

A ENTIDADE MEGANARRADORA EM *MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO*: APROXIMAÇÕES ENTRE A NARRAÇÃO LITERÁRIA E A CINEMATOGRAFICA

Carlos Ossanes¹

Resumo: Ainda que não se trate de uma tradução intersemiótica, o longa *Mais estranho que a ficção* (*Stranger than Fiction*, 2006), dirigido por Marc Forster, traz à luz das discussões sobre a Teoria da Adaptação um exemplo interessante a respeito do que André Gaudreault denominou meganarrador cinematográfico: uma entidade extradiegética que administra a narrativa. Na obra, a personagem Karen Eiffel escreve um romance sobre a vida de um homem chamado Harold Crick, sem saber que ele realmente existe. A personagem adquire uma voz narrativa diferente quando dentro da diegese primária, por acontecer com Harold tudo aquilo que ela datilografa de sua história. Esse fato é marcado, na película, pelo momento em que a personagem passa a ouvir a voz de sua autora a narrar, prescritiva e descritivamente, as ações do seu dia. Essa estrutura narrativa rende uma aproximação entre o método narrativo da literatura com as recorrentes narrativas cinematográficas, gerando uma problemática acerca das faculdades discursivas de cada uma das linguagens, foco deste trabalho.

Palavras-chave: meganarrador, narrador, Teoria da Adaptação

Abstract: Although it is not an intersemiotic translation, the movie *Stranger than Fiction* (2006), directed by Marc Forster, brings to light of the discussions on the Theory of the Adaptation an interesting example on what André Gaudreault denominated mega-narrator: an extradiegetic entity that manages the narrative. In the play, the character Karen Eiffel writes a novel about the life of a man named Harold Crick, not knowing that he really exists. The character acquires a different narrative voice when within the primary diegese, for Harold to happen everything that she typed of its story. This fact is marked, in the film, by the moment in which the character begins to hear the voice of its author to narrate, prescriptively and descriptively, the actions of its day. This narrative structure yields an approximation between the narrative method of literature with the recurrent cinematographic narratives, generating a problematic about the discursive faculties of each one of the languages, focus of this work.

Keywords: mega-narrator, narrator, Theory of Adaptation.

¹ Mestrando em Estudos da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista CAPES. carlosossaness@yahoo.com.br.

DO NARRADOR LITERÁRIO AO FÍLMICO: O MEGANARRADOR DE ANDRÉ GAUDREULT

Com roteiro de Zach Helm e direção de Marc Forster, *Mais estranho que a Ficção* (Stranger than fiction, 2006) traz às telas alguns exemplos pertinentes à análise do meganarrador cinematográfico. Neste trabalho, pretende-se utilizar desses exemplos para vislumbrar os postulados teóricos de André Gaudreault a respeito do que o autor denomina *Narrador Subjacente e Meganarrador* (mais precisamente, o *mostrador fílmico*). Não é pretensão desse texto realizar um panorama das teorias narrativas do cinema, ainda que se faça valer de algumas comparações pertinentes a métodos anteriores ao levantado por Gaudreault.

Em *From Plato to Lumière* (Du Littéraire au Filmique), 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 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. (CUNHA, 2011: 113)

Gaudreault propõe que se distancie o narrador do autor, como se faz na literatura. Enquanto que 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 *mostração*), no cinema as variedades de autoria literárias são fundidas no que Albert Laffay denominou *great image-maker* ou grande imaginador². No quadro³ abaixo, 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, o que se verá na próxima seção desse artigo.

2 Acredito que a melhor tradução seria, literalmente, grande criador de imagens, em contraposição com os outros agentes descritos por Gaudreault. *O imaginer* não é apenas aquele que imagina, mas aquele que projeta sua imaginação.

3 GAUDREULT, 1998: 7)

Table 0.1

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 do cinema 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 é 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” (CANDIDO, 2014: 31)

Essa colocação é pertinente a esse estudo justamente por corroborar com 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 se dá 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 costuma-se nomear na literatura). Isso se dá pelo fato de 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,

[...] 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. (GAUDRE-AULT, 1989: 67)⁴

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.



4 [...] 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, ainda aquelas que aparentam ser obra de um solitário narrador delegado, permanecem sob responsabilidade desse agente primário que chamamos de 'narrador subjacente'. Nós devemos, por fim, considerar esse narrador subjacente como sendo a imagem intra-textual do real e concreto autor, a quem nós devemos relegar às entrelinhas do texto e proibí-lo de adentrar-se na narratologia. Todas as narrativas, deixe-me repetir... todas as narrativas, não interessa a natureza de seu veículo semiótico ou, consequentemente, seus meios de expressão dos quais as recebemos. (GAUDREAUULT, 1989: 67, tradução nossa).

No frame acima, pode-se observar outro recurso utilizado em *Mais Estranho que a Ficção*: o recurso textual na tela a fim de expor a forma de Harold Crick pensar a respeito das coisas - sua introspecção, em vários momentos. Na imagem, Harold efetua um cálculo matemático, perguntado por um colega de trabalho, sem auxílio de calculadora. Essa ferramenta, também utilizada com o mesmo propósito em *Sherlock*⁵, coloca a visão de uma personagem sem a necessidade de câmera subjetiva. Pode-se pensar, por exemplo, alguns casos em que é intenção do filme explicitar essas entidades (ou a versão mimética delas) na história narrada.

Ao se observar a obra *O Show de Truman* (*The Truman Show*, 1996), dirigida por Peter Weir, claramente pode-se 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 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 analisar a figura da personagem Karen Eiffel, interpretada por Emma Thompson, para compreender suas duas diferentes funções narrativas: a de personagem e a de narradora subjacente de sua própria história.

KAREN EIFFEL E A REPRESENTAÇÃO DO NARRADOR SUBJACENTE

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 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

5 Versão televisiva da BBC, dirigida por Mark Gatiss e protagonizada por Benedict Cumberbatch.

esse enigma, cabe entender o que Gaudreault denomina *narrador subjacente* (underlying narrator):

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'. (GAUDREULT, 1989: 120-121).⁶

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 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 (tratar-se-á desse tema na conclusão). 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. (GAUDREULT, 1989: 118)⁷

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

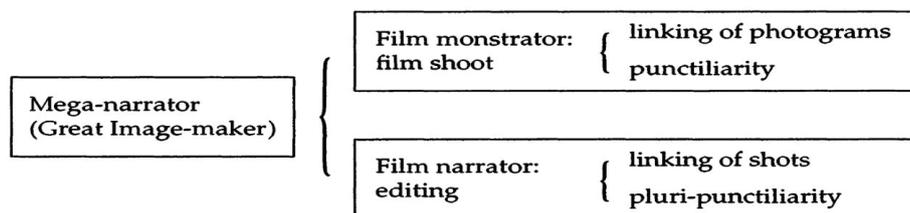
6 Havendo a necessidade de se colocar o autor para fora do texto por meio desse pilar do sistema narrativo, estou propondo aqui o narrador subjacente. Esse narrador é um ser de papel ainda menos físico que as personagens da narrativa, por não ser uma pessoa mas, precisamente, um agente, um que arranja 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, 1989: 120-121, tradução nossa)

7 [...] 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 (GAUDREULT, 1989: 118, tradução nossa)

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.

Como já foi descrito na seção anterior, essa figura de papel da narrativa tem a função de ser responsável, intradiegeticamente, pela composição do arranjo ficcional. Tendo por exemplo *Mais Estranho que a Ficção*, a ilusão de que ela seria a narradora do filme nasce da interseção criada pelo fato de acontecer, na vida de Harold Crick, tudo aquilo que ela escreve no seu romance. O grande impasse da narrativa é: estaria Karen Eiffel descrevendo ou prescrevendo a história de Harold? Se estivesse apenas descrevendo, como clama a personagem no longa-metragem, é possível que se desfizesse a ideia de que ela representa essa narradora subjacente, já que não seria responsável por controlar suas personagens. Entretanto, diversas vezes Karen Eiffel se mostrou prescrevendo os eventos que ainda estavam por vir, como na sequência em que Harold está no ônibus e a voz anuncia que a personagem Ana Pascal estaria por entrar ou quando essa se apaixona por Harold, na primeira noite em que os dois dormem juntos. Além da mais óbvia prescrição: a morte de Harold Crick. O ponto que se tenta afirmar aqui é justamente a dupla função que Karen Eiffel tem na narrativa: até que o público a conheça como personagem, sequer tem-se a visão *física* desse ser de *papel*.

Figure 8.1



Por fim, retornando à questão de quem é o narrador do filme, Gaudreault propõe a ideia de meganarrador, subdividindo-a em duas entidades: o mostrador e o montador fílmico. O montador 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 fluxograma⁸ 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.

CONCLUSÃO

Quando o leitor-espectador se vê frente à obra, ainda que apenas por fruição, o que acontece é o desprendimento da sua própria realidade para adentrar na *verdade* do universo

8 (GAUDREULT, 1998: 89).

ficcional que o espera. Fato é que, dessa realidade, desse *pacto ficcional*, para usar as palavras de Umberto Eco, o público geral tende a recorrer mais ao elemento ético do que ao estético. Se houvesse uma versão literária de *Mais Estranho que a Ficção*, o leitor estaria diante de um narrador homodiegético que se faria passar por heterodiegético para se distanciar da narrativa, até mostrar-se efetivamente personagem, como acontece na crônica **Filósofo**⁹, de Carlos Drummond de Andrade. A função desse exercício de imaginar a versão literária da película serve, aqui, para verificar o processo de leitura da obra cinematográfica; o que seria considerado inverossímil: Karen Eiffel realmente ter matado Harold Crick ou o fato de acontecer o que ela datilografa? O público aceita a realidade ficcional, mas reage de maneira avessa quando frente a um dilema moral. Isso se dá pelo fato de aquilo o que se classifica como

inverossímil, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, incoerente, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos disto — graças à análise literária — veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e portanto do funcionamento das personagens, depende dum critério estético de organização interna. Se esta funciona, aceitaremos inclusive o que é inverossímil em face das concepções correntes. (CANDIDO, 2014: 76-77)

Isso muito reflete na maneira como compreende-se a obra, por exemplo, no caso do *Primeiro Mentiroso*, ainda que ambas sejam consideradas comédias. Útil é para a análise do narrador dessa(s) obra(s) pensar essa dicotomia, pois, é provável que o público esteja inclinado (capacitado) a olhar a comédia com menos rigor crítico do que aos demais gêneros, tanto literários como cinematográficos - como acontece na ruptura de gênero em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, nas suas duas versões.

Pode-se observar, em *Mais Estranho que a Ficção*, um processo interessante da direção em jogar com a visão do espectador a respeito da narração da película. Mesmo o público que atentasse mais para o dilema ético do que o estético estaria se questionando: seria Karen Eiffel a narradora do filme? Cabe elucidar, portanto, que se defendeu, aqui, a posição de que essa personagem adquiriu dupla função na narrativa, por haver uma segunda narrativa da qual ela, sim, seria a narradora subjacente. Além disso, coube colocar sob responsabilidade do diretor a função de mostrador (narrador fundamental) da narrativa, pois ele é quem, no sentido mais geral, efetua as modulações e controles que esse “narrador de mentirinha” faz, intradiegeticamente. Também convém ressaltar que as proposições oferecidas por Gaudreault são extremamente úteis para se começar a distanciar o narrador do autor e, principalmente, o método classificatório dos narradores literários e cinematográficos. Sem dúvidas, a tese do meganarrador cinematográfico possibilitou a separação desses agentes narrativos, acima de tudo por criar dar tentar dar conta de inúmeras dúvidas e sanar as idiossincrasias criadas a partir da ideia de “equivalência” do cinema frente à literatura.

9 Crônica presente no livro *Boca de Luar*.

FILMOGRAFIA CITADA

Mais estranho que a ficção (Mark Forster, 2006);

Memórias Póstumas (André Klotzel, 2001);

O primeiro mentiroso (Ricky Gervais e Matthew Robinson, 2009);

O Show de Truman (Peter Weir, 1996);

Sherlock (Mark Gatiss, 2012).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E LITERATURA RELEVANTE

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

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

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

GAUDREULT, A. *From Plato to Lumière: Narration and Mostration in Literature and Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. UFMG: Faculdade de Letras, 2005.

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

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

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

