa marcada apenas por discursos diretos, no Cinema pode haver a presença de uma câmera subjetiva, que substitui o olhar de uma personagem, marcando o que seria a equivalência de um discurso direto, ou uma voz em *off* da própria personagem, representando um pensamento, se assemelhando à introspecção.

Como escreveu Christian Metz em *A Significação no Cinema*, por mais que a narrativa cinematográfica aparente ser uma *narração sem narrador*, não é, de forma alguma, uma narração sem *sujeito-narrador*. O próprio faz, nessa obra, uma abordagem do trabalho de Albert Laffay denominado *Logique du cinéma*, demonstrando que o leitor/espectador observa imagens que não estão dispostas na tela ao acaso, isto é,

[...] imagens que foram visivelmente escolhidas (poderiam ter sido outras), que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “grão-mestre das imagens” que (antes de ser identificado como autor, caso se tratar de filme de autor, e nos outros casos de ausência de qualquer autor) é sempre em primeiro lugar o próprio filme enquanto objeto linguístico, (já que o espectador sabe sempre que é um filme que ele está vendo), ou, melhor, uma espécie de “foco linguístico virtual” situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme possível.⁴⁶

Em *From Plato to Lumière*, Gaudreault faz um caminho pela narrativa cinematográfica, a fim de pontuar o que se considera narrativa no Cinema (e se o Cinema pode ser considerado narrativo) e, por fim, quem é o responsável por essa narração. O autor lembra que os mais recentes trabalhos apontavam para uma classificação pouco assertiva, designada a considerar a lente da câmera como o narrador do cinema; a respeito desse pensamento, recorre aos trabalhos da teórica Claude-Edmonde Magny. Sobre a problemática do narrador fílmico, Gaudreault desvia-se dessa vertente para ampliar a concepção vigente, já

⁴⁶ METZ, 2014: 34-35.

que não acreditava poder estar resumido a um objeto o caráter narrador da película. Nessa linha,

[...] não há como discordar de Gaudreault: seríamos pouco exigentes se atribuíssemos à câmara - mero aparelho de duplicação - o papel de narrador cinematográfico. Mas não há inconveniente algum em considerar o narrador no cinema como sendo o diretor do filme, já que é ele quem decide qual será o encadeamento narrativo, a decupagem, a montagem específica para aquela narrativa, em oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem do cinema.⁴⁷

Gaudreault, entretanto, acaba não propondo que se distancie o narrador do autor, como se faz na Literatura. Enquanto no sistema semiótico da Literatura o escritor é reconhecido como único criador da obra (já que a obra é calcada na contação e não na mostraçã), no Cinema as variedades de autoria literárias são fundidas no que o anteriormente citado Albert Laffay denominou *great image-maker* ou *grande imaginador*⁴⁸. No quadro abaixo⁴⁹, pode-se ver, sinteticamente, a proposta inicial de Gaudreault para as faculdades autorais no cinema, delegando ao diretor a autoria da verbal narrativa cinematográfica e, a seu trabalho, o papel de mostrador fílmico.

Quadro 2

Textual narrative	Film narrative
Author (writer)	Author (filmmaker)
Implicit author, abstract author, etc.	The Great Image-Maker (primary agent?)
Textual narrator (primary agent?)	Verbal narrator

Em um dos capítulos de *From Plato to Lumière*, denominado *Delegated Film Narrators*, Gaudreault explica que algumas funções narrativas da Literatura se confundem com as cinematográficas por haver a impressão de que, por intermédio do que representam ser discursos diretos, a narrativa é conduzida, por si só, pelas personagens que fazem parte da história. Entretanto, cabe entender que há, por trás da câmera, um agente que determina essa fala e essa *mise-en-scène*. A propósito, no teatro o movimento de construção da narrativa é ainda mais diferente do que na Literatura e no cinema, uma vez que o foco do olho livre é

⁴⁷ CUNHA, 2011: 113.

⁴⁸ *Grande criador de imagens*, em uma tradução mais precisa.

⁴⁹ GAUDREULT, 2009: 7.

precisamente direcionado às *personas*. Isso significa que, nas narrativas literárias e demais artes narrativas,

a personagem realmente “constitui” a ficção. [...] Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”.⁵⁰

Essa colocação é pertinente a esse estudo justamente por corroborar a ideia de que há um distanciamento entre autor e narrador, entre narrador e personagem (no cinema) e, assim, uma diferença entre a nomenclatura necessária para analisar os narradores da Literatura e os do Cinema.

Quando se verifica um narrador em uma narrativa literária, o processo de reconhecimento da pessoa se dá pelo discurso e pelas marcas pronominais do texto, diferentemente do Cinema. Obviamente, o fato de uma personagem dialogar com outra não faria o público entendê-la como narradora da película, mas caso essa personagem passasse a falar de outra na terceira pessoa, possivelmente essa percepção mudaria. Isso ocorre pelo fato de o espectador entender aquela personagem como mediadora da narrativa, dando a ela o *status* de narradora. Entretanto, restaria a questão: quem narra, então, quando não há narração verbal? Para isso, Gaudreault examina a narrativa cinematográfica a fim de apontar para agentes responsáveis pela organização do conteúdo da obra, agentes esses que não se denominam como tal, ou seja, não clamam pela sua posição, mas que exercem a função de controlar os discursos e as ações da película.

Interessante observar que, em contraponto com o método de análise literária, a visão de narrador de Gaudreault para o Cinema vai ao encontro da possibilidade de se pensar que, ainda que exista uma personagem discursando ao público de maneira aberta, por meio da quebra da quarta parede ou, ainda menos, simplesmente pela *voice-over*, essa voz não será considerada um narrador-personagem (homo ou autodiegético, como se costuma nomear na Literatura). Isso acontece por haver, além da figura física do autor (diretor), a figura de papel de um agente controlador, esse sim mais próximo da maneira como se determina na Literatura. Assim, faz-se necessário,

⁵⁰ ROSENFELD, 2014: 31 In.: CANDIDO [et. al.], 2014.

[...] to attribute primary responsibility for a narrative's entire content to an implicit agent, which we will henceforth call the 'underlying agent'. Second, to decree that all narratives, even those that appear to be work of delegated narrators alone [...], remain the responsibility of this primary agent we have called the 'underlying narrator'. We might, furthermore, consider this underlying narrator to be the intra-textual image of the real and concrete author, whom we must relegate to the sidelines of the text and forbid from entering into narratology. All narratives, let me repeat... all narratives, whatever the nature of their semiotic vehicle or, consequently, of the means of expression by which we receive them.⁵¹

Esse agente implícito, como pontuou Gaudreault, deve permanecer assim por não poder clamar para si o status de narrador e, também, por não poder narrar em primeira pessoa. Além disso, até mesmo esse agente está subordinado à mão do autor real da história (mostrador), pois, para continuar a questão anteriormente levantada, sempre haverá hiatos na narração, preenchidos por espaços não ocupados pelas personagens, mas simplesmente por eventos naturais ou cotidianos, por exemplo, fora do alcance daquele narrador subjacente, como chamou Gaudreault.

Ao se observar a obra *O Show de Truman* (*The Truman Show*, 1996), dirigida por Peter Weir, podemos notar a organização do meganarrador na vida de Truman Burbank, protagonista da película e, intradiegeticamente, protagonista do seu próprio *reality show*. Nesse caso, Christoff, diretor do show, representa o mostrador fílmico (e, em alguns casos, o próprio montador) da vida de Truman, pois pode controlar absolutamente todos os aspectos da sua narrativa. Entretanto, no quadro geral, esse *show* faz parte de uma narrativa principal, da qual todos são personagens sob a responsabilidade de um mostrador físico (o diretor do filme). Além do mais, há pontos em que ambas as narrativas aparentemente se fundem, criando a ilusão de que todo o filme é, por si só, o ficcional *Show de Truman*. O que interessa, desse caso, principalmente, para a análise aqui pretendida, é que essas entidades que se destacam como narradoras (ou que, efetivamente, têm delegadas a si a função - propositalmente - de narradoras) não são, por assim dizer, equivalentes cinematográficas do método narrativo literário, mas possibilidades encontradas, dentro do veículo semiótico do

⁵¹ [...] atribuir a responsabilidade primária por todo conteúdo da narrativa a um agente implícito, o qual nós vamos daqui por diante chamar o 'narrador subjacente'. Segundo, decretar que todas as narrativas, mesmo aquelas que aparentam ser obra de um solitário narrador delegado, permanecem sob responsabilidade desse agente primário que chamamos de 'narrador subjacente'. Nós devemos, ademais, considerar esse narrador subjacente como sendo a imagem intratextual do real e concreto autor, a quem nós devemos relegar às entrelinhas do texto e proibi-lo de adentrar-se na narratologia. Todas as narrativas, deixe-me repetir... todas as narrativas, não interessa a natureza de seu veículo semiótico ou, conseqüentemente, os meios de expressão dos quais as recebemos (GAUDREULT, 2009: 67, tradução nossa).

cinema, para resolver seus problemas narrativos (sem ode obrigatória à Literatura, mesmo que, em alguns casos, nela se espelhe).

Assim como no caso do *Show de Truman*, em *Mais Estranho que a Ficção* também pode-se observar a presença de um agente representativo que, por várias vezes, funde-se de tal maneira à diegese principal a ponto de criar a ilusão de ser, ele próprio, o narrador fundamental da obra. Para isso, convém voltar à figura da personagem Karen Eiffel e compreendermos suas duas diferentes funções narrativas: a de personagem e a de narradora subjacente de sua própria história.

Há, no universo ficcional de *Mais estranho que a Ficção*, uma segunda diegese que é explicitada ao público via *voice over* pela personagem Karen Eiffel, através da escrita de um romance literário que, ao ser datilografado, reflete diretamente no cotidiano de Harold Crick. Apesar de boa parte do enredo do filme remeter à escrita desse romance, o espectador desconhece, do texto, aquilo que não é de conhecimento de Harold; o filme abrange parcialmente essa diegese primária do romance, mas o romance desconhece o universo do filme, ou seja, o filme depende do romance, mas o romance independe do filme. Ao se questionar o narrador da película, é possível que se pensasse na própria Karen Eiffel, uma vez que representa a personificação da escritora literária dentro do longa-metragem. Para resolver esse enigma, cabe entender o que Gaudreault denomina narrador subjacente:

Herein lies the need to put the author back outside the text by means of this cornerstone of the narrative system I'm proposing here, the underlying narrator. This narrator is a paper being even less corporeal than the characters of the narrative, because it is not a person but, precisely, an agent, one that arranges and puts things in place. This prevents it, irreducibly, from saying 'I'. [...] The underlying narrator is the agent that speaks of others by saying 'he' or 'she', but that never agrees to talk about itself, that never proffers an 'I'.⁵²

A proposta de se elencar um narrador que seja agente e não pessoa é muito pertinente para se separar o autor do narrador, mas também para separar a personagem de suas variadas personas - como no caso, ver-se a representação da Karen Eiffel como narradora da obra

⁵² Havendo a necessidade de se colocar o autor para fora do texto por meio desse pilar do sistema narrativo, estou propondo aqui o narrador subjacente. Esse narrador é um ser de papel ainda menos físico que as personagens da narrativa, por não ser uma pessoa mas, precisamente, um agente, um que arranja e coloca as coisas no lugar. Isso o previne, irredutivelmente, de dizer 'eu'. [...] O narrador subjacente é um agente que fala dos outros dizendo 'ele' ou 'ela', mas nunca se permitindo falar sobre si mesmo, que nunca profere um 'eu' (GAUDREULT, 2009: 120-121, tradução nossa).

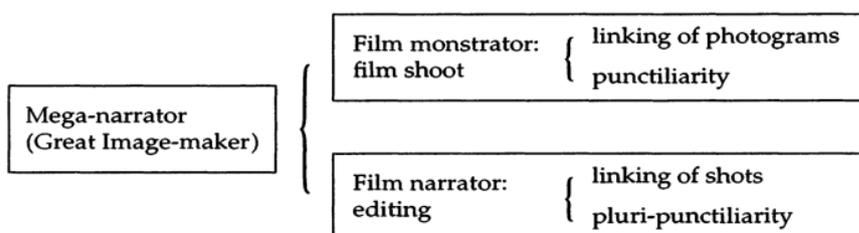
literária presente no texto, mas também compreender a sua existência enquanto personagem em outra obra maior, principal: o próprio filme.

Por esse viés, a personagem Karen Eiffel, mostrando sua face esférica, vai modificando sua perspectiva a respeito da morte de Harold Crick - principalmente após a chegada da assistente contratada pelos seus editores -, mas a autora (narradora) do romance não. Como os eventos narrados no livro apresentado no filme datam de antes da Karen Eiffel conhecer seu personagem principal, possibilita ao espectador pensar que a única mudança efetuada na obra foi o seu preciso final: Harold Crick ser salvo pelo seu relógio de pulso. A propósito, dentro de sua narrativa, Karen Eiffel é capaz de todas as façanhas, até mesmo as consideradas inverossímeis ou incoerentes pelo público. Sua voz, mais precisamente, sua mão é capaz de causar, na vida de Harold Crick, do mais simples desconcerto à paranoia, da paixão à morte. Isso se dá pelo fato de sua faculdade de narrador subjacente a colocar nesse privilégio, uma vez que

[...] this agent's voice, the primary voice, modulates, controls, and above all produces all the others. The voice is that of the underlying narrator - the 'great writer', to use an expression equivalent to the 'great image-maker' in film.⁵³

Isso também significa dizer, no caso da personagem Karen Eiffel, que sua função moduladora, controladora e produtora só funciona dentro dos limites de narrativa que ela própria está escrevendo; convém frisar novamente, a fim de não se causar confusão: a película abrange o enredo de seu romance, não o contrário. Portanto, ainda que diversas ações aconteçam por influência (direta ou indireta) do que ela escreve em seu romance, o filme, por si só, tem independência para desviar-se e expandir-se sem as amarras de sua vontade. Ainda melhor: o mostrador tem.

Figura 1



⁵³ [...] a voz desse agente, a voz primária, modula, controla e, acima de tudo, produz todas as outras. A voz é essa do narrador subjacente - o 'grande escritor', para usar uma expressão equivalente a do 'grande criador de imagens' no filme (GAUDREAU, 2009: 118, tradução nossa).

O mostrador fílmico é representado pelo diretor, que é o agente responsável por determinar como a história será contada, além de, efetivamente, ser o criador de imagens do ainda textual roteiro. A edição está reservada na segunda parte do esquema binário: o montador é aquele que decide, das tomadas, o que será mostrado, podendo alternar entre os diversos planos gravados durante a produção da película. Na imagem acima, pode-se observar o fluxograma⁵⁴ proposto por Gaudreault, explicando, ainda, as funções que determinam a razão de se classificar o diretor como narrador fundamental, principalmente por ser ele o responsável pela direção do ponto de vista da narrativa.

Pensemos então na adaptação fílmica e no quanto essas informações são importantes para não cometermos certos erros de análise. A relação precária de tratamento da obra cinematográfica adaptada como cópia de sua obra literária *originária* já há muito não sustenta o fôlego do Cinema como arte independente, muito menos da libertação da Literatura, que aos poucos se torna mais versátil, adaptando-se ao avanço das novas mídias e à inevitável – e muito rica – intermedialidade. A Literatura cede espaço à linguagem e à velocidade cinematográfica, ao passo que o Cinema cria novas ferramentas narrativas, expandindo cada vez mais o horizonte de possibilidades narratológicas – quer seja em técnicas aprimoradas de gravação, edição ou montagem. Ainda no cerne do binarismo fiel/infiel, mora o argumento de que a obra cinematográfica adaptada de uma literária deveria trazer, ainda que com o método narrativo particular da sétima arte, o valor mais aproximado possível da leitura do romance. Por esse caminho, haveria sempre uma relação de interdependência, unidirecional, do filme para o livro, pela qual não haveria Cinema sem Literatura. Para dialogar, assim, uma obra cinematográfica com a Literatura, deveria, obrigatoriamente, transformar-se em um espelho da sua obra base. Para balancear essa relação e desconstruir o muro criado entre a Literatura e o Cinema, parece sensato primeiramente entender como se dá a transposição do texto discursivo para o imagético.

O roteiro cinematográfico, intermédio do texto literário e da película, acerta a visão do guionista para a leitura do texto literário, preparando-o para tornar-se, pelas lentes da câmera, em imagem sequenciada. A adaptação intersemiótica, assim, trata da transposição de um elemento de determinado sistema semiótico para outro; aqui, da palavra para a imagem. A maneira como essa transposição irá acontecer irá refletir no propósito da obra em si e na relação que ela irá estabelecer com sua antecessora. O ponto chave para entender o processo

⁵⁴ GAUDREULT, 2009: 89.

de adaptação é aceitar que não há um absoluto na adaptação; não existe obra que adapte outra em sua totalidade, quer seja do mesmo sistema semiótico – traduções para outros idiomas de uma obra literária, por exemplo – ou de diferentes: o caso do filme feito a partir de um roteiro adaptado. O diálogo entre duas obras se dará de maneira à adaptada atender ao seu propósito, utilizando-se livremente dos elementos da sua antecessora para cumprir (com êxito ou não) a sua função.

Não pode haver, assim, um “paciente narrativo zero”, original, como já comentamos. Toda obra traz consigo traços de inúmeras outras antecessoras, quer internas e pertinentes à construção dramática do *plot* como estruturais e de linguagem. Esse pensamento, inclinado ao dialogismo bakhtiniano, ajuda na concepção de uma obra cinematográfica livre, composta também, mas não apenas, por elementos transversais de outras artes, sem configurá-la como uma arte menor, ou até puramente resultado da junção de outras artes.

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. [...] É essa “doença” textualmente transmissível que caracteriza o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação”.⁵⁵

Entendendo, assim, a disseminação no roteiro por elementos literários – de uma ou mais obras –, o próprio dito “roteiro original”, criado para diferenciá-lo dos adaptados, não carregaria em si esse valor, dado que é o resultado da leitura de outros textos, por parte do roteirista, e sempre trará elementos de seus antecessores. Essa provocação nos leva à busca de hipertextos na obra cinematográfica, entendendo o processo que ocorreu na transposição do texto para a tela, ao invés de perder tempo e energia em uma comparação vazia entre o valor de fidelidade desse elemento e de seu antecessor.

As obras se tocam, quer se conheçam ou não, quer o leitor/espectador as conheça em isolado ou não. Aliada à noção de dialogismo, a transtextualidade de Genette auxilia em demasia a construção de um mecanismo de análise que transcenda

as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador. [...] Genette propõe o termo mais incisivo “transtextualidade”, referindo-se a “tudo aquilo que coloca um texto em relação com os outros textos, ou seja, essa relação manifesta ou secreta”.⁵⁶

⁵⁵ STAM, 2006: 28.

⁵⁶ Idem: 28-29.

Interessante observarmos que, na narrativa cinematográfica, alguns elementos fílmicos têm mais impacto em tentar personificar um narrador. A equivalência do texto para as falas das personagens, por exemplo, acaba por criar uma ligação muito forte do espectador com a sua experiência de leitura. Muito além disso, em termos de recursos fílmicos, uma voz em *off* ou *over* pode ser uma maneira de resolver problemas narrativos de uma história, reforçar perfis psicológicos de personagens ou até mesmo apresentá-las por completo. Em relação a isso, também

[...] the mostrator's presence can be established 'by a character of a voice off'. It is perhaps in such cases, moreover, that the mostrator succeeds in giving us, in the strictest sense, an image of the narrator, my means of an oral (and thus verbal) imitation of the textual (and thus verbal) moorings of the narrative voice. But such an imitation does not render the mostrator a true underlying narrator, at least in the sense that I have used the term until now⁵⁷.

Isso significa que uma voz, dentro (*off*) ou fora (*over*) da diegese, pode nos fazer mais proximamente entender o narrador subjacente (ou confundi-lo, dependendo do caso) com a figura do narrador. Nesse sentido, um dos aspectos que mais se mostram relevantes para compreender a composição do meganarrador é, justamente, a relação, dentro do acordo ficcional da obra, entre as entidades que estão fora e dentro da narrativa; mais precisamente, a relação entre a autoria do cinema – por conseguinte, a voz do diretor – e independência dos elementos intradieгéticos, por excelência as próprias personagens de ficção. Abordar, portanto, a perspectiva do meganarrador é de certa forma condicionar o texto ao seu autor (diretor, no que se refere à imagem, e ao montador, no que diz respeito à organização das sequências). Dessa forma, entretanto, podemos perceber o início do problema de pesquisa desta dissertação: de que maneira, ao não se separar os elementos internos dos externos da narrativa, a crítica da narrativa cinematográfica condiciona o texto à verdade do autor? Além disso, tratar dos elementos intradieгéticos como subordinados aos extradieгéticos significa também suprimir a fé poética, submetendo o leitor/espectador a compreender o sistema semiótico do Cinema como representação de uma realidade pré-existente. Nesse sentido, na seção, trataremos de maneira mais detalhada a relação entre autor e narrador.

⁵⁷ “[...] a presença do mostrador pode ser autenticada “pela personificação de uma *voice off*”. Talvez seja, em tais casos, que o mostrador seja bem sucedido em nos dar, em um sentido restrito, uma imagem do *narrador*, a meu ver uma imitação *oral* (portanto, verbal) da *textual* (portanto, verbal) amarra da voz narrativa. Mas tal imitação não o torna um verdadeiro narrador subjacente, pelo menos no sentido que usei até agora para o termo” (GAUDREAULT, 2009: 75. Tradução nossa).

2.2 AUTOR E NARRADOR

Barthes, em *O Rumor da Língua*, reúne contribuições para grandes reflexões acerca da análise semiótica, redefinindo a semiologia para alcançar ideias mais claras sobre o campo teórico da comunicação. Em *A morte do autor*, um dos seus principais conceitos apresentados é o de *Autor* e *Escriptor*. Sobre estes conceitos Barthes afirma que “o escritor não tem passado, pois nasce com o texto”, estas palavras evidenciam que o sentido do texto não está restrito ao autor, muito pelo contrário, não existiria sentido sem o leitor, o qual dá vida ao texto através de suas experiências. Declara ainda, em outra passagem, que “a morte do autor, é o nascimento do leitor”.

Barthes se preocupou em analisar a figura do autor na sua concepção moderna através de indagações que vão surgindo acerca das definições das palavras *Escritura* e *Autor*. Logo no início do texto, ele afirma que “a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”⁵⁸, ou seja, o corpo que escreve, o sujeito “pessoa física” desprende completamente sua identidade do texto a partir do momento que sua escrita se evapora.

Segundo Barthes, quando um autor escreve deixa escapar, até mesmo sem perceber, um pouco de suas experiências literárias, dos seus gostos, das suas ideologias e das suas paixões. Simplificando, não existe uma escrita *original*; quando a ideia é criada não é que seja por acaso, mas esta nova escrita é derivada de textos que já foram escritos anteriormente por outras pessoas; é o que Barthes denomina *um tecido de citações*. Portanto, Barthes nos leva a entender que o sentido da obra não está preso ou restrito à pessoa que o escreveu. Para ele, a obra é um livro aberto, um jogo, labirintos e lacunas que devem ser preenchidos por diversos leitores, porém, deixemos bem claro que em nenhum momento Barthes estivesse negando a existência do autor “pessoa física”, mas questionando a ideia de autor como peça chave para decifrar o signo literário, pois, segundo ele,

dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à escritura, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas

⁵⁸ BARTHES, 2004: 57.

hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu.⁵⁹

Barthes cria uma nomenclatura para tratar deste novo leitor o qual ele chama de *escriptor moderno*, concepção de leitor que modifica a obra. Esse leitor contemporâneo nasce com o texto, a partir da independência do texto em relação ao autor, após a sua publicação. Essa proposição é muito importante para se compreender a obra como dotada de sentido independente daquele estabelecido pelo autor. Em última análise, está em jogo a noção de verdade imposta ao texto pelo autor, em prol do entendimento mútuo dos leitores a respeito da estrutura do texto e de sua significação. Nesse sentido, torna-se nula e irrelevante a pergunta “o que o autor quis dizer com o texto?”, uma vez que não está nessa resposta a completude totalitária de uma análise hermenêutica que se possa fazer a partir da leitura desse signo. Partir do entendimento único do autor significa, assim, violentar a interpretação. Mais do que isso, significa compreender o texto como uma unidade fechada de sentido, sem compreendê-la em sua relação múltipla de escrita e sentido. Sobre isso, Barthes complementa que a obra, em si, não tem profundidade e superfície, pois o leitor não irá encontrar um fundo em que repousa todo o sentido último do texto, mas sim uma caminhada em que, conforme avançar, mais significações e sentidos poderá observar. Pelas palavras do autor, nessa escritura denominada *múltipla*,

tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido e não penetrado.⁶⁰

Por fim, nesse espaço de significação gerado pelo contato do leitor com a obra é que se encontra, segundo Barthes, a criação do sentido do texto, e não na figura do Autor (com letra maiúscula, como uma divindade – *o verbo*, do princípio dos tempos). Restringido o sentido na figura desse Deus, do qual nada precede senão o seu ordenamento. Compreender o texto como escritura múltipla implica, assim, compreendê-lo como originário de outro texto, de outros sentidos que se reúnem nessa nova escritura. Nesse texto é que a

multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço onde se inscrevem, sem que nenhuma perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia;

⁵⁹ BARTHES, 2004: 63.

⁶⁰ IBIDEM.

ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito.⁶¹

Fazendo a amarra da ideia, a problemática narrativa no Cinema, em específico com a proposição do meganarrador gaudreaultiano, está relacionada com a perspectiva adotada pelo autor para designar a função de narrador para a sétima arte. Como para Gaudreault esse grão-criador de imagens é extradiegético e tem relação direta com o que tendemos a chamar de narrador, o autor da obra torna-se unicamente o narrador. Como foi comentado nos capítulos anteriores, ao depararmos com uma análise de caso sobre a quebra da quarta parede, podemos perceber um exemplo de voz narrativa intradieética que se apresenta em mais de um nível narrativo – ao dar duas vozes para a mesma personagem. Além desse problema, ao pensarmos a questão da autoria e da subjetividade, reduzir a interpretação da escritura a uma noção de verdade da narrativa, ditada pelo autor/diretor, riscamos diversas cláusulas do acordo ficcional que outrora observamos estar no centro da relação obra-espectador. Isso pelo fato de olharmos para a peça ficcional sempre relacionando-a com o objeto que, ao encontro desse princípio, pretende representar. Representar, não substituir. Portanto, essa falta de independência do texto prejudica não só a sua significação como a análise de seus elementos técnicos: se o autor é o narrador, qual espaço damos para o pleno funcionamento do pacto ficcional? Assim, toda relação leitor-obra seria de descrença.

Uma vez delimitadas as principais questões e problemas desta pesquisa, cabe um espaço de análise pontual sobre *House of Cards* e como se manifestam as vozes narrativas na versão televisiva de David Fincher. Para isso, doravante no próximo capítulo, serão elencados alguns exemplos extraídos a partir da captura de tela de alguns episódios da série em que a quebra da quarta parede se faz presente, observando como funciona esse mecanismo e que tipo de significados ele cria para as vozes narrativas das personagens Claire e Francis Underwood. O principal cuidado é, repetimos, não subordinar a figura do narrador à do autor e pensar a quebra da quarta parede por duas diferentes facetas: a da forma, enquanto ferramenta peculiar fílmica e pelo viés de seu conteúdo, em como essa significação pode ser comprometida se não analisada com a devida separação dos agentes intra e extradiegéticos da narrativa.

⁶¹ IDEM: 64.

3 APONTAMENTOS ESPECÍFICOS SOBRE *HOUSE OF CARDS*

A pesquisa desenvolvida aqui não intende prestar atenção em valores quantitativos, ao passo que também não observa, como qualidade, a fidelização. O principal objetivo, ainda que superadas as amarras à fidelidade, também não é o de comparar eventos ou detalhes mais abrangentes do enredo. O que, sim, se pretendeu alcançar foi uma comparação que levasse em consideração o modo como a obra foi criada, a linguagem e os recursos narrativos e, por fim, o processo de criação das obras, mais especificamente, no que diz respeito às televisivas, na roupagem dada pela quebra da quarta parede aos discursos de Francis na versão literária. Pontuando, em suma, a reflexão proposta diz respeito não ao que foi ou não adaptado, mas *como* o foi.

O trabalho de percorrer o caminho da mudança de paradigma presente nas abordagens teóricas, a partir das reflexões da crítica literária e suas inferências na construção de uma teoria do Cinema, se farão aqui evidentes por três motivos: (a) a dissolução da noção de autoria no Cinema, (b) a ainda recorrente utilização de nomenclaturas da narratologia literária para solucionar problemáticas de narrador no Cinema – o que, de fato, tentaremos fazer e (c) a possibilidade de se pensar, como resultado dessa pesquisa, um paradigma de análise da narrativa cinematográfica que se proponha a respeitar esses aspectos. Como primeiro ponto, comentamos sobre a união de subjetividades na *House of Cards* da Netflix. Enquanto na versão literária o trabalho era de escrita individual, na versão televisiva podemos perceber a presença de diversos outros agentes: fazem parte da produção da obra o diretor geral, David Fincher, mas também o autor da versão literária, Michael Dobbs, e o criador da versão televisiva, Beau Willimon. Além deles, estão inseridos no processo de criação direto, como diretores, a protagonista Robin Wright e o criador da primeira versão televisiva, Andrew

Davies. Isso significa dizer que limitar a narração do Cinema ao diretor é, não só ineficaz, como também reducionista, tendo em vista que exclui a composição coletiva da obra em favor de uma noção destorcida de autoria.

Nosso objeto de análise, portanto, a versão americana da obra, será desmembrada em *frames* para exemplificar alguns movimentos narrativos, que serão analisados com dois intuitos: propor uma análise das vozes narrativas da série por intermédio da leitura dos postulados de Gaudreault sobre o meganarrador cinematográfico, trabalhado no capítulo anterior desta dissertação, e propor algumas perguntas apresentadas em contraponto às limitações que foram encontradas ao realizar tal tarefa. Para isso, serão levantadas proposições para elaborar uma reflexão que leve em conta a independência do autor e do narrador e das características específicas da narrativa cinematográfica no que se refere aos tipos de narradores, foco e pessoa narrativa e a inovação trazida pelos mecanismos narrativos do Cinema, aqui, particularmente, relacionados à técnica da quebra da quarta parede em uma obra de ficção dramática.

A engenharia narrativa de *House of Cards* permite a percepção de níveis diferentes dentro das esferas do que se pode compreender por *universo ficcional*. Esses *planos narrativos* dão ao espectador a ilusão de percorrer, horizontalmente, mas em espiral, as variações de: (a) *narrador* – ou, talvez melhor, de voz narrativa; (b) *narratário*, em suas magnitudes e em concordância com o papel exercido pela personagem; e por último, (c) do *universo ficcional* em si, e se todas as personagem estão presentes, enquanto exercem seus papéis narrativos, dentro do mesmo plano. Dizemos isso, pois, há a possibilidade de, pela quebra da quarta parede, uma mesma personagem exercer dois papéis narrativos diferentes, percebidos em esferas diferentes desse universo ficcional. Dizemos *horizontalmente* para não perpetuarmos a noção de *profundidade* do texto, como já foi pontuado ao trazermos Barthes; acreditar na profundidade é aceitar que há uma análise última, um recurso final que contém, em si, a verdade do texto.

Quão diferentes são essas nuances na Literatura? Retornemos ao objeto de análise. A trilogia *House of Cards*, escrita por Michael Dobbs, traz um elemento muito interessante, que incita em outro mais interessante ainda: em primeiro lugar, logo na primeira página do livro, o leitor é confrontado com um discurso que se assemelha a uma epígrafe; o formato itálico da fonte sugere uma citação, os verbos na primeira pessoa do plural sugerem pessoalidade e diálogo, as perguntas feitas sugerem introspecção. Mas quem, até então, está narrando? Nesse

ponto o próximo passo do percurso de leitura se inicia, que é efetivamente reconhecer o código de escrita do autor. Na página seguinte, apenas o número 1, indicando o capítulo, e a data, *Quinta-feira, 10 de junho*. A seguir, todo o restante do texto é narrado em terceira pessoa, com certa intromissão. Quatro páginas e se inicia o capítulo 2, com a aparição, novamente, de um discurso direto não mediado, com as mesmas características do primeiro. Começa, o leitor, a compreender que, vez ou outra – mais especificamente, no início de cada capítulo (48 no primeiro livro, 46 no segundo e 49 no último) –, alguma voz em primeira pessoa faria um *pronunciamento*. Essa voz, descobre-se pelo contexto, é a do protagonista, Francis Urquhart.

Vamos aos exemplos na versão televisiva americana de *House of Cards*. O primeiríssimo diálogo de Francis Underwood com seu narratário ocorre como uma forma de aviso, uma pequena reflexão que prepara o espectador para o perfil psicológico da personagem. A narrativa se inicia com um barulho que sugere um atropelamento de um cachorro. Logo em seguida a escuridão da imagem dá lugar à Francis saindo de casa e encontrando o cachorro de seus vizinhos atropelado (a imagem não mostra o cachorro em si, mas sugere, pelo som ambiente, que o cachorro está agonizando). Francis, que até então demonstrava fisicamente um semblante triste e piedoso, aguarda que seu segurança particular saia de perto para, na sequência, direcionar-se ao público: “Há dois tipos de dor: a dor que o torna mais forte; e a dor inútil, a dor que se reduz a sofrimento. Não tenho paciência com inutilidades. Momentos como este exigem alguém que aja... que faça o desagradável, o necessário. Pronto. A dor parou”⁶². Enquanto conversa com o seu narratário, a personagem justifica o ato que acabou de fazer menção: por não visualizar uma possível melhora do cachorro, optou por sacrificá-lo, asfixiado, com as próprias mãos. Todo o restante da narrativa apresenta, a partir disso, uma dissociação entre o que as demais personagens têm conhecimento a respeito do perfil psicológico de Francis e de suas reais ações.

Nas demais sequências do episódio primeiro, Francis trata de explicar quem são as demais personagens e qual o seu papel nessa narrativa: o líder da maioria do congresso, que articula ambos os lados, democratas e republicanos, para que haja o funcionamento do sistema político americano. O ambiente que escolhe para fazer isso não poderia ser mais simbólico: a cerimônia de ano novo, que marca o início do primeiro mandato do presidente Garrett Walker (*frame* 3). A trama roda em torno da promessa que o então candidato à presidência fez a

⁶² *House of Cards* (NETFLIX, 2013). T1:E1, Capítulo 1, 00:00:55 – 00:01:24, representado pelo *frame* 2.

Francis, em troca de apoio para a eleição: caso ganhasse, Walker o nominaria Secretário de Estado. No primeiro dia do novo governo, entretanto, Walker volta atrás e nomeia outra pessoa para o cargo, culminando no início do plano de Francis para derrubar o presidente e tomar seu lugar; primeiramente, forçando Walker a não nomear Michael Kern como Secretário de Estado e, ao decorrer da narrativa, forçando o então vice-presidente Jim Matthews a renunciar ao cargo, para que ele, no papel de vice-presidente, assumisse o ofício de presidente quando do *impeachment* de Walker. Para forçar Walker a não nomear Kern como Secretário de Estado, Francis inicia a primeira parte do seu plano: alia-se a uma jornalista do Washington Harold, a jovem Zoe Barnes, para quem passa informações privilegiadas anonimamente para destruir seus inimigos políticos.

Os momentos, pontuando, em que Francis dirige-se ao seu interlocutor, por intermédio da quebra da quarta parede, não são percebidos pelo restante das personagens da trama. É possível perceber que a narrativa em si não trava, isto é, a câmera continua em movimento, ou captando o movimento do restante das personagens, entretanto nenhuma delas é capaz de ouvir o discurso ou observar que a personagem está efetivamente dirigindo-se à alguém. Dizemos isso por dois motivos: (a) ainda que a personagem fosse, na narrativa, considerada esquizofrênica – ou dotada de outro distúrbio pelo qual estivesse desapercibidamente falando sozinha –, a análise proposta por esta dissertação estaria validada, tendo em vista que haveria modificação na função narrativa; podemos perceber esse movimento, ainda que não configure quebra da quarta parede, quando personagens alucinam ou sonham dentro de uma narrativa. Em segundo lugar, (b) em diversos momentos, além de falar com o público – mais especificamente, com seu narratário, tendo em vista que a quebra da quarta parede na série é parcial, isto é, Francis e Claire assumem a consciência de que alguém os está observando, mas em nenhum momento revelam saber que estão, de fato, dentro de uma peça de ficção –, Francis também transita pelo espaço sem ser percebido. Durante um episódio, ao dar seu testemunho em Corte, a personagem se levanta da cadeira, conversando com o seu interlocutor, dá a volta em meio aos fotógrafos e torna a se sentar na cadeira, tudo isso sem que, para o restante das personagens, ele efetivamente tenha saído do lugar.

Através da quebra da quarta parede, Francis também demonstra ações que se tornam de conhecimento do público apenas por intermédio dessa ferramenta. São exemplos disso as ocasiões em que a personagem demonstra que a postura de surpresa apresentada na narrativa é na verdade cínica, como quando a Chefe de Gabinete de Walter, Linda Vasquez, informa Francis sobre o escolhido para liderar a pasta da Educação; Francis avisa ao seu narratário,

pela quebra da quarta parede, que o escolhido será Donald Blythe. Entretanto, quando Linda o informa da decisão, Francis aparenta estar surpreso, voltando-se logo em seguida ao público com um semblante sarcástico (*frame 4*). Quando da cerimônia de posse (*frame 5*), Francis narra que a localização está diretamente relacionada com poder: quando mais próximo da fonte, mais alto seu valor: quando diz isso, ele descreve que para sempre, quando observada a filmagem da cerimônia, ele estaria lá, no canto da tela – concomitantemente, a câmera busca enquadrá-lo, como se estivesse lhe obedecendo.

Iniciando sua parceria com Zoe Barnes, Francis escolhe minar o primeiro dia de governo de Walker com a publicação integral do primeiro esboço de projeto de lei de Donald Blythe, fortemente alinhado à esquerda. O gabinete é surpreendido logo cedo no primeiro dia de ofício com a publicação do Washington Harold feita por Zoe a mando de Francis, gerando uma crise interna do governo, mas, principalmente, lançando ao público o nome da jornalista que, mais tarde, se tornaria cada vez mais recorrente. Conforme Zoe foi se consagrando como jornalista, através das dicas e informações que recebia, Francis, por outro lado, colocaria em ação o primeiro passo para atingir o seu objetivo: fortalecer seus laços dentro da gestão Walker para tomar o seu lugar. Para isso, ele e seu chefe de gabinete, Doug Stamper, descobrem informações passadas sobre Kern para minar sua nomeação a Secretário de Estado. Zoe publica um editorial assinado por Kern no periódico da faculdade em que expõe opiniões delicadas sobre a relação política entre Israel e Palestina, fazendo com que o público se volte contra ele e Walker não tenha outra solução se não retirar sua nomeação, deixando o cargo, assim, vago. Francis faz sua próxima jogada e comenta com Zoe que o nome escolhido para a pasta será Catherine Durant – aliada de Francis. A profecia se autorrealiza, pois os rumores se tornam tão fortes que o próprio Walker decide que a opinião pública, manipulada por Francis, tem razão. Catherine assume a posição de Secretária de Estado e soma mais uma aliada de Francis dentro do governo Walker.



Imagens 2, 3, 4 e 5 (de cima para baixo, da esquerda para a direita). *Frames de House of Cards* (FINCHER, 2013). T1E1, Capítulo 1.

Adiante na narrativa, Francis e Claire colocam em prática suas jogadas para chegar à presidência. Seu meticuloso plano seguiu, na primeira temporada, o seguinte roteiro: para tornar-se presidente, Francis precisaria chegar à vice-presidência e destituir o presidente para assumir interinamente. Para chegar à vice-presidência, entretanto, a personagem precisaria tomar o lugar de Matthews, o antigo governador da Pensilvânia. O passo necessário para conquistar esse posto foi armar a candidatura do deputado Peter Russo ao governo da Pensilvânia e apelar para que, como medida de evitar o fracasso e atender ao clamor popular, fazer com que Matthews voltasse a assumir a cadeira de governador, deixando o posto de vice-presidente vago para Francis. Esse fracasso se dá pelo fato de Francis escolher Peter especialmente para o papel de testa de ferro da eleição, por saber de seu histórico com uso de drogas e bebidas alcoólicas, mantendo o deputado restritamente sob suas ordens. Entretanto, Peter perde o controle e acaba ameaçando os planos de Francis, culminando no primeiro grande golpe para o espectador: Francis assassina Peter por asfixia e encena o crime como sendo suicídio.

A partir disso, a relação de Francis com o espectador se torna cada vez mais estreita. O espectador percebe que as intromissões dirigidas a si são a maneira mais forte de conhecer melhor a personagem e saber sobre suas reais intenções. Um exemplo dessa afirmação é a passagem que ocorre logo no início da segunda temporada: Zoe Barnes investiga a morte de Peter Russo e começa a suspeitar que Francis foi o responsável e que ela, indiretamente, estava envolvida em seu assassinato. Desavisado, o público encara um segundo golpe: Francis encontra-se com Zoe no metro e, ao se ver encurralado pelas perguntas da repórter, agarra-a pelos braços e a joga na frente do trem. Ao retornar para casa, ao longo de um episódio sem nenhuma quebra da quarta parede, Francis vai ao banheiro para lavar as mãos e, então, conversa com seu interlocutor. A mensagem, simbólica, revela a afirmação do uso dessa técnica como válvula de escape para a narrativa, quando Francis compara Zoe a um filhote de gato que, mesmo alimentado pelo dono, não hesita em arranhá-lo.

Diversos outros crimes são cometidos por Francis, Claire e Stamper, ao decorrer da segunda e terceira temporada, com intuito de encobrir os rastros de seu plano. Com Matthews fora da cadeira de vice-presidente, Francis articula suas influências para ser nomeado por Walker para o cargo. Quando finalmente consegue, Francis inicia um segundo movimento para destituir Walker de seu ofício e assim tomar seu lugar. Francis fomenta intrigas na imprensa e dentro do governo para que a governabilidade de Walker seja questionada, abrindo passagem para um processo de *impeachment*. O processo é aberto e Francis consegue assumir

o lugar de Walker na presidência dos Estados Unidos. A partir desse momento, o tema central da série muda, passando a abordar a sobrevivência da gestão Underwood na Casa Branca. Francis nomeia Donald Blythe como seu vice e se articula politicamente para as eleições de 2016. Justamente sobre essa base é que a narração em si de *House of Cards* acaba se modificando.

Em nenhum momento, diga-se de passagem, Claire foi uma personagem secundária da história. Sabemos que o plano de tomar o cargo de presidente era de Francis e que Claire assessorou o marido para chegarem ao poder, mas o que aprendemos de lição ao observarmos o efeito da quebra da quarta parede é que desconhecemos a intimidade, a introspecção das outras personagens em prol de uma conexão com o protagonista, promovida justamente por essa ferramenta narrativa. Se ouvíamos de Francis seus planos, acabamos por desconhecer a agenda, minuciosamente, das demais personagens da trama. Entretanto, essa posição não tardará em ser colocada em xeque. Claire articula-se para ser indicada como vice-presidente de Francis na chapa para as eleições de 2016, formando uma candidatura Underwood-Underwood. Apesar de relutar, Francis acaba cedendo à pressão de Claire e ambos assumem, juntos, não só a campanha presidencial como a administração do país. Esse movimento de equiparação dos focos narrativos acaba por antever outro fator de ordem fílmica que aguarda o leitor/espectador: nada mais sensato e lógico que Claire também se comunique com seu interlocutor.

3.1 A VIRADA DO FOCO NARRATIVO

A virada narrativa de *House of Cards* acontece no último episódio da quarta temporada. Em sua sequência final, em uma progressão por *travelling* para frente, referenciada pelo *frame* 5, a câmera enquadra um plano médio de Claire e Francis, sentados lado a lado na cabeceira da mesa. Nesse momento, Francis se inclina para frente para falar com seu interlocutor, enquanto Claire, concomitantemente, começa a observá-lo, como é possível notar no *frame* 6. Francis diz: “É verdade. Não nos submetemos ao terror”; nesse momento, os dois se olham (*frame* 7) e passam a encarar, juntos, a câmera. “Nós o criamos”⁶³, completa Francis enquanto ambas as personagens se direcionam ao seu interlocutor, no último

⁶³ *House of Cards* (FINCHER, 2015). T4:E13, Capítulo 52, 00:52:21 – 00:52:34.

momento da sequência, verificável no *frame* de número 8. Nesse momento inaugura-se a primeiro evento da quebra da quarta parede por parte de Claire, culminando em uma divisão do ponto de vista entre os Underwood.

Especular, talvez, sobre a mútua ciência da presença dos interlocutores poderia trazer algum benefício à análise no que diz respeito à construção, e ao cruzamento, dos universos ficcionais existentes em *House of Cards*; uma diegese maior, que abrigaria (a) duas outras diegeses distintas, nas quais tivemos acesso, até o momento, apenas às introspecções de Francis ou (b) uma mesma diegese pela qual ambas as personagens executam suas introspecções por intermédio da quebra da quarta parede, entretanto no mesmo plano. Ainda que aquém dessa discussão, a reflexão deste texto se limita a observar que, qualquer que seja a resposta para essa proposição, o problema se mostra o mesmo: como conceituar essa voz narrativa que rompe o limite da diegese, deixando visível outra? A importância da virada do foco narrativo em *House of Cards* se dá por um ensaio sobre o futuro da adaptação: a lição, além de uma conexão sobre fidelidade da série para com a trilogia da qual deriva, que a crítica poderia fazer, desde o primeiro momento, era uma interpretação sobre o encaminhamento final da obra. Final no sentido em que, tanto na versão literária como na primeira versão adaptada para a televisão, Francis morre assassinado. Isso significa, para a longevidade da narrativa, que ou ela se encerraria no ato da morte de Francis, como o fez a versão inglesa, ou, como sugere a versão americana, continuaria mesmo com a sua morte.



Imagens 6, 7, 8 e 9 (de cima para baixo, da esquerda para a direita). *Frames de House of Cards* (FINCHER, 2016). T4E13, Capítulo 52.

A ocorrência que melhor ilustra, cremos, a multifacetada narrativa de *House of Cards* é a que se segue à primeira quebra da quarta parede efetuada por Claire. Ao iniciar o primeiro episódio da quinta temporada, a primeira tomada é um discurso da personagem olhando para a câmera. Iludindo o espectador, que logo assume se tratar de um diálogo com o interlocutor (consigo), a narrativa desmembra esse discurso e o coloca, através da troca de ponto de vista da câmera, sob interlocução com outro indivíduo que não o extradiegético. Observemos a transcrição do discurso:

Eu estava querendo falar com vocês. É assustador, não é? O Presidente e eu temos um pedido simples: **digam-nos o que virem**. Se algo ao seu redor parecer esquisito, peguem o telefone. Quer seja um pacote ou uma pessoa em atitude estranha, adoráramos que vocês nos avisassem. Porque existe muito falatório nos últimos dias. Uma imprensa barulhenta que prefere viver no passado e não se ater ao presente. Meu marido e eu queremos protegê-los. Em duas semanas vocês comparecerão às urnas para decidir em que tipo de país querem viver. É uma escolha profunda. Independente de quem for eleito, teremos de trabalhar juntos, cuidar uns dos outros e, sim, vigiar uns aos outros, para manter a segurança de todos. **Conte-nos o que você está vendo.**⁶⁴

Até a primeira parte grifada, *digam-nos o que virem*, o ponto de vista da câmera coloca o espectador na posição de interlocutor direto, observando Claire frente a frente e insinuando (mentira-verdadeira) que é a esse interlocutor que ela se dirige. Exatamente após isso, como mostram os *frames* 11 e 12, há um trânsito entre a gravação direta de Claire pela imagem intermediada por uma segunda tela, deixando transparecer que aquele discurso era uma gravação em segundo grau. Percorremos nos *frames* 13, 14 e 15 pelo ambiente de filmagem, identificando equipamentos, técnicos e diretores de uma outra quarta parede, criada para justificar a quebra da primeira. Retornamos, exatamente na mesma frase que iniciou esse percurso, segunda grifada na citação acima, para o mesmo ponto de vista do início do discurso, compreendendo que, possivelmente, Claire se dirigia ao seu interlocutor ao mesmo tempo em que se dirigia ao povo americano em seu discurso.

Sobre os níveis, podemos perceber a ilusão de pelo menos dois, intradieгéticos: (a) existe uma camada que distancia Claire da câmera, evidenciada pelos *frames* 11, 12, 13, 14 e 15. Nesses, é sugerido, inicialmente, ao espectador a existência de uma ficcionalidade interna da narrativa, ainda que deixando transparecer o ensaio, o texto do *teleprompter*, o microfone e os refletores. Ao compreender que não se trata da equipe de direção do seriado em si e que o discurso é, na verdade, uma gravação para televisão, o espectador retorna ao seu primeiro

⁶⁴ *House of Cards* (FINCHER, 2017). T5:E1, Capítulo 53, 00:00:07 – 00:01:08, grifo nosso.

plano, (b) a parcela do universo ficcional em que Claire fala diretamente ao espectador, nos frames 10 e 16. Nesse último caso, voltamos a perceber a quebra da quarta parede em um outro sentido, como se ensaiasse, com o leitor/espectador, uma relação de proximidade que o prepararia para efetivamente lançar Claire como figura narradora da série, depositando lentamente sob sua responsabilidade a continuidade da narrativa. Isso, principalmente, pelo fato de a personagem nunca antes ter se dirigido ao público; se de imediato Claire tivesse quebrado a quarta parede e dirigido seu discurso a um narratário espectador, é possível que a narrativa não conseguisse sustentar o acordo ficcional com o público, principalmente por não haver uma resposta que justificasse essa intromissão.

Não obstante, há uma divisão clara entre os efeitos da quebra da quarta parede nos discursos de Claire e Francis. Enquanto no primeiro a narrativa já apresentava uma forma pré-definida, ou seja, o leitor/espectador já estava bem avisado sobre a possibilidade de, em algum momento, ouvir as introspecções de Francis, o início da narrativa é marcado por situações que tentam sustentar essa aparição. Como já foi brevemente comentado, o uso da quebra da quarta parede pode pretender criar um laço entre o leitor/espectador e o narrador, no intuito de estabelecer uma relação de confiança a ponto de o público só aceitar que determinado fato seja verdadeiro dentro na narrativa de autenticado por essa voz que, ainda não se tratando de uma onipresente, certamente apresenta um diferencial de conhecimento das demais personagens. Nesse sentido, retornando à teoria do meganarrador, a voz narrativa de Francis não apresenta homogeneidade se pensada a partir dos discursos que profere às demais personagens da narrativa e aos que profere ao seu narratário ausente. Isso pelo fato de, no primeiro, haver uma relação hierárquica linear com seus pares, ou seja, a informação entregue ao público é exatamente a mesma que a compartilhada com os agentes internos na narrativa. Já na segunda, é um privilégio do leitor/espectador poder conhecer mais detalhadamente o perfil psicológico da protagonista.



Imagens 10, 11, 12, 13, 14, 15 e 16 (de cima pra baixo, da esquerda para a direita). *Frames* de *House of Cards* (FINCHER, 2017). T5E1, Capítulo 53.

Após 10 episódios, Claire finalmente rompe o silêncio com seu interlocutor, de maneira objetiva. Em uma tomada, a câmera acompanha a personagem caminhando pelo corredor, quando esta para se dirige ao espectador: “Olha só. Eu sabia que você estava aí. Tenho sentimentos ambíguos por você. Questiono suas intenções... e sou ambivalente quanto à atenção. Não leve a mal. É o que eu sinto por quase todo mundo”⁶⁵. Embora o primeiro discurso tenha apresentado características de quebra da quarta parede, como pontuado pelo exemplo anterior, é apenas nesse momento que efetivamente Claire assume sua função de narradora, conduzindo a narrativa a outro estágio: ao assumir que sabia desde o início de nossa presença, a personagem revela que tinha conhecimento da existência de um agente extradiegético alheio ao seu universo ficcional. Ainda que de maneira parcial, ou seja, revelando ter conhecimento desse agente, mas não deixando claro ter ciência da existência de uma peça ficcional da qual ela faz parte, Claire, assim como Francis, assume uma outra responsabilidade narrativa que está situada em um nível diferente daquela que exerce como personagem. Esse papel, de assumir a identidade do eu, transfere momentaneamente Claire a um espaço intermediário entre a diegese principal, mais alargada, àquela em que efetivamente compreende a peça ficcional. Em outras palavras, a quebra parcial da quarta parede confere à personagem o *status* de mediador narrativo que está além da concepção de narrador subjacente de Gaudreault; ainda que assuma o papel de narrador, o conteúdo de seu discurso não mais cabe à voz da personagem regular que interpreta, muito menos à do diretor.

Ainda que em poucas ocasiões, se comparadas à frequência com que Francis direcionou-se ao espectador, as introspecções de Claire são certamente mais significativas para o encaminhamento da narrativa. Isso ocorre por três fatores: o primeiro deles diz respeito à continuidade da narrativa. Na versão literária de *House of Cards*, há um diálogo entre Mortima (esposa de Francis na versão literária) e Francis Urquhart que sugere uma armação para salvar a imagem de Francis. Ao encaminhar-se para o final, o último livro da trilogia trazia, nos discursos diretos de Francis ao início dos capítulos, cada vez mais a menção da morte. O *último ato*, por si, de *House of Cards* é a morte de Francis, assassinado por um atirador posicionado no alto de um prédio, deixando a entender que esse assassinato foi orquestrado pelo casal para que Francis tivesse sua reputação salva e sua imagem limpa após sua morte. A primeira versão televisiva de *House of Cards*, entretanto, explicita essa relação e coloca Elizabeth (esposa de Francis na versão televisiva inglesa) como autora do esquema para assassinar o marido.

⁶⁵ *House of Cards* (FINCHER, 2017). T5:E11, Capítulo 63, 00:09:03 – 00:09:23.

Completando a primeira proposição, assim, a continuidade da narrativa relaciona-se com uma reflexão de cunho narrativo: se Francis é o mediador da narrativa, quem a mediará em sua ausência? O segundo fator está relacionado à importância e empoderamento da figura feminina na ficção contemporânea. Robin Wright, atriz que interpreta Claire na versão americana da série, só aceitou participar da trama se a personagem tivesse mais espaço na narrativa, uma vez que, tanto na versão literária quanto na versão britânica de *House of Cards*, a participação e voz da esposa de Francis eram ínfimos, embora sua importância e relevância fossem primordiais para o encaminhamento da narrativa. Por último, está um fator extradiegético: o intérprete de Francis Underwood, Kevin Spacey, esteve no centro de um escândalo em 2017 envolvendo diversas denúncias de abuso sexual. A Netflix, então, decidiu afastar Kevin de todos os projetos em que estava trabalhando, incluindo *House of Cards*, confirmando que o ator não faria parte da última temporada da série. Nesse sentido, o desafio é cumprir a profecia da morte de Francis, que provavelmente já ocorreria, entretanto sem a participação física do ator que o interpretaria.

3.2 A PRESENÇA DO MEGANARRADOR

Em quais situações percebemos o meganarrador de Gaudreault, ou como podemos definir as manifestações narrativas descritas até agora de acordo com seus postulados? Adiante na análise. Como parte da divisão binária do meganarrador, podemos pensar a ação de duas diferentes entidades na construção da narrativa cinematográfica: o mostrador e o montador fílmicos. Não se considerando a separação da figura ficcional da personagem e, por conseguinte, do narrador, ficamos isolados na possibilidade de análise seguinte: Francis e Claire não são narradores subjacentes por dizerem “eu”, e, enquanto personagens, são reflexo do desejo narrativo dos roteiristas e do diretor; do diretor, no que diz respeito à imagem, que é o cinema em si. A divisão nos sugere, concomitantemente, que as alternâncias descritas no exemplo do discurso da Claire (*frames* 10 a 14), são obra do montador, uma vez que ele é responsável pela união dos pontos.

Se pensarmos, entretanto, que não há diferenciação entre a função narrativa de Claire e Francis quando da quebra da quarta parede para com o restante de suas falas, o próprio

argumento da teoria do meganarrador torna-se contraditório. Tendo em vista, pois, que o paradigma propõe ser o autor a figura responsável por imprimir sua onipotência no interior da narrativa, a adaptação criativa de *House of Cards* não significa mais do que um comum uso dos narradores da Literatura. Isso, principalmente, pelo fato de que o real papel da criação cinematográfica ser reduzido a uma imitação dos recursos literários, ao invés de serem considerados a substituição plena dessas categorias anteriormente estabelecidas pelas artes que antecedem o Cinema. Além disso, visualizar a diferença narrativa, para além da forma – e da ciência de que o Cinema, em si, possui status de arte –, o conteúdo se modifica para que, mesmo que Francis e Claire assumam para si o discurso em primeira pessoa, esse movimento não se trate simplesmente da objetivação plena do diretor ou, puramente, dos atores, mas de um recurso que traga uma nova significação para os papéis narrativos da obra. Em outras palavras, ao quebrar a quarta parede, Claire e Francis não só se comportam como personagens, mas como narradores.

Se o leitor/espectador assina o acordo ficcional para compreender o sentido da obra, com que outra noção pode o autor, portanto, promover essa interação se não em prol desse pacto? Além na discussão, se a obra passa a não mais pertencer ao autor quando publicada, o universo ficcional já está dado; mesmo que o leitor/espectador observasse os discursos de Francis e Claire e não os compreendesse em suas particularidades (ou internos, ou proferidos para fora da narrativa), não alteraria o fato de que a personagem em si propõe essa interação. É na personagem e nas suas ações e discursos que o leitor/espectador irá se conectar, não no autor. A fé poética, nesse sentido, diz respeito não à intenção do autor ou ao seu grau de intromissão na obra, mas na crença necessária de que a proposição estabelecida na obra se faz verdadeira enquanto restar sua duração.

Escaparia, portanto, ao observarmos *House of Cards* pela perspectiva do meganarrador, essa reflexão, tendo em vista que reduziria essa alternância de planos narrativos, apenas, à decisão última do diretor em como a narrativa seria mostrada. Entretanto, de acordo com a linha de raciocínio que estabelecemos, Claire e Francis extrapolam esse paradigma e se colocam à beira da narrativa convencional; ao quebrarem a quarta parede, transcendem a função narrativa que exercem, modificando o formato de seu discurso. Mas essa mudança ocorre também no nível do conteúdo: o que revelam não são mais os mesmos conteúdos uma vez revelados aos seus pares, personagens de ficção, mas ao espectador, ao menos enquanto interlocutor invisível, ausente. Essas duas grandes mudanças evidenciam o quanto a ruptura no paradigma do meganarrador provoca um cerceamento na maneira como

podemos observar as vozes narrativas no cinema, indicadas, muito provavelmente, como se tentou esboçar pelo referencial teórico e se fará, ao concluir, em uma pontuação final, pela visão estrutural da noção de mímese e pela união, no sentido de equivalência, das figuras do narrador, diretor e personagem, em prol de uma noção totalitarista de autoria.

Se dizemos que Claire e Francis possuem duas funções narrativas diferentes, possibilitadas pela quebra da quarta parede, que respaldo podemos ter para sustentar essa afirmação? Somos levados, novamente, para a raiz da análise clássica da narrativa, para repensarmos a diferenciação entre os discursos mostrados e contados. Para isso, vamos dizer que Claire, enquanto personagem, é a composição de sua actante Robin Wright sob a ótica de um plano gravado pela câmera. Para isso, não mais apenas no texto se encontra a objetivação das características físicas de uma personagem (cor dos olhos, do cabelo, altura, por exemplo), e nem só por descrição, ainda textual, se consegue obter os detalhes de seu perfil psicológico, logo, de seu papel na narrativa (vilão, herói, coadjuvante, etc.).

Além disso, se pensarmos que essa personagem é a substituição da descrição textual por intermédio de uma objetivação técnica, a sua composição é fundada a partir de uma ficcionalização de suas próprias características; um empréstimo, por assim dizer, das características reais (extradieéticas) de uma pessoa para a criação de uma personagem. Existe, portanto, uma construção em abismo que os permite desmembrar duas nuances: a personagem como sendo (a) a composição da atriz Robin Wright e do papel a ela designado pelo roteirista e pelo diretor e, uma vez criada essa personagem de ficção, (b) as suas diferentes máscaras a vestir dentro da narrativa. Para essa característica, portanto, que foge à análise do meganarrador, torna-se necessário que revisitemos o conceito dessa máscara e como uma mesma personagem pode, dentro da narrativa, abarcar mais de uma função pela troca dessas características.

Uma mesma personagem pode representar mais de uma persona. A questão de ordem narratológica, logo, que se destaca em *House of Cards* é, justamente, em primeiro lugar, essa existência de duas esferas em que se apresentam as personagens Claire e Francis. O surgimento da quebra da quarta parede na série, como demonstrado anteriormente, ocorre logo na primeira sequência do Capítulo 1, e progride até a passagem da responsabilidade de condução da narrativa de Francis à Claire. Começemos por uma definição de persona: derivada da concepção clássica, originada etimologicamente do Latim, persona

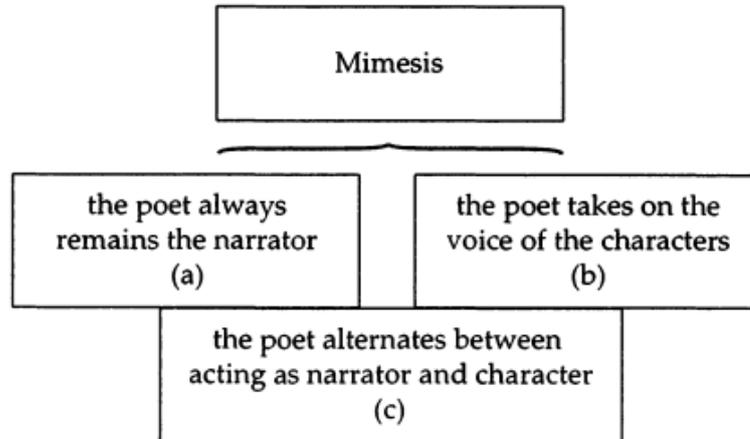
designava a máscara, ou seja, o papel interpretado pelo autor. Este era claramente destacado de sua “personagem”, da qual era apenas o executante e não a encarnação. A evolução do teatro ocidental é marcada por uma inversão completa dessa perspectiva, identificando a personagem cada vez mais com o ator que a encena e transformando-o em uma entidade psicológica e moral, encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação. O cinema herda dessa concepção da personagem, mesmo se durante a primeira década, aquela do filme dito primitivo: o ator encarna mais um tipo social, uma figura, um estereótipo (o militar e a babá, por exemplo), do que uma entidade psicológica independente.⁶⁶

Podemos, com isso, compreender que a figura da personagem, que no Cinema está ancorada à de ator, possui uma denotação relacionada mais à atuação de seu intérprete do que especificamente à máscara que este veste. Por assim dizer, podemos inferir que, ao buscarmos pela identidade psicológica que este intérprete está encarnando, fica visível a dupla função que cada um deles, Claire e Francis, possuem. Em suma, ainda que não necessitassem da quebra da quarta parede para evidenciar essa mudança – a exemplo, películas em que a personagem, dissimulada, age de maneira diferente da qual pensa –, essa ferramenta explícita, no caso de *House of Cards*, a dupla condição das personagens que a protagonizam. Uma *dupla-dupla* função, entretanto, pois ao passo que dividem sua função, ao dividirem seu discurso entre as personagens da ficção a qual estão inseridas, também apresentam uma variação que só mesmo o leitor/espectador, colocado na posição de narratário e interlocutor da obra, é capaz de observar.

Esse movimento de alternância entre as personas está estreitamente relacionado com a função mimética da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, é necessário compreender que a teoria do meganarrador utiliza-se em parte dessa leitura para compor o paradigma de sua reflexão. O título em inglês da obra, nesse sentido, *From Plato to Lumière*, já sugere essa derivação: resgate e releitura da mimese, de Platão à linguagem inaugurada pelos Lumière.

⁶⁶ AUMONT, 2012: 226.

Figura 2



Podemos observar, na figura⁶⁷ acima, a leitura de três ocasiões narrativas destacadas por Gaudreault a respeito da proposição de Aristóteles sobre o que considerava mimese. Segundo o autor, a mimese compreende o estado da narrativa no qual (a) o poeta mantém-se sempre como o narrador, ou seja, uma narrativa apresentada em terceira pessoa, (b) o poeta assume a voz das personagens, em um sentido de que o contador agora passa a dar vida às personagens por intermédio do empréstimo de sua própria voz e (c), quando da alternância entre intérprete e personagem, o narrador pode transitar entre pretender ser personagem, mas também retorna ao seu posto de contador e intercala sua contação com mostração. Dizemos isso justamente por, pela perspectiva aristotélica de mimese, a diegese estar contemplada como função de delimitar o que é interno do que é externo da narrativa.

Essa oposição entre mostração e contação nasce da leitura clássica dos conceitos de mimese e diegese. Cabe, brevemente, portanto, retomar às bases desse pensamento pelas perspectivas de Platão e Aristóteles:

No livro III da *República*, Platão, lembro-o sucintamente, distinguia, no que se refere ao que ele chamava de *diègesis* ou narrativa, três modos segundo a presença ou ausência de discurso direto: são os modos simples, de resto não atestado, quando a narrativa está inteiramente em discurso indireto; o modo imitativo, ou *mimèsis*, como na tragédia, quando tudo está em discurso direto; e o modo misto, quando a narrativa, como na *Ilíada*, eventualmente dá a palavra aos personagens e mistura, pois, discurso indireto e discurso direto (392d-394a). A *mimèsis*, segundo Platão, dá a ilusão de que a narrativa é conduzida por um outro que não o autor, como no teatro [...] Aristóteles, no entanto, na *Poética*, modifica o uso do termo *mimèsis* (cap. III): a *diegèsis* não é mais a noção mais geral definindo a arte poética, e o texto dramático e texto épico não se opõem mais, no interior da *diègesis*,

⁶⁷ GAUDREULT, 2009: 48.

como mais mimético ou menos mimético, mas a mimêsis torna-se, ela mesma, a noção mais geral, no interior do qual drama e epopeia se opõem em termos de modo direto (representação da história) ou indireto (exposição da história). A mimêsis recobre doravante não apenas o drama, mas também aquilo que Platão chamava de diêgesis simples, isto é, a narrativa ou a narração.⁶⁸

Partindo desse princípio, podemos compreender de que maneira Gaudreault visualiza a função narrativa no Cinema; partindo de uma leitura estrutural da mimese aristotélica, o autor compreende que toda a narrativa mostrada é fruto de uma relação hierárquica entre o diretor (e, conseqüentemente, o montador) e os elementos internos da narrativa. Esse fato, quando observado o quadro, revela, além do posicionamento de Gaudreault, uma segunda possibilidade de análise, a respeito da narrativa cinematográfica em si: o autor também compreende o Cinema como sendo uma mimese diegética, no sentido em que intercala posições de contação e mostração. Se na Literatura conseguimos observar as nuances da posição do narrador e de sua pessoa narrativa, no Cinema esse trabalho torna-se mais difícil, tendo em vista que a matéria-prima da obra fílmica, a imagem em movimento, ainda que pudesse delimitar muito claramente a contação, o faz sempre intermediando uma mostração. Mais que isso, ao assistirmos a um filme ou uma série, o que primeiro observamos é a imagem por intermédio de uma mídia que não nos permite dissociar nenhum de seus elementos: o discurso das personagens, quer seja intermediado por uma voz em terceira pessoa, quer seja dado diretamente como fala dos atores que as interpretam, é sempre associado à imagem; dificilmente teremos uma narração que faça menção a algo que não esteja relacionado com o que está sendo exibido. Isso, por exemplo, leva-nos de volta à questão da dupla função narrativa de Francis e Claire em *House of Cards*: por mais que as personagens estejam direcionando um discurso para um interlocutor que esteja, aparentemente, fora da narrativa, e que nenhuma outra personagem, enquanto agindo dentro da diegese, possa percebê-lo, essa voz não será, de todo, extradiegética, mesmo que esteja subordinada a esse agente.

Sobre a narrativa de *House of Cards*, ao pensarmos a quebra da quarta parede como fenômeno narrativo, não podemos deixar de frisar que a teoria do meganarrador efetivamente rompe um movimento de análise cinematográfica por intermédio das reflexões puramente literárias ou teatrais. Obviamente compreendemos que a teoria, em si, já sofreu alterações, mas que, partindo do princípio levantado desde a introdução até as páginas que encerram esta

⁶⁸ COMPAGNON, 2014: 100-101.

dissertação, a teoria deve se modificar de acordo com a modificação da técnica: recursos fílmicos cada vez mais avançados tratarão de produzir um Cinema que não se limite às reflexões de suas séries passadas. Adiante, uma vez tendo sido nomeadas as principais lacunas que tornadas problemas de pesquisa neste texto, cabe uma reflexão sobre como ainda buscamos respostas que contemplem a totalidade da narrativa, o cerceamento da evolução técnica. Também técnica, mas ainda de conteúdo significativo. A problemática de *House of Cards* não expõe, necessariamente, que essa obra em específico – ou essa ferramenta, a quebra da quarta parede – seja uma exceção à regra, mas o quanto o mútuo empréstimo das teorias podem fazer constituir aquilo que especificamente vamos entender como interdisciplinaridade: a intersecção, o objeto comum, *o texto*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos observar, no decorrer do percurso proposto por esta dissertação, a relação íntima que as teorias do Cinema têm com o que de crítico se propõe no estudo analítico das demais artes. Através disso, compreendendo a maneira como classificamos as posições narrativas na Literatura, foi possível chegarmos a uma compreensão de como o Cinema inaugura um novo paradigma narrativo, por ressignificar o suporte e das técnicas narrativas da Literatura e do Teatro: a sétima arte não encena, mas se organiza em *mise-en-scènes*, não depende, hoje, de texto na tela para narrar, mas também se utiliza de discursos diretos e de recursos que substituem, não imitam, os narradores com os quais o público já estava acostumado.

Em específico, o movimento narrativo, portanto, de quebra da quarta parede, é uma intersecção criada na narrativa, intercalando mimeticamente os discursos diretos e indiretos na narrativa cinematográfica. Entretanto, o meganarrador cinematográfico de Gaudreault, embora utilize a concepção de mimese, não expande os estudos além de uma amarra criada entre o discurso emitido pela personagem e o desejo soberano do diretor, transformando a personagem de ficção em um fantoche subordinado ao autor.

Em segundo lugar, mas integralmente relevante para essa análise, está a questão de ordem fílmica: a passagem do foco narrativo entre os Underwood. A tese não é de crescimento da personagem Claire, mas justamente a elaboração de uma mudança de voz narrativa que permitisse, dentro do amadurecimento da narrativa, justificá-la; em outras palavras, a introdução de uma nova persona capaz de se introduzir pela quebra da quarta parede serve como a passagem de um bastão narrativo, uma evolução na construção da narrativa que se calca na elaboração de uma unidade de fechamento, na qual Francis se

estabelece como o introdutor anfitrião, mas encontra em Claire a consistência capaz de responder à pergunta: quem mediará, portanto, a narrativa, quando da morte de Francis?

Portanto, ao se falar de teoria da literatura, o que de comum percorre livremente dentre as proposições é a menção à narrativa. Porém, para compreender a narrativa e seus agentes, somos levados de volta à *República* e à *Poética*, a fim de revisitarmos os termos mimese e diegese e resgatar que tipo de inclinação a teoria do meganarrador tem em relação a essas concepções. O retorno, portanto, ao princípio das concepções de Gaudreault pode nos auxiliar a compreender melhor o que estava em jogo quando da escrita da teoria.

Como foi pontuado, a respeito dos estudos de Barthes, as reflexões sobre as estruturas foram repensadas a partir de Saussure, em virtude da sua proposição da independência da linguagem e da realidade, apontando para uma relação não mais referencial, mas diferencial. A partir disso, o entendimento da relação mimética acaba por dar lugar a uma relação semiótica mais arbitrária, pela qual

[...] o referente não existe fora da linguagem, mas é produzido pela significação, depende da interpretação. O mundo sempre é já interpretado, pois a relação linguística primária ocorreu entre representações, não entre a palavra e a coisa, nem entre o texto e o mundo. Na cadeia sem fim nem origem das representações, o mito da referência se evapora. [...] O referente é um produto da *sèmiosis*, e não um dado preexistente. A relação linguística primária não estabelece mais relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e outro signo, um texto e outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código.⁶⁹

Se o produto da criação cinematográfica, portanto, relaciona-se com seu criador por intermédio de uma relação de subordinação e, por conseguinte, de referenciação, significa dizer que é dado o autor – ou seu discurso – como o objeto ao qual o signo cinematográfico se relaciona em uma posição de dependência. Mais que isso, é possível insinuar que a narrativa em si, com sua composição de elementos internos estruturais (personagens, narradores, espaços, etc.) fazem parte apenas de uma mostra maior da imaginação visual do próprio diretor. Exemplificando: pela forma como chamamos o narrador do cinema, *great image-maker*, fica claro que a tentativa de produção de uma imagem fílmica narrativa por excelência não passa de uma descrição da imaginação do diretor; seu ponto de vista, suas escolhas e seu discurso transformado em matéria-prima audiovisual. Em outras palavras, ao subordinar a

⁶⁹ COMPAGNON, 2014: 97-107.

narrativa e seus elementos intradieгéticos apenas à realização de um indivíduo, em prol da noção de autoria, estamos defendendo a posição de que o filme, por si só, é a objetivação da imaginação do diretor e que o trabalho do montador é, portanto, o de conectar esses pensamentos transpostos para um sistema semiótico particular e articulá-los em planos específicos e em ordem.

Mais especificamente, essa ilusão de realidade acaba por anular a si mesma, pelo fato de o signo cinematográfico ser compreendido como dotado de sentido apenas pela designação de um indivíduo, pela manipulação da imagem, e não pelo produto resultante desse processo ser passível de significação e análise sem o intermédio da aceitação de que sua narração é a representação da imaginação do diretor. Indo além na proposição, o signo cinematográfico estará sempre sujeito a ser caracterizado como referencial, isto é, sempre camuflado pela perspectiva do diretor, forçando a teoria, assim, a fazer crer o leitor/espectador que está diante de uma obra que tem um sentido que quer dizer algo. E esse algo já não é mais produto autêntico (dizemos isso para não confundir com o vocábulo original) de sua própria natureza artística, mas sim uma peça sem arbitrariedade, apenas calcada no seu significado e não na sua significação.

Em escala, a problemática narrativa encontrada para se compreender os fenômenos fílmicos, enquanto observadas as suas técnicas e seus conteúdos, mais especificamente na quebra da quarta parede em *House of Cards*, abriga-se sob a estrutura de significação da naturalização do signo, ou seja, na exclusão da arbitrariedade que é o eixo principal do acordo ficcional; toda narrativa se propõe cínica em ser mentira verdadeira, tendo em vista que força duplamente o seu sentido: além de se propor verdadeira, esconde o jogo de sua significação, excluindo a posição do leitor/espectador.

Para pensarmos que a personagem é capaz de interpretar mais de uma persona, ou, ainda que uma personagem plana não apresente características outras que não aquelas que lhe são designadas possuir, é necessário que pensemos como funciona a arbitrariedade e como é essa relação entre os componentes de significação da imagem. Se classificarmos a relação entre a imagem e a *realidade* como sendo uma relação entre signo e objeto, isto é, entre o produto cinematográfico e algo que está além da narrativa, mas que não é sequer descrito pela linguagem, retornamos ao questionamento do papel da significação na construção do sentido fílmico. Revisitando a ideia saussuriana de signo, e sua divisão entre significado e significante, podemos perceber não a relação entre um signo e seu referente real, mas sim

entre dois signos; um, o imaterial, pré-dotado de sentido (sentido imposto) e outro com sentido ainda aberto, em sua gama de possibilidades de significação. Do ponto de vista de Compagnon, para Saussure

[...] a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre os signos) e não referencial (resultando da relação entre as coisas).⁷⁰

Se a relação entre o interno e o externo da narrativa não se dá por intermédio da referenciação, mas da substituição, as personagens e suas personas não estão mais presas a um entendimento logocêntrico de verdade da narrativa, muito menos amarradas à noção estrutural de mimese como sendo apenas a imitação; o signo, portanto, passa a ser independente do seu significado – em outras palavras, o significado não é o signo. Livres desse posicionamento, portanto, os elementos internos da narrativa estão disponíveis para serem pensados como dotados de espaço para uma análise que leve em consideração não as funções que lhe são dadas, mas as possíveis interpretações que serão efetuadas, a posteriori, pelo leitor/espectador, seja ele um cinéfilo, um crítico ou um observador desavisado. Assim, a narrativa cinematográfica, com especial atenção, neste texto, à apresentada em *House of Cards*, segue aberta para pensarmos a técnica da quebra da quarta parede como uma amostra de que elementos, ainda que externos à narrativa, não estão colocados na obra simplesmente para uma falsa proposição de verdade, mas para que o jogo da significação possa *fazer sentido*, ao invés de recolher as pistas de um sentido *dado*. Ironicamente, para se quebrar a quarta parede é necessário lembrar ao leitor/espectador, mais uma vez, que esta parede estava ali.

Se pela perspectiva do meganarrador tudo está relacionado com o trabalho externo à narrativa, podemos concluir que os elementos internos da narrativa não têm autonomia enquanto signo, uma vez que estão subordinados a um significado pré-existente; esse significado é a imagem que o diretor tem da obra, que tenta, por intermédio dos recursos fílmicos, imprimir sua verdade da narrativa. Assumindo essa posição, portanto, estamos fadados a ignorar os fenômenos internos da narrativa; a fé poética, por si, está condenada. Além disso, se a narrativa não possui autonomia, quer seja para sofrer com a inferência do leitor/espectador ou do diretor da obra, os seus elementos estruturais, dessa forma, não são dotados de modificação. Se, contudo, nos depararmos com exemplos como o da quebra da quarta parede e pensarmos as narrações de Claire e Francis como sendo diferentes quando do

⁷⁰ IDEM: 97.

uso dessa ferramenta, devemos retomar à proposição de que não se tratam essas vozes nada além do que pertencentes ao mesmo plano narrativo.

Os objetivos, assim sendo, desta pesquisa, dispuseram-se de maneira a proporcionar uma organização das reflexões da teoria: desde um recorte introdutório sobre os elementos resgatados pela teoria cinematográfica e como esse mosaico teórico contribuiu para compreendermos a figura narradora do Cinema por intermédio do meganarrador cinematográfico, a uma abordagem exploratória de análise, a partir de *House of Cards*.

Nestas considerações finais, propusemo-nos a elencar as principais hipóteses trazidas levantadas nos capítulos desta dissertação. De fato, a resposta ao problema de pesquisa, ou seja, quais são os limites do meganarrador, revela a importância de perguntarmo-nos *por qual motivo a teoria apresenta tais limites*. Em suma, o que podemos até então elencar como resposta é justamente o fato de que reduzir a personagem ao autor é uma violação no sentido em que restringe e diminui o universo ficcional. É também uma violação de ordem denotativa, pois trata do outro, o ator, como portador da voz do autor. Trata a mimese como mera imitação. Além dessa reflexão, que não é nova, de ordem semântica, por assim retomar uma semiologia do signo cinematográfico, tal violação agride a sintaxe do cinema. A organização de sua linguagem, do seu ato; compreender o sujeito, ao invés do objeto, de sua substância e de seu conteúdo. Nesse sentido, sem traçar equivalências entre objeto/objeto, mas entre signo/signo, a concepção que temos de câmera, ainda que não deva se sujeitar e se estreitar em prol da que temos de caneta, por exemplo, não alcança o caractere de *ferramenta*. A intérprete da personagem cinematográfica, entretanto, *o faz*.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, F. As questões da crítica literária. In: MARTINS, M. H. (org.). *Outras leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente*. São Paulo: SENAC/Itáu Cultural, 2000.

ARISTÓTELES, [et. al.]. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2012.

BADIOU, A. O cinema como experimentação filosófica. In.: YOEL, G. *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

BARTHES, R. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In. _____ et al. *Análise Estrutural da Narrativa*. São Paulo: Editora Vozes Limitadas, 1976

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BENJAMIN, W. *A Tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2008.

_____. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Organização e apresentação Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Magia e técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 (Obras escolhidas, v. I).

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, v. III).

BRITO, J. B. de. *Imagens Amadas: Ensaios de Crítica e Teoria do Cinema*. São Paulo: Ateliê Editorial. 1995.

CANDIDO, A [et. al.]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

CARDOSO, L. M. *A problemática do narrador*. Lumia – Juiz de Fora. ISSN: 1516-0785. Facom/UFJF –v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CINTRA, I. A. Dois aspectos do foco narrativo: retórica e ideologia. *Revista de Letras*. Universidade Estadual Paulista. São Paulo: Editora Unesp, 1981. p. 05-12.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CUNHA, J. M. S. *A lição aproveitada: modernismo e cinema em Mário de Andrade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DOBBS, M. *House of Cards*. São Paulo: Benvirá, 2014.

_____. *House of Cards: xeque-mate*. São Paulo: Benvirá, 2016a.

_____. *House of Cards: o último ato*. São Paulo: Benvirá, 2016b.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIELD, S. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. Nº 53. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Org. Universidade de São Paulo. São Paulo: Edusp, 2002. p. 167-182.

GAUDREULT, A. *Du Littéraire au Filmique: Système du récit*. Préface de Paul Ricoer. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

_____. *From Plato to Lumière: Narration and Mostration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

_____; MARION, P. *O fim do cinema?: uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Papirus, 2016.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade, 1995.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Edição Viva Voz. UFMG: Faculdade de Letras, 2010.

GUINSBURG, J. *A República de Platão*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

JOST, F. *Do que as séries americanas são sintoma?*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LAFFAY, A. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

MARTIN, M. *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MCFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

METZ, C. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

OSSANES, C. A entidade meganarradora em Mais estranho que a ficção: aproximações entre a narração literária e cinematográfica. *Revista Literatura e Autoritarismo*. Dossiê n. 19: ÍCARO - Interdisciplinaridade, Crítica ao Autoritarismo, Regionalidade e Oralidade. UFSM: 2017.

_____; OURIQUE, J. L. P. Diálogos intertextuais: sobre literaturas e relações intersemióticas. *Revista Caderno de Letras*, ISSN 23581409, v. 1, nº 28, jan./jul. 2017.

OURIQUE, J. L. P. [et. al.] *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

_____; OSSANES, C. As vozes narrativas nos ensaios sobre a cegueira. *Nonada, revista em letras: Imagens do comum na produção artístico-literária brasileira contemporânea*, v. 1, n. 26, maio-setembro, 2016.

SANTIAGO, S (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística geral*. Organizado por Charles Balby e Albert Sechehaye. São Paulo: Cultrix, 2012.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 5, p. 019- 053, jul./dez. 2006.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2013.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: _____. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978).

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2012.

FILMOGRAFIA

Donnie Darko. Direção de Richard Kelly. 113 min. EUA: Pandora Cinema, 2001.

Ensaio sobre a cegueira. Direção de Fernando Meirelles. 121 min. Brasil, Canadá, Japão: Miramax Films, 2008.

House of Cards. Direção de David Fincher. Série televisiva renovada em 6 temporadas. EUA: Netflix, 2013-2017.

House of Cards. Direção de Paul Seed. Série televisiva encerrada em 3 temporadas. Reino Unido: BBC, color, 1990-1992.

Mais estranho que a ficção. Direção de Marc Forster. 113 min. EUA: Mandate Pictures, 2006.

O espião que sabia demais. Direção de Tomas Alfredson. 127 min. Reino Unido, França, Alemanha: Working Title Films, 2011.

O Show de Truman: o show da vida. Direção de Peter Weir. 103 min. EUA: Paramount Pictures, 1998.

Os olhos do vovô. Direção de Francisco Dias Ferreira dos Santos. 15 min. Brasil: 1912.

Sherlock Holmes: Jogo das sombras. Direção de Guy Ritchie. 129 min. EUA, Reino Unido: Warner Bros., 2011.

The Adventures of Sherlock Holmes. Direção de Michael Cox. Série televisiva encerrada em 9 temporadas. Reino Unido: Granada Television, 1984.