

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
CURSO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ANA RAIZA DE MIRANDA MELLO

**O NARRADOR AUTODIEGÉTICO E A QUEBRA DA QUARTA PAREDE
EM *HIGH FIDELITY*: O LIVRO, O FILME, A SÉRIE.**

JUIZ DE FORA
2022

ANA RAIZA DE MIRANDA MELLO

**O NARRADOR AUTODIEGÉTICO E A QUEBRA DA QUARTA PAREDE
EM *HIGH FIDELITY*: O LIVRO, O FILME, A SÉRIE.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para a obtenção do título de bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini

Juiz de Fora

2022

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

de Miranda Mello, Ana Raiza.

O narrador autodiegético e a quebra da quarta parede em High Fidelity: : O livro, o filme, a série. / Ana Raiza de Miranda Mello. -- 2023.

40 p. : il.

Orientador: Christian Hugo Pelegrini

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2023.

1. Audiovisual. 2. Adaptação. 3. Narrador. 4. Narratologia. I. Pelegrini, Christian Hugo, orient. II. Título.

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DO BACHARELADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

Aos dezoito dias do mês de janeiro do ano de 2023, às 16:30 horas, nas dependências do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, ocorreu a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), requisito da disciplina ART314 - TCC, apresentada pela) aluna Ana Raíza de Miranda Mello, matrícula 201666292B, tendo como título “ O narrador autodiegético e a quebra da quarta parede em High Fidelity: O livro, o filme, a série”.

Constituíram a Banca Examinadora os Professores:

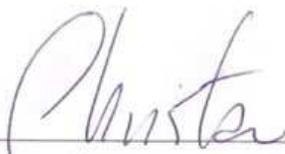
Christian Hugo Pelegrini, doutor, UFJF, orientador,

Professora Theresa Medeiros, doutora, UFJF, examinadora e

Professor Sérgio José Puccini Soares, doutor, UFJF, examinador.

Após a apresentação e as observações dos membros da banca avaliadora, definiu-se que o trabalho foi considerado APROVADO () REPROVADO. Com nota 100 (cem).

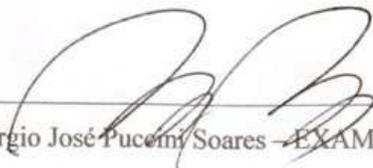
Eu, Christian Hugo Pelegrini, Professor– Orientador, lavrei a presente ata que segue assinada por mim e pelos demais membros da Banca Examinadora, comprometendo-me em informar a nota do aluno no SIGA UFJF o mais breve possível.



Dr. Christian Hugo Pelegrini – ORIENTADOR



Dra. Theresa Medeiros – EXAMINADORA



Dr. Sérgio José Puccini Soares – EXAMINADOR

AGRADECIMENTOS:

Agradeço, primeiramente, aos meus pais Cláudio e Ana Paula. Sem o apoio e o suporte de vocês eu não teria conseguido chegar até aqui. Aproveito para, em nome deles, agradecer aos meus avós que, mesmo não entendendo o que eu estudava, sempre demonstraram muito orgulho e também contribuíram bastante para a minha estadia em Juiz de Fora.

Agradeço aos meus amigos de Teresópolis que, mesmo de longe, sempre se fizeram presentes.

Agradeço a cidade de Juiz de Fora, por me receber tão bem e me proporcionar um crescimento por meio de desafios, dificuldades e oportunidades de me conhecer e ter contato com pessoas de diferentes lugares do Brasil. Agradeço também aos amigos que fiz aqui, com quem compartilhei momentos bons, ruins, chorei as pitangas e gargalhei até a barriga doer. Sem vocês a trajetória teria sido bem mais difícil e sem graça.

Agradeço ao Cine-Theatro Central e toda sua equipe que me acolheu da melhor forma possível. Demorei muito tempo pra me sentir em casa em Juiz de Fora e foi no Central que esse sentimento começou a florescer. Nunca vou esquecer todos os momentos que vivi naquele espaço e sou muito grata pelas pessoas que eu conheci por causa dele. Central no coração pra sempre!

Agradeço a Universidade Federal de Juiz de Fora, ao Instituto de Artes e Design, a todos os docentes, funcionários e colegas que cruzaram o meu caminho. Vocês têm em mim uma pessoa que jamais vai sossegar enquanto a educação pública não tiver o reconhecimento que merece.

Por último mas não menos importante, agradeço ao professor e orientador, Cristian Pelegrini, o responsável pelo meu interesse no estudo de narrativas seriadas. Esse desejo floresceu graças à disciplina de Cinema e Diálogos, ainda no segundo período do Bacharelado em Artes. Mais tarde, na disciplina de Tópicos em Cinema e Audiovisual III, o interesse virou objetivo. Obrigada pelo apoio, sinceridade e empenho na orientação.

Uma coisa é certa: sempre que se pede a um fã para falar de uma série, nunca mais se cala e parece literalmente impregnado por um universo vivido como um planeta real. (ESQUENAZI, 2011, p. 140)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar as semelhanças e diferenças na adaptação de uma mesma história para três suportes distintos, sendo eles um livro, um filme e uma série, com foco no uso do narrador em cada suporte. A história em questão é *High Fidelity* (Alta Fidelidade, em português), escrita pelo britânico Nick Hornby e publicada em 1995. Mais tarde, em 2000, o livro deu origem a um longa-metragem de mesmo nome, dirigido por Stephen Frears. Já em 2020, a história foi adaptada para o formato de série, dividida em dez episódios e veiculada na plataforma de *streaming* Hulu. Ao longo da pesquisa, espero evidenciar as particularidades do narrador nos três suportes midiáticos, a fim de indicar uma relação entre o conceito de narrador autodiegético estabelecido pelo francês Gérard Genette e pelo espanhol José Luis Sánchez Noriega, a sua aplicação na literatura e nas narrativas de ficção gravadas e associá-lo a utilização da quebra da quarta parede nas obras audiovisuais. Para, assim, conceber os possíveis efeitos que essas estratégias geram nas narrativas.

Palavras-chave: Adaptação; Narrador; Autodiegético; Quarta parede;

ABSTRACT

The present work aims to investigate the similarities and differences in adapting the same story to three different supports, namely a book, a film and a series, focusing on the use of the narrator in each support.

The story in question is *High Fidelity*, written by the British Nick Hornby and published in 1995. Later, in 2000, the book gave rise to a feature film of the same name, directed by Stephen Frears. In 2020, the story was adapted into a series format, divided into ten episodes and aired on the Hulu streaming platform.

Throughout the research, I hope to highlight the narrator's particularities in the three supports, in order to indicate a relationship between the concept of autodiegetic narrator established by the Frenchman Gérard Genette and by the Spanish José Luis Sánchez Noriega, its application in literature and fiction narratives recorded and associate it with the use of breaking the fourth wall in audiovisual works. In order to conceive the possible effects that these strategies generate in the narratives.

Key-words: Adaptation; Storyteller; Autodiegetic; Fourth wall;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. ENTENDENDO O UNIVERSO	9
1.1 O LIVRO	9
1.2 O FILME	12
1.3 A SÉRIE	18
2. PANORAMA DOS CONCEITOS	22
3. APLICANDO CONCEITOS	28
4. CONCLUSÃO	36
5. REFERÊNCIAS	39
5.1 FILMOGRAFIA	41

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o intuito de investigar os tipos de narradores utilizados na adaptação de uma mesma história para três suportes midiáticos diferentes, analisar suas características, semelhanças e diferenças, a fim de elucidar o papel que este narrador tem no desenrolar da narrativa, na recepção do público e associá-lo a utilização da técnica conhecida como quebra da quarta parede nas obras audiovisuais.

O esqueleto desta pesquisa foi desenvolvido na disciplina de Tópicos em Cinema e Audiovisual III. Nesta aula, foi proposto pelo professor um trabalho final de análise de alguns episódios de uma série qualquer com foco na quantidade de planos, cortes, cenas, personagens, usando o programa *Cinematics*. Após esse levantamento, tínhamos que escrever um ensaio com as impressões acerca dos dados obtidos, relacionando com o conteúdo ministrado durante o semestre.

Como o estudo de narrativas seriadas já era minha aspiração, usei esta oportunidade para me aprofundar no tema. A série *High Fidelity* (2020) foi escolhida como meu objeto de estudo e analisei a série por completo. Grande parte da essência dessa análise primária está presente a seguir, neste trabalho.

Neste projeto, irei traçar um panorama entre as nomenclaturas apresentadas ao longo dos anos e difundidas por diferentes estudiosos, e as relacionei com os objetos escolhidos baseado nesta pesquisa específica e na bagagem que adquiri no decorrer da graduação.

A história em questão é *High Fidelity* (Alta Fidelidade, em português), um romance originalmente escrito pelo britânico Nick Hornby e publicado em 1995. Mais tarde, em 2000, o livro deu origem a um longa-metragem de mesmo nome, dirigido por Stephen Frears e estrelado por John Cusack. Já em 2020, a história foi adaptada para o formato de série, dividida em dez episódios e veiculada na plataforma de *streaming* Hulu, com Zoë Kravitz no papel da protagonista.

1 ENTENDENDO O UNIVERSO

A prática de adaptar contos literários para obras audiovisuais é datada dos primeiros anos do cinema, ainda no século XIX, na Europa. Embora essas obras ainda sejam vistas como de menor valor por parte do público e, muitas vezes, também pelo meio acadêmico, é graças a elas que podemos observar elementos interessantes no que diz respeito a produções de diferentes épocas, suportes e para diversos públicos.

A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. Cada lente, ao revelar aspectos do texto fonte em questão, também revela algo sobre os discursos existentes no momento da reacentuação. Ao revelar os prismas e discursos através dos quais o romance foi reimaginado, as adaptações fornecem aos próprios discursos um tipo objetivo de materialidade. (STAM, 2006, p. 48-49)

Quando se trata de adaptação, o trabalho de análise feito é, na maioria das vezes, baseado na comparação entre a obra-fonte e as obras posteriores. É quase impossível desassociar uma das outras por questões óbvias. Dito isso, esse trabalho não tem como objetivo fazer juízo de valor acerca dos objetos destacados. O que está em evidência aqui é a escolha de elementos narrativos, de estilo, técnicos e o nível de consciência do personagem principal, que são componentes essenciais para o desenvolvimento de cada produção.

Por mais paradoxal que possa soar, não vamos falar de fidelidade em Alta Fidelidade.

1.1 O LIVRO

High Fidelity é um romance escrito pelo britânico Nick Hornby e publicado no ano de 1995. No Brasil, sob o nome de Alta Fidelidade, o livro foi traduzido e lançado pela editora Rocco em 1998.

Originalmente, a obra de Hornby conta a história de Rob Fleming, um homem com seus trinta e poucos anos, dono de uma loja de discos de vinil em Londres e que, quando se trata de relacionamentos amorosos, é um verdadeiro desastre. Tendo sido abandonado por Laura, sua última namorada com quem morou junto por três anos, Rob começa a reavaliar seus comportamentos para entender como eles interferiram no decorrer dos seus namoros, a fim de descobrir os motivos pelos quais nenhum deles deu certo.

Rob é um personagem que tem uma mania quase obsessiva de pensar a vida através de listas dos 5 melhores de todos os tempos. Isso vai desde as melhores bandas, filmes, personagens até as melhores separações, que é o ponto de partida para o desenvolver de *High Fidelity* em todas as suas versões, tanto na original quanto nas adaptações posteriores. Para situar temporalmente o leitor, o livro começa dividindo a história entre “naquele tempo” e “agora”.

Na primeira parte do romance, Rob descreve, em formato de lista, suas 5 “separações mais memoráveis” (HORNBY, 1998, p. 9), contadas em ordem cronológica para explicar para Laura, sua ex-namorada que acabou de sair de casa, que ela não conseguiu magoá-lo o suficiente para ser elencada nesta lista. O que, ao longo do livro, a gente percebe que não é bem a verdade.

Em ordem cronológica, minhas separações mais memoráveis, as favoritas, as cinco que eu levaria para uma ilha deserta:

- 1) Alison Ashworth
- 2) Penny Hardwick
- 3) Jackie Allen
- 4) Charlie Nicholson
- 5) Sarah Kendrew.

Essas foram as que doeram de verdade. Está vendo o seu nome nesta lista, Laura? Acho até que você conseguiria entrar sorrateiramente, nas *dez* mais, mas não há lugar para você nas cinco; [...] Se você realmente queria me sacanear, deveria ter me conhecido antes. (HORNBY, 1998, p. 9)

Enquanto explica os motivos pelos quais essas cinco ex-namoradas partiram seu coração de maneira mais inesquecível desde a adolescência até a fase adulta, Rob continua demonstrando sua obsessão por listas. Em alguns casos, ele utiliza esse método para caracterizar a personalidade dessas mulheres e demonstrar como elas tinham gostos muito diferentes dos dele, uma forma de tentar justificar todo o fracasso romântico.

Ao final da seção “naquele tempo”, Rob se dirige diretamente a Laura por meio de vocativo. É nesse momento que o passado e o presente se encontram e o protagonista começa a desenvolver a história a partir do término de seu relacionamento com Laura, no tempo atual da narrativa.

E então eu conheci você, Laura, e nós moramos juntos e agora você se mudou. No entanto, sabe, neste aspecto você não está me oferecendo nada de *novo*; se você quer entrar à força na lista, vai ter que se esforçar mais. [...] eu sei, apesar de toda a tristeza e da falta de autoconfiança que emergem borbulhando das profundezas quando você é chutado, que você não representa a minha última e melhor chance de um relacionamento. De modo que, sabe como é. Valeu o esforço. Foi quase, mas não deu. A gente se vê. (HORNBY, 1998, p. 34)

Conhecendo um pouco mais da sua vida ao longo do livro, Rob se apresenta como um personagem que reconhece a sua parcela de culpa no que diz respeito ao fracasso de todas as suas relações, inclusive familiares e de amizade. É com o desenrolar da história que a gente fica sabendo de motivos bem relevantes, diga-se de passagem, que levaram Laura a sair de casa.

Essas informações são confidenciais por Rob ao leitor de maneira homeopática, acredito que seja numa tentativa de não parecer um completo cafajeste que mereceu o “pé na bunda”. É o típico personagem que tem entendimento de seus atos e demonstra que sente remorso.

Nesses momentos em que confidencia informações, por inúmeras vezes Rob se dirige abertamente ao leitor, isso demonstra uma certa consciência do seu papel como personagem que guia o leitor pelo enredo e também uma lucidez de quem sabe que ele fala para alguém “do outro lado”.

Eu não sei o que, exatamente, Laura disse, mas ela deve ter revelado pelo menos dois, talvez até todos os quatro, dos seguintes itens de informação:

- 1) Que eu dormi com outra pessoa quando ela estava grávida.
- 2) Que esse meu caso contribuiu diretamente para que ela interrompesse a gravidez.
- 3) Que, após o aborto, eu lhe pedi emprestada uma grande soma de dinheiro, da qual ainda não paguei de volta nem uma parte.
- 4) Que, pouco antes de ela partir, eu lhe disse que estava infeliz com nosso relacionamento e que estava tipo meio que talvez procurando uma outra pessoa.

Eu fiz e disse estas coisas? Sim, fiz e disse. Há circunstâncias atenuantes? Na verdade não [...] E antes que vocês me julguem, embora provavelmente já o tenham feito, escrevam num papel as quatro piores coisas que já fizeram à sua parceira, mesmo se - especialmente se - ela não soube disso. [...] Terminaram? Está bem, e agora, quem é o babaca?" (HORNBY, 1998, p. 81-82)

Em outras ocasiões, quando se dirige ao leitor para uma explicação ainda mais detalhada, o texto é apresentado entre parênteses como, por exemplo, quando ele enumera, em formato de lista, os cinco melhores filmes de todos os tempos segundo seus pais e completa,

(De qualquer forma, vocês estão entendendo e vão entender melhor ainda quando eu lhes contar que ir ao cinema é jogar dinheiro fora, de acordo com eles, porque mais cedo ou mais tarde os filmes acabam passando na televisão). (HORNBY, 1998, p. 117)

Depois de refletir muito sobre seus comportamentos, Rob parece finalmente entender o esforço que precisa ser feito para ser uma pessoa melhor e quebrar o ciclo de seus padrões autodestrutivos para conseguir manter uma relação saudável com qualquer pessoa, especialmente, com Laura. O final feliz acontece, Rob e Laura se resolvem, voltam a morar juntos e vivem felizes até a última página.

O resto da noite é que nem o final de um filme. O elenco inteiro está dançando. [...] Coloco para tocar "*Got To Get You Off My Mind*" de Solomon Burke [...] Quando Laura ouve os acordes iniciais, ela gira nos calcanhais e sorri e joga os polegares para cima várias vezes, e eu começo a montar na minha cabeça uma fita pra ela, algo que esteja cheio de coisas que ela já ouviu e cheio de coisas que ela vá tocar. Hoje à noite, pela primeira vez na vida, eu meio que vejo como é que dá para fazer isso. (HORNBY, 1998, p. 259-260)

1.2 O FILME

Em 2000, a história de Rob (Gordon, dessa vez) volta a ser contada. Agora em formato de longa-metragem, com duração de 1 hora e 53 minutos e dirigido por Stephen Frears. A adaptação homônima traz o ator John Cusack no papel do protagonista e o elenco do filme ainda conta com Jack Black como Berry, Todd Louiso como Dick, Iben Hjejle como Laura, Lisa Bonet como Marie, Catherine Zeta-Jones como Charlie, entre outros nomes menos conhecidos.

O longa preserva bastante do romance original no que diz respeito ao enredo, representação dos personagens e suas dinâmicas, e do desenrolar dos fatos. No artigo intitulado Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária (2012), Gonçalves da Silva explica como essa relação costuma se dar.

Em uma adaptação, quando passa de uma mídia a outra (como no caso de literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história. Há alguns elementos que podem ser transpostos, como personagens e história, mas nessa transposição é provável que esses aspectos mudem e passem por transformações radicais. (GONÇALVES DA SILVA, 2012, p. 197)

Por mais que a palavra fidelidade venha à mente quando se trata de comparações, não considero viável utilizá-la nesse trabalho pois, segundo Randal Johnson (1987) resumido por Gonçalves da Silva (2012, p. 188), “um filme adaptado de uma obra literária tem de ser julgado como uma obra original, como recriação artística.”.

Logo, se cada obra deve ser vista como original devido às suas especificidades que não podem ser relativizadas, não faz sentido falar em fidelidade. Assim como também não faz sentido tratar obras adaptadas como um produto de menor valor comparado a obra original, considero esse discurso um preciosismo dispensável.

Ismail Xavier (2003, p. 62) declara que, “a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.”. É claro que é impossível falar de total independência em obras adaptadas mas, como eu disse anteriormente, não vamos tratar de fidelidade em Alta Fidelidade.

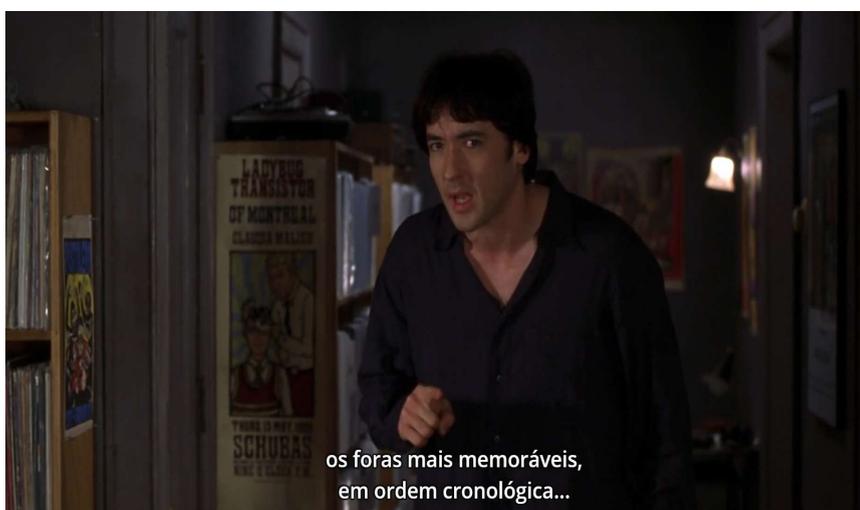
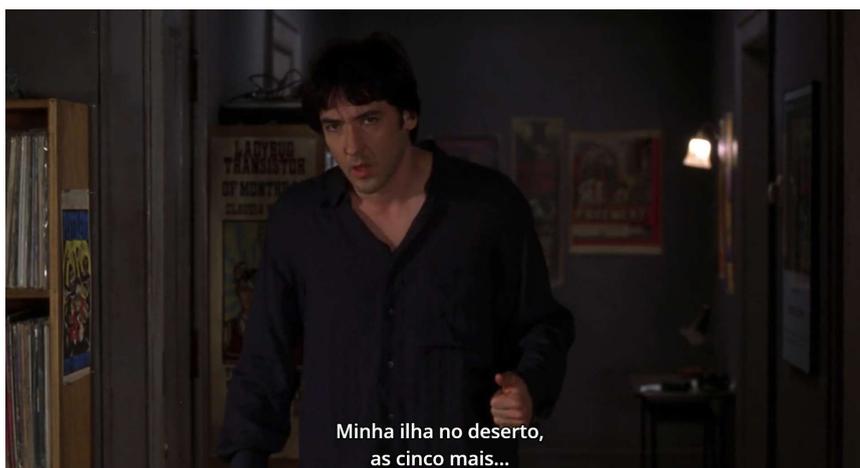
Quando menciono a preservação de aspectos da obra literária no longa-metragem, me refiro à possibilidade de identificação. O leitor que, mais tarde, virou espectador consegue reconhecer no filme a história que lhe foi apresentada anteriormente. O que funciona também caso o espectador não tenha tido acesso ao

livro. Ninguém tem o entendimento e a fruição prejudicados justamente por serem obras autossuficientes.

O filme de Stephen Frears mantém a dinâmica entre Rob e seus dois melhores amigos Barry e Dick, a loja de discos, a personalidade do protagonista, o fascínio por pensar a vida em listas, as histórias dos antigos namoros e, sobretudo, mantém o fim do relacionamento com Laura como o pontapé inicial da história.

O longa utiliza do atributo conhecido como quebra da quarta parede para contar a história, mas o que isso significa? Isso significa que é Rob, o protagonista, o responsável pela exposição dos fatos do enredo e ele o faz olhando diretamente para o “fora do quadro”, em direção ao espectador. Vide exemplo abaixo da captura de tela da sequência inicial do filme.

Figura 01: Frames da sequência inicial do filme *High Fidelity* (2000).





Fonte: Captura de tela feita por mim. (00:02:17 até 00:02:34)

Segundo Steindorff (2015, *apud* Pereira & Santos, 2018, p. 277), “a quarta parede seria, pois, a barreira invisível, mas perceptível e dotada de certo nível de concretude, que separa os dois mundos, da narrativa ficcional e do espectador”.

A parede pressupõe uma não transposição ou troca entre os dois mundos, uma barreira intransponível. A sua quebra pressupõe, assim, um contato entre os dois mundos. No cinema, a quarta parede se firma com maior sustentação, na medida em que, diferentemente do teatro, a encenação da narrativa fílmica não ocorre ao mesmo tempo que sua exibição ao espectador. (PEREIRA & SANTOS, 2018, p. 277)

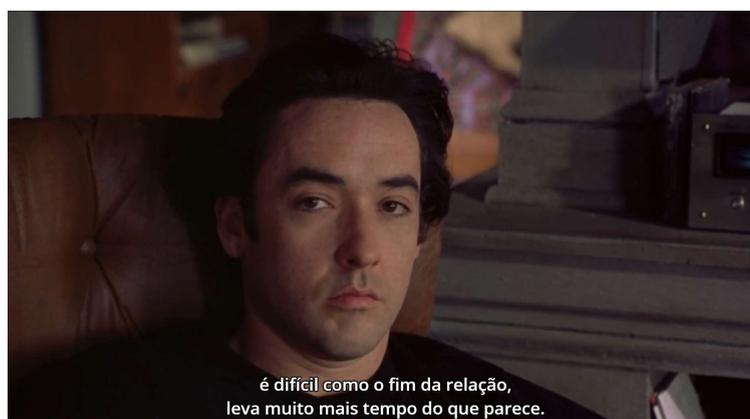
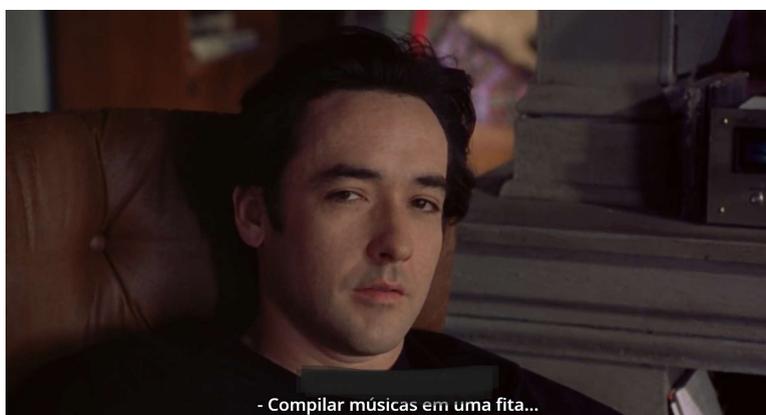
Além da quebra da quarta parede, o filme faz uso de *flashbacks* para guiar o espectador através das memórias e situações contadas por Rob. Esse é um aspecto interessante que foi incorporado da obra original mas de uma outra maneira.

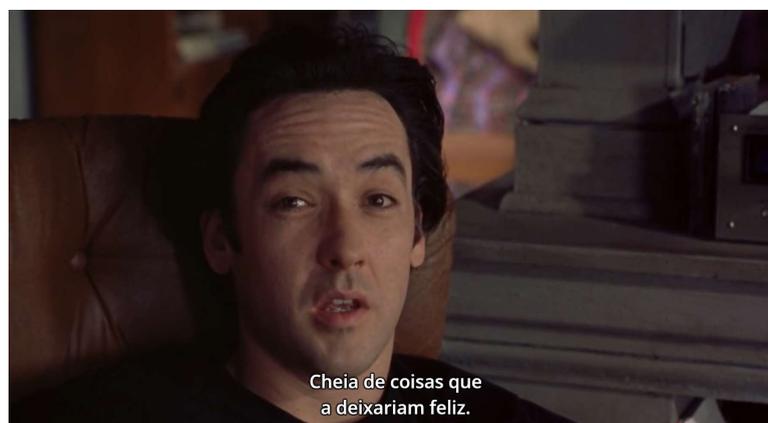
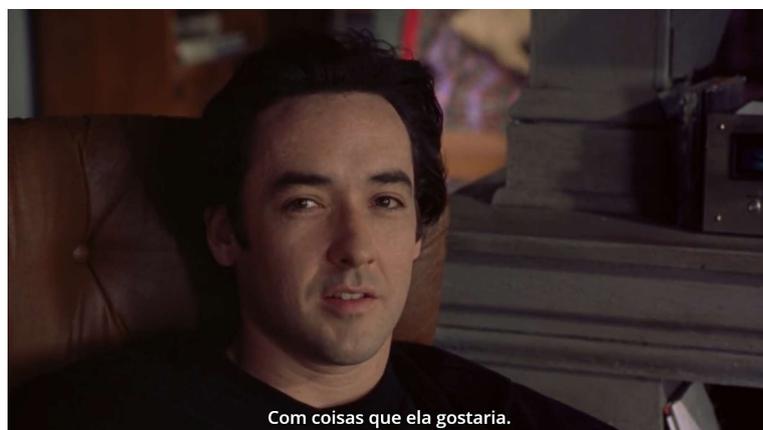
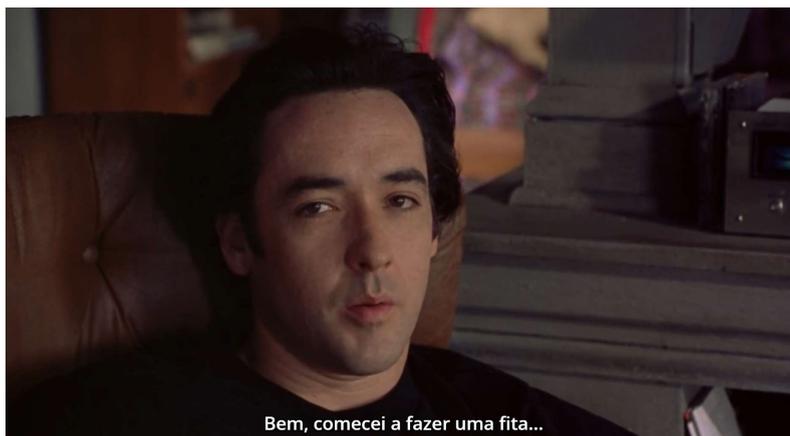
Se no livro a forma de representar a mudança temporal foi dividi-lo em seções nomeadas “naquele tempo” e “agora”, a escolha pelo uso de *flashbacks* foi uma alternativa que harmonizou melhor com a estética do novo suporte midiático, no caso o cinema e, posteriormente, a TV.

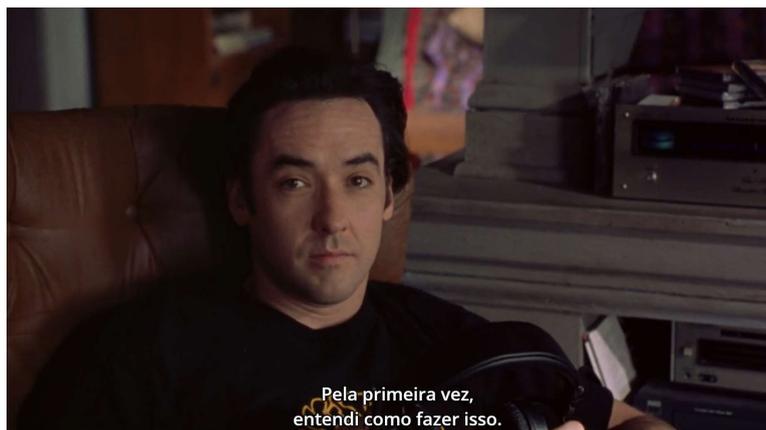
São alterações como essa que Gonçalves da Silva (2012) mencionou que costumam acontecer na transposição de uma mesma história para formatos diferentes e que Hattner (2010, p. 153) simplifica como “deixo de ter um texto e passo a ter muitos textos.”. O texto ao qual ele se refere, nesse caso, é o literário, mas podemos chegar à mesma conclusão avaliando textos de outros tipos.

Essa pluralidade é fundamental para pensarmos em uma evolução das reflexões sobre adaptação em direção ao que Marie-Laure Ryan chama de “narratologia transmidiática” (2004). Nesse sentido, os estudos deveriam se voltar para questões relacionadas a suportes que recriam técnicas de outros (por exemplo, o *voice-over* no cinema), a absorção de técnicas de um novo suporte por um mais antigo (e vice-versa), a inserção de um suporte em outro (...) e, por fim, as transposições de um meio para outro. (HATTNER, 2010, p. 153-154)

Figura 02: Frames da sequência final do filme *High Fidelity* (2000).







Fonte: Captura de tela feita por mim. (01:46:18 até 01:46:54)

No final do filme, Rob também tem a sua redenção. Depois de ter que lidar com seus piores comportamentos, reconhecer a sua culpa no fracasso dos relacionamentos anteriores, ele decide se esforçar para fazer dar certo. Rob e Laura voltam a ficar juntos, assim como no livro, e vivem felizes para sempre até o surgimento da cartela de créditos.

1.3 A SÉRIE

Em 2020 a plataforma de *streaming* Hulu lançou como produção original *High Fidelity*, uma série de dez episódios com direção de Chioke Nassor, Jeffrey Reiner, Jesse Peretz e Natasha Lyonne. Mas, diferente das duas outras abordagens, nessa obra a protagonista da história é uma mulher chamada Robyn Brooks, interpretada pela atriz Zoë Kravitz.

Na série, a história de Robyn (Rob) se passa no Brooklyn em Nova Iorque. É interessante que eles mantiveram a protagonista como dona de uma loja de discos de vinil, já que isso é uma característica marcante nas obras anteriores, mas, nesse caso, como a história se passa em 2020, eles comentam que o negócio não está lá essas coisas. Apesar disso, o ambiente em si é muito importante para a narrativa, sendo o espaço onde grande parte dela se desenvolve.

Assim como nas duas outras interpretações, a história de Robyn também tem início com o fim do seu último romance. Mac, o ex-namorado, sai de casa e ela

passa a reavaliar seus comportamentos nos relacionamentos afetivos ao longo da vida durante os dez episódios que compõem a primeira e única temporada da série.

Com um núcleo reduzido e tendo a história guiada pela protagonista, a série tem apenas 8 personagens que aparecem com certa frequência. Há a presença de outros personagens que flutuam na narrativa, mas que não são relevantes aos arcos capitulares e/ou aparecem apenas para compor arcos episódicos. Entre os personagens recorrentes temos, Robyn (Zoë Kravitz), Simon (David H. Holmes), Cherise (Da'Vine Joy Randolph), Clyde (Jake Lacy), Mac (Kingsley Ben-Adir), Liam (Thomas Doherty), Cam (Rainbow Sun Francks) e Nikki (Nadine Malouf).

Esse fato contribui também para o afinamento da relação entre personagens e espectador, como explica Jean-Pierre Esquenazi no livro *As séries televisivas* (2011):

A regularidade da série e o regresso das mesmas personagens conferem grande familiaridade com o universo ficcional. Temos a certeza de nela reencontrar os mesmos cenários, objetos e pessoas, tal como aqueles que nos são mais queridos. (ESQUENAZI, 2011, p. 38)

Os arcos dramáticos de *High Fidelity* podem ser divididos de acordo com o relacionamento que cada personagem tem com a protagonista. A maior parte deles é de caráter capitular, ou seja, se estendem por toda a temporada. É possível contar nos dedos os arcos dramáticos episódicos que são observados em seis dos dez episódios.

Sobre os arcos dramáticos episódicos, eles estão presentes, como citado acima, em seis dos dez episódios da primeira temporada. Suas histórias não agregam ou se desdobram em acontecimentos referentes ao arco principal, mas são utilizados para mostrar diferentes facetas dos personagens envolvidos. Além de também ser uma alternativa encontrada para variar a narrativa que é centrada num mesmo tema nas mais de 10 horas de duração total.

Com exceção do oitavo episódio (S01E08 - *Ballad of the Lonesome Loser*), todos os outros são guiados por Robyn, no esquema de quebra da quarta parede e ilustrados também com o uso de *flashbacks*, seguindo o mesmo caminho do filme de Stephen Frears.

O episódio que difere é guiado por Simon, melhor amigo e companheiro de trabalho de Robyn, que apresenta uma única vez a história de um de seus antigos relacionamentos e que não tem ligação com o arco principal que é dos envolvimento amorosos da protagonista. O personagem de Simon utiliza da mesma fórmula e estratégias para nortear o espectador pela história, ou seja, ele também se dirige em direção ao fora de quadro e relembra os acontecimentos por meio dos *flashbacks*. Esquenazi (2011, p. 83) explica que “uma fórmula resulta da ancoragem do gênero: certos elementos são fixados, enquanto outros permanecem variáveis”.

A sua fórmula caracteriza uma série, mas não a define por completo: as utilizações muito diferentes da fórmula (...) provam isso claramente. No entanto, representa uma estrutura muito sugestiva daquilo que é a série. A noção de fórmula permite-nos compreender como as séries utilizam as estruturas narrativas genéricas de modo frequentemente original. (ESQUENAZI, 2011, p. 83)

High Fidelity se ancora nessa repetição de aspectos estéticos e estilísticos, ligados tanto a narrativa quanto a forma que é apresentado na imagem e no som. A trilha sonora, por exemplo, tem papel fundamental na construção da história na adaptação seriada. Ela compõe a personalidade da protagonista e também no que diz respeito à construção de relacionamento entre os personagens.

Digo isso, pois é possível inferir o tom da cena pela música que está tocando e pela forma com que ela foi inserida na montagem, que é uma montagem dinâmica com uma quantidade grande de cortes e variedade de planos em uma mesma cena.

Ken Dancyger (2007, p. 204) classifica esse estilo de montagem como sendo uma influência da MTV, que ele define como, “uma nova forma de contar histórias visualmente. Parte narrativa, parte atmosfera, som intenso e imagem rica, a fórmula tem um apelo marcante”.

A escolha por esse estilo de montagem e pela multiplicidade de planos pode ter sido feita para envolver ainda mais o espectador, já que a história da série versa sobre uma única personagem, tem cenas de longa duração e, muitas delas, são em formato de monólogos. Tudo isso poderia ser um aspecto menos fascinante aos olhos do público, levando em consideração que as narrativas seriadas precisam

fazer com que seu espectador fique atraído por mais tempo do que qualquer longa-metragem.

A importância que é dada à trilha sonora, por exemplo, aparece com mais força na adaptação mais recente. É a possibilidade que as narrativas audiovisuais propiciam, em que certos aspectos podem ser explorados de maneiras diferentes, por exemplo, na imagem e no som, e que ficam fora do alcance quando confrontadas com as obras literárias.

Como sintetizou perfeitamente Rosemari Sarmiento (2012, p. 15) “a imagem é para o cinema um ponto de partida, enquanto que, para a literatura é um ponto de chegada, justamente porque cada linguagem tem recursos de expressão específicos de cada uma delas”.

Ao longo da temporada, Robyn se envolve com outras pessoas, faz uma autocrítica, se aproxima ainda mais dos seus amigos e termina a história solteira. É um final feliz bem diferente das outras abordagens mas que, analisando o contexto da produção, faz sentido. O último episódio da série termina com a canção *I Believe (When I Fall in Love It Will Be Forever)* de Stevie Wonder, a mesma canção que toca no final do longa-metragem.

Sabemos que não é coerente recorrer ao termo coincidência em uma sustentação acadêmica. Além do mais, não é razoável arrogar que temos consciência do propósito dos responsáveis. Todavia, analiso essa escolha como um “easter-egg” para os fãs de *High Fidelity*. E, do meu ponto de vista, isso também pode ser interpretado de maneira diegética, já que a música é diegética nas cenas das duas obras. Sendo assim, é possível inferir que para o Rob de John Cusack, a música representa a plenitude de ter se reencontrado com o amor de sua vida e para a Robyn de Zoë Kravitz, a ideia da esperança de um dia chegar lá.

2 PANORAMA DOS CONCEITOS

Depois dessa não tão breve explanação sobre as produções, vamos ao que interessa. Como o foco aqui é a investigação dos tipos de narradores e suas características específicas em cada suporte midiático, acredito que seja de suma importância trazer os conceitos que foram estabelecidos ao longo dos anos a fim de corroborar a pesquisa.

É pertinente destacar que a narratologia como ciência para o estudo da narrativa no audiovisual é relativamente nova, por isso, ainda não é possível estabelecer uma unidade acerca de alguns conceitos, além do que, no campo das ciências humanas, os conceitos estão sempre se atualizando e desenvolvendo. Neste capítulo, nós iremos passar por conceitos que se aproximam e se distanciam em certos aspectos e notar as diversas nomenclaturas existentes a depender de cada publicação e autor.

Embora ainda não seja possível estabelecer uma unidade em relação aos conceitos apresentados até aqui, este estudo se faz importante já que contribui para um desenvolvimento da área, como explica Menezes de Souza (2017):

Descrever e compreender tais procedimentos, contribuem significativamente para uma visão mais objetiva sobre a construção da obra, e permite estabelecer critérios de investigação quando se pretende trabalhar com mais de um autor, ou ainda quando se pretende estabelecer diálogos entre obras de diferentes épocas e estilos. (MENEZES DE SOUZA, 2017, p. 130)

Para começar, se faz necessário trazer o conceito de narrativa. Gérard Genette em seu livro *O Discurso da Narrativa* (1995) identifica três princípios distintos para o termo:

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. Análise da narrativa significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com

abstração do *medium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento. [...]

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. (GENETTE, 1995, p. 23-24, grifo meu)

No meu entender, esses três pontos destacados por Genette não são excludentes entre si, em função disso, reflito que é razoável relacionar todas as concepções supracitadas e elucido o meu pensamento a seguir.

Referente ao *primeiro sentido*, como ele explica, a narrativa é o discurso (enunciado) que pode ser escrito ou oral. Esse discurso vai versar sobre a progressão dos eventos e suas conexões (*segundo sentido*), e esses eventos vão ser relatados por alguém ou alguma entidade (*terceiro sentido*). Essa explanação já nos encaminha para o trajeto que vamos percorrer.

Quando se fala em narrador é inevitável que o papel que venha à mente seja do narrador literário, o mais difundido ao longo dos anos. O narrador literário é aquela entidade que conduz o leitor por toda a história, é a criatura, não necessariamente um personagem, que instiga a nossa imaginação e contribui para o preenchimento das lacunas deixadas por uma narrativa que tem nas palavras escritas a sua única forma de transmissão. Aqui, usarei a definição de narrador estabelecida por Reis & Lopes no livro *Dicionário de Teoria da Narrativa* (1988):

A definição do conceito de narrador deve partir da distinção inequívoca relativamente ao conceito de autor, entidade não raro suscetível de ser confundida com aquele, mas realmente dotada de diferente estatuto ontológico e funcional. Se o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade fictícia a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa. (REIS & LOPES, 1988, p. 61)

Segundo Ismail Xavier (2003, p. 66), “narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula”. Essa liberdade de poder propor diferentes pontos de vista, maneiras e caminhos é o que torna interessante o estudo sobre adaptação de uma mesma história. O método de comparação, neste caso, permite que a gente avalie cada abordagem tendo em vista que as produções destacadas partiram da mesma obra-fonte. Porém, não há como isolar o fato de que

elas foram feitas em contextos históricos específicos e para suportes midiáticos diferentes. Tudo isso influencia as produções que precisam avaliar desde o público-alvo e até o meio em que elas vão ser veiculadas, no caso das obras audiovisuais. Xavier ainda comenta:

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. (XAVIER, 2003, p. 64)

O canal pelo qual as informações são dadas é o objeto de análise deste trabalho. Antes de explicar sobre as variadas tipologias encontradas ao longo da minha pesquisa, acho importante reforçar a definição de diegese, um conceito que vai aparecer múltiplas vezes daqui pra frente. De acordo com o dicionário online de português, Dicio (2022), diegese é

Ação de narrar, de descrever uma história; narração. [Literatura] Extensão da ficção dentro de uma narrativa; refere-se à parte que, dentro da narrativa, é fruto da imaginação ou da invenção do autor, não possuindo correspondência com a realidade do mundo, compondo a realidade da própria narrativa.

Portanto, diegese é tudo o que abrange os acontecimentos no nível da realidade daquela história, dentro do universo daquela ficção.

Vale a pena esclarecer também a diferença apontada por estudiosos no que se refere aos conceitos de **história** e **discurso**. De acordo com Todorov, resumido por Reis & Lopes (1988, p. 49) “a história corresponderia à realidade evocada pelo texto narrativo (acontecimentos e personagens), o discurso ao modo como o narrador dá a conhecer ao leitor essa realidade”. Enquanto isso, Genette se alongou um pouco mais e definiu o que é **história, narração e narrativa**:

Genette estabeleceu uma distinção entre **história** (ou diegese), sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou conteúdo narrativo; **narração**, ato produtivo do narrador; e **narrativa** propriamente dita, discurso ou texto narrativo em que se plasma a história e que equivale ao produto do ato de narração. (REIS & LOPES, 1988, p. 49, grifo meu)

Ainda em *O Discurso da Narrativa* (1979), Genette concebe alguns conceitos que nortearam os estudos acerca da narrativa e do nível de narração desde então, como sintetiza Menezes de Souza (2017):

Genette estabelece, então, um quadro que determina os tipos de narrador quanto à sua inserção na diegese (história) e ao nível narrativo a que pertence: extradiegético-heterodiegético; extradiegético-homodiegético; intradiegético-heterodiegético; intradiegético-homodiegético. (MENEZES DE SOUZA, 2017, p. 134)

Menezes de Souza (2017) ainda completa, “se é clara a compreensão do que seja heterodiegético e homodiegético (...) é possível dizer que as classificações extra- e intradiegético dizem respeito à posição do narrador em relação ao nível narrativo.” (p. 134). Em outras palavras, quando estes teóricos falam em níveis narrativos, eles estão especificando o envolvimento do narrador na diegese, em relação ao conteúdo e a forma com que esse conteúdo se manifesta.

Como facilmente se verifica, há uma acentuada afinidade entre as diferentes propostas apresentadas, já que todas elas isolam, na estrutura do texto narrativo, **um plano do conteúdo e um plano da expressão**. O primeiro compreende a sequência de ações, as relações entre personagens, a localização dos eventos num determinado contexto espacial; o segundo é o discurso narrativo propriamente dito, suscetível de ser manifestado através de substâncias diversas (linguagem verbal, imagens, gestos etc.). (REIS & LOPES, 1988, p. 49, grifo meu)

Partindo para os conceitos trazidos acima, Genette, Sánchez Noriega, Schmid, Stam e outros estudiosos que colaboram nas publicações dos nomes citados, concordam com a classificação que separa o narrador, *a priori*, em dois tipos: **o narrador extradiegético** e **o narrador intradiegético**.

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma das personagens, ou por um narrador estranho a essa história. (GENETTE, 1979, p. 243)

O primeiro tipo de narrador observado por esses estudiosos é o **narrador extradiegético**. O narrador extradiegético é aquele que, como sugere o nome, está externo ao mundo ficcional (diegese). De acordo com Cardoso (2003, p. 58) é ele que "regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos

cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal".

Nesse caso, o narrador extradiegético ainda se ramifica em outras duas subdivisões que são: O **narrador extradiegético-heterodiegético** que é aquela entidade que está completamente ausente da diegese e que conta uma história da qual lhe é estranha.

Já o narrador **extradiegético-homodiegético** é aquele narrador que está espacialmente fora do universo ficcional, mas que está contando a própria história. Ou seja, ele é protagonista mas não participa do tempo corrente da diegese, apesar de ter consciência dos fatos e contá-los a partir do seu ponto de vista como personagem.

Se se definir, em qualquer narrativa, o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra- ou intradiegético) e pela sua relação à história (hetero- ou homodiegético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: **1) extradiegético-heterodiegético:** (...) narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; **2) extradiegético-homodiegético:** (...) narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; **3) intradiegético-heterodiegético:** (...) narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; **4) intradiegético-homodiegético:** narrador do segundo grau que conta a sua própria história. (GENETTE, 1979, p. 247, grifo meu)

Logo, o **narrador intradiegético** é o narrador que está inserido no tempo corrente do universo ficcional. Esse narrador assume o papel de narrador e de personagem.

Dentro dessa tipificação, ainda há duas subdivisões que são apontadas. A primeira é o **narrador intradiegético-homodiegético**, que é o personagem que está no papel de protagonista e que narra a própria história.

A segunda subdivisão é o **narrador intradiegético-heterodiegético**, que é o personagem que assume o papel de narrador da história mas não é o protagonista, podendo ser um personagem coadjuvante que conta a sua versão da história, do ponto de vista de quem testemunha os acontecimentos.

É na fragmentação do narrador intradiegético que Genette e Sánchez Noriega se separam dos demais teóricos. Para eles, o narrador **intradiegético-homodiegético** seria o personagem secundário que narra uma história que não é dele mas que ele participa como testemunha.

Enquanto que, segundo Genette, a classificação mais fiel para definir o personagem protagonista que está inserido no universo ficcional e que narra a própria história seria **narrador autodiegético**.

Haverá, pois, pelo menos que distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: **uma em que o narrador é o herói da sua narrativa [...], e outra em que não desempenha senão um papel secundário, que acontece ser, por assim dizer sempre, um papel de observador e de testemunha [...].** Reservamos para a primeira variedade (que representa de alguma maneira o grau forte do *homodiegético*) o termo, que se impõe, de **autodiegético**. (GENETTE, 1979, p. 244, *apud* FREITAS, 2019, p. 112, grifo meu)

É Genette o primeiro a mencionar essa nomenclatura em suas publicações. Mais tarde, o teórico espanhol Sánchez Noriega reafirma o pensamento dele, como cita Cardoso (2003):

Mas a faceta mais distintiva do modelo proposto por Sánchez Noriega é concernente ao narrador intradiegético. Para além de identificar como modo fundamental o narrador homodiegético, acrescenta que, **quando a personagem é o protagonista da história, então será designado como autodiegético**. (CARDOSO, 2003, p. 60, grifo meu)

Essa é a definição que mais nos interessa aqui. A do personagem que têm consciência e conhecimento dos fatos que vão ser narrados, já que a história contada é a de sua autobiografia. Esse personagem tem o poder de ir revelando ao leitor ou espectador as informações da maneira que achar mais conveniente e de acordo com o objetivo a ser alcançado.

A expressão narrador autodiegético, introduzida nos estudos narratológicos por Genette, designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história. (REIS & LOPES, 1988, p. 118)

Apesar disso, o objetivo alcançado também depende, em partes, da fruição do espectador. E essa recepção não é feita de forma passiva, cada pessoa absorve

informações, imagens e o discurso de uma forma única, mesmo em uma história que já foi previamente contada, como é o caso de obras adaptadas.

É possível fazer uma leitura aproximativa entre uma obra literária e uma obra cinematográfica, uma vez que ambas recriam um mundo ficcional e deixam ao leitor ou espectador a responsabilidade de também construir parte desse mundo. [...] O espectador não assimilará as informações dadas pelo filme sem refletir sobre elas, tanto a literatura quanto o cinema deixam espaço para o leitor e para o espectador, respectivamente, construir e descobrir parte do mundo ficcional narrado. (GONÇALVES DA SILVA, 2012, p. 199)

É justamente sobre os mecanismos utilizados na hora de tentar ganhar esse espectador que faz com que as obras analisadas se destaquem.

3 APLICANDO CONCEITOS

Com a intenção de viabilizar um melhor entendimento, como estou tratando de um livro e duas obras audiovisuais, irei agrupar, a princípio, as produções audiovisuais mesmo reconhecendo suas especificidades.

Para isso, irei me referir ao filme *High Fidelity* (2000) e a série *High Fidelity* (2020) como “ficção narrativa gravada”, conceito estabelecido por Mário Carlón (2011, p. 325) no capítulo *Entre el cine y la televisión: Interdiscursividad antes de la transmediatización en las series americanas de televisión* do livro *Previously On*. Ressalto que se, no decorrer da pesquisa, sentir necessidade de separá-las para melhor avaliar individualmente, assim o farei.

O meu primeiro contato com o universo ficcional de *High Fidelity* foi com a produção de 2020, algum tempo depois eu assisti ao longa-metragem de 2000 e, por último, li a obra-fonte. Como as outras duas produções estavam muito frescas na minha memória, em cada passagem mais marcante do livro, eu lembrava das abordagens que foram dadas nas narrativas gravadas.

Também por isso, identifiquei que, nos momentos em que o Rob do livro sentia a necessidade de esmiuçar alguma informação, esse texto era apresentado entre parênteses. Além disso, notei que curiosamente, nas ocasiões em que eu

identificava uma opinião mais forte ou uma explicação mais detalhada do protagonista, eram de momentos que foram representados nas obras de ficção narrativa gravada utilizando a técnica da quebra da quarta parede, já previamente comentada.

Acredito que essa minha associação sobre “quebra da quarta parede no livro” se deu pelo fato de eu ter feito o caminho oposto dos lançamentos das obras. Talvez se eu tivesse consumido as criações em sua ordem cronológica, eu teria uma percepção diferente sobre as abordagens escolhidas. Eu sei que, ao pé da letra do conceito, não existe quebra da quarta parede em obras literárias, porém, foi tal associação primária que me intrigou ao ponto de realizar esta pesquisa.

É nessa conjuntura que podemos observar como a mudança de comportamento dos personagens ao se dirigir ao espectador sem mediação, promove uma alteração no nível do plano diegético. É o exato instante em que o público é deslocado do papel de observador e passa a ser um aliado. Quando menciono o “papel de observador”, o faço sem a conotação pejorativa de quem assiste passivamente ou sem refletir sobre o que está sendo projetado. Ao invés disso, quero me referir ao espectador que reconhece que aquela história na tela está em outro nível diegético que ele, até então, não fazia parte.

O personagem, inserido no universo narrativo (diegese), que nesse caso assume o papel de narrador, reconhece a presença de uma instância do outro lado da tela (espectador) e, a partir disso, uma relação singular é estabelecida.

O relato confessional do narrador ao espectador, não apenas cria um mundo paralelo em que somente os dois habitam, mas indiscutivelmente aproxima as duas instâncias. O simples ato de olhar para a câmera já denota a intenção do narrador de aproximar-se do espectador. É da diegese a responsabilidade de corroborar, ou refutar, essa intenção. (PEREIRA & SANTOS, 2018, p. 281)

Com esse poder em mãos, o personagem tem a possibilidade de selecionar como essas informações vão ser contadas. É nesse ponto que a gente começa a discutir o papel do narrador autodiegético nas obras destacadas.

Sabendo da função que tem como o regente, detentor dos fatos, no que diz respeito a história contada, os protagonistas de *High Fidelity*, em todas as suas

formas (livro, filme, série), assumem o papel de narrador autodiegético. Rob Fleming, Rob Gordon e Robyn Brooks são os narradores de suas próprias histórias e o fazem através de alguns artifícios baseados nas possibilidades disponíveis em cada mídia.

O Rob do livro, tem sua história dividida pelo autor entre “naquele tempo” e “agora” para localizar o espectador de forma temporal no que vai ser contado. A representação do espaço e tempo é completamente diferente em cada suporte midiático.

Quando se fala em tempo da narrativa, podemos dizer, apoiando-nos em Eco (1997) e Mittell (2015), que, de maneira geral, em toda história há:

- (1) Tempo da história (da narrativa): o tempo que decorre no interior da narrativa;
- (2) tempo do discurso: é o tempo construído pelo discurso, e pode conter elipses, *flashforwards*, *flashbacks*;
- (3) Tempo da narração: o tempo para contar a história (na televisão e no cinema: *screen time*). (MUNGIOLI, 2019, p. 116)

A partir disso, sua explanação é feita pelo seu ponto de vista de “herói da sua narrativa”, para empregar a mesma expressão de Genette (1979, p. 244). É o relato de quem viveu e de como se sentiu, tudo isso de maneira amplamente descritiva, comum às obras literárias que precisam de uma maior riqueza de detalhes já que dependem completamente da imaginação do leitor.

Em momentos específicos, as passagens mais destrinchadas têm suas frases apresentadas entre parênteses, uma forma de demonstrar ao leitor que ali, é aquela frase que merece uma atenção, uma espécie de “*disclaimer*”, como, por exemplo:

Ligo para Laura no trabalho.

– Ah, oi, Rob. – diz ela, como se eu fosse um amigo e ela ficasse satisfeita por saber notícias minhas. (1. Não sou um amigo. 2. Ela não está satisfeita por saber notícias minhas. Fora isso...) – Como estão as coisas? (HORNBY, 1998, p. 123)

E também em,

Mas Penny tem uma dessas canetas especiais de críticos de cinema que têm luz na ponta (embora ela não seja crítica de cinema, só radialista da BBC) e as pessoas ficam olhando para ela e se cutucando e eu me sinto meio deslocado

sentado lá com ela. (Tenho que dizer, embora isto não seja nada galante, que ela parece engraçada de qualquer jeito, mesmo sem a caneta especial de críticos de cinema). (HORNBY, 1998, p. 142-143)

O Rob de John Cusack e a Robyn de Zoë Kravitz, têm como artifícios em suas narrações a quebra da quarta parede e os *flashbacks* para figurar os acontecimentos. É a dinamização do texto estático, como explica Sarmiento (2012, p. 14) “a literatura é resultado da construção mental a partir da decodificação do discurso verbal, e no cinema a imagem concreta é um ponto de partida”. E completa, “o tempo é condição da narrativa, pois esta repousa justamente na representação da ação. (...) A diferença da literatura para o cinema é que na primeira as sequências se fazem com palavras e no segundo com imagens”. (SARMENTO, 2012, p. 14)

Nas obras em que o suporte é audiovisual, a riqueza de detalhes se dá pela representação imagética e não pela descrição textual, então, a partir do momento que os personagens se dirigem ao público para comentar algo, é com uma intenção. No caso da ficção narrativa gravada, o caráter é de confidenciar informações que os outros personagens, integrantes da diegese, podem não ter conhecimento, quer seja uma coisa de momento ou pode ser que eles sequer tenham. Um traço de *voyeurismo*, em que o público não tem a possibilidade de sair dessa posição.

Nesse ponto, o espectador assume o papel de cúmplice, tendo um conhecimento privilegiado da narrativa e a fruição sobre o desenrolar da história passa a ser feita de modo particular. É possível que essa mudança no plano diegético, a partir da convocação feita pelo narrador-personagem com a simples ação de falar para o “fora de quadro”, faça com que o espectador fique mais comprometido com a obra.

É evidente que o espectador não passa a fazer parte literalmente da diegese, mas é como se “não-literalmente” fizesse. Em outras palavras, ao falar olhando diretamente para a câmera, o protagonista convoca o público a participar daquela diegese e a partir daí, estabelece uma relação de convivência, testemunho e intimidade.

(...) foram popularizadas estratégias que permitissem que o espectador fosse deslocado de seu lugar passivo de

testemunha, para um lugar privilegiado de participe da narrativa. Esse é o efeito primordial da quebra da quarta parede na narrativa fílmica. (PEREIRA & SANTOS, 2018, p. 277)

Quando o narrador autodiegético relata suas próprias experiências e vivências, é compreensível que o público não duvide ou coloque em cheque a veracidade daquelas informações.

O mais interessante disso tudo é que, a depender de como a narrativa é desenvolvida, é somente no final da obra que o espectador tem o conhecimento completo da história. São inúmeras as situações em que, você passa as duas horas daquele filme acreditando fielmente no que está sendo contado para, no final, perceber que a história inteira foi guiada por um narrador não confiável.

Norman Friedman (*apud* LEITE, 2006, p. 43) afirma que, em um primeiro momento, o tipo de ponto de vista do narrador autodiegético é de extrema importância ao conferir veracidade ao narrado, entretanto, essa narração parte de sua perspectiva, de suas percepções, pensamentos e julgamentos, não possuindo onisciência do estado psicológico das demais personagens que constituem o jogo narrativo. É preciso sempre desconfiar das intenções desse ser ficcional. O narrador autodiegético age de acordo com suas próprias intenções, e atua na narrativa como forma de apoderar-se dos papéis que são desempenhados. (FREITAS, 2019, p. 112)

Entretanto, esse não é o caso do personagem criado por Nick Hornby que, apesar de questionável em vários momentos, ele se mostra alguém que tem consciência de seus defeitos, o que reforça ainda mais uma impressão de credibilidade e verdade para o público.

O Rob interpretado por John Cusack é um protagonista irritante e com pouquíssimo carisma. Foi até difícil torcer por ele. Durante grande parte do filme, eu me pegava pensando “como alguém consegue se relacionar com esse ser humano?”. O personagem revela suas manias e seu ego bem cedo na narrativa e, paulatinamente, ele menciona seus atos polêmicos ao mesmo tempo que tenta justificá-los.

Apesar disso, o comportamento do protagonista não interfere na confiança que o espectador deposita nele desde o primeiro minuto do filme no que diz respeito à veracidade daqueles acontecimentos.

A forma com que esse personagem foi desenvolvido tem tudo a ver com o suporte em que ele seria posteriormente veiculado, como explica Pelegrini (2019):

(...) o filme é um texto unitário e autônomo, em que o personagem é apresentado ao espectador a partir do zero. E como o filme precisa desenvolver sua trama, a apresentação não pode tomar todo o tempo. Daí que, no filme, a apresentação do personagem fica comprimida em um período bem curto (raramente maior que meia hora). A compressão dramática (a “vida sem os momentos chatos”) faz com que toda aparição do personagem seja um grito de sua personalidade. Conhecer um personagem, do zero, neste período tão curto, significa saturar as cenas com seus traços de personalidade, especialmente quando são muitos e variados. Dessa forma, a apresentação acaba criando personagens que são muito intensos, em qualquer traço de personalidade que tenham. (PELEGRINI, 2019, p. 143)

Em compensação, o narrador autodiegético mais controverso que a gente tem é da personagem de Zoë Kravitz. Durante a maior parte da série, Robyn se apresenta como uma mulher de personalidade forte, decidida, confiante e confiável. Desde os primeiros minutos da história somos levados a acreditar que a culpa pelo fim do relacionamento deles foi de Mac, o ex-namorado que, com sua saída de casa, deu o pontapé inicial na produção. É ele quem vai embora e muda de cidade sem olhar para trás. No entanto, ao longo do nono e penúltimo episódio, Robyn revela para Mac que dormiu com outra pessoa na mesma noite em que eles ficaram noivos.

Neste caso, a protagonista confessa a um outro personagem componente da diegese uma informação que até então não tinha sido citada, nem por meio da quebra da quarta parede e nem demonstrada em *flashbacks*. Ou seja, Robyn guardou uma informação crucial até o final da temporada, uma informação que a colocaria em outra perspectiva aos olhos do espectador.

É possível associar esse fato a outro conceito estabelecido por Genette, que é a focalização, resumida por Menezes de Souza (2017, p. 134) como “a focalização diz respeito ao conhecimento que o narrador tem sobre a história em comparação com o conhecimento que o personagem tem.”. Nesse contexto, Robyn (a personagem-narradora) tem pleno conhecimento de que essa informação específica vai alterar a concepção que o público tem dela, e por isso, ela retém a informação por quase dez horas de tempo de tela.

Como a personagem já expôs ao longo de (quase) toda a temporada situações em que ela estava errada, o espectador assume que conhece todas as suas facetas e que sabe tudo sobre os fatos que levaram ao final daquele relacionamento.

É aí que fica interessante, porque, Robyn desempenhando esse papel de narrador autodiegético, consegue manipular o cerne da narrativa e, no momento que isso é evidenciado, a primeira reação do público é de questionar tudo o que foi dito e mostrado anteriormente. A máxima do “ver para crer” não se aplica aqui, já que o narrador responsável por guiar a narrativa (tanto da sucessão dos fatos cronológicos, quanto das imagens geradas nos *flashbacks*) é um narrador que se mostrou não confiável.

Volto a defender aqui o meu pensamento que engloba os três sentidos da narrativa expostos por Genette (1979). Relativo ao *primeiro sentido*, a narrativa é o discurso enunciado feito de forma oral ou escrita, nesse caso, a própria produção seriada, mas ela vai além da forma oral ou escrita, já que o próprio suporte apresenta a alternativa imagética. Esse discurso comunicado pela série vai tratar sobre a progressão dos eventos e suas conexões, imagens selecionadas a partir do uso dos *flashbacks* para ilustrar (*segundo sentido*), e esses eventos vão ser relatados por alguém ou alguma entidade (*terceiro sentido*), Robyn de forma direta através da quebra da quarta parede.

O mais intrigante desta situação específica é o fato da personagem já ter nos mostrado, por meio de *flashbacks*, o fatídico dia da traição. O público é confrontado com uma memória que foi apresentada anteriormente, mas só até certo ponto.

No *flashback*, nós vemos o momento em que Robyn acha a aliança de noivado na gaveta de Mac e surta. Depois, ela inventa que precisa sair de casa para comprar ração pro gato. Em seguida, ela nos leva até ao mercado, ela compra a ração e o desvia do caminho de casa até um bar próximo onde ela bebe sozinha. Por último, vemos a volta pra casa que culmina no pedido de casamento. Esse é o controle que uma série com um tempo maior de exibição tem para desenvolver o personagem e a narrativa.

Dessa forma, o contato que o espectador tem com o personagem pode acontecer ao longo de um tempo discursivo maior, logo, de forma mais compassada, menos corrida. Em outras palavras, se o filme tem uma apresentação do personagem que é *intensiva*, a série pode fazê-lo de forma *extensiva*, mostrando-o um pouco por vez por um período mais longo. Essa apresentação extensiva permite um personagem com mais nuances, em que os traços que compõem sua personalidade comparecem e desaparecem sem pressa. Há um tempo para que as situações se coloquem diante dele em um ritmo mais natural (ou menos baseado em coincidências da trama). (PELEGRINI, 2019, p. 144)

Aquele mundo paralelo criado com a quebra da quarta parede que aproxima o personagem do espectador, comentado por Pereira e Santos (2017), é refutado pela diegese nesse contexto, já que o público constata que foi manipulado e que todo o privilégio que a gente tinha em relação aos outros personagens da diegese era ilusório. É um efeito diferente do notado quando se analisa o papel do narrador autodiegético do livro de Nick Hornby e também no filme de Stephen Frears.

Pelegrini (2019) também atribui essa viabilidade de desenvolvimento gradual de uma história com personagens dúbios, que não necessitam da empatia do espectador para terem sucesso e serem renovados, ao fato da obra ser feita por e para plataformas de *streaming* e/ou canais pagos.

Este aspecto ajuda a entender o porquê dos personagens tridimensionais serem encontrados com mais facilidade em modelos de produção ligados aos canais *premium* (HBO, Showtime, AMC e mesmo Netflix). Suas temporadas curtas (de 6 a 12 episódios) são, em geral, feitas de uma só vez. Assim, mesmo que não haja tanto apelo por audiência nos primeiros episódios, o risco de um cancelamento prematuro é bem reduzido. Isso garante aos produtores um tempo mínimo para desenvolver tramas sofisticadas e apresentar personagens complexos. (PELEGRINI, 2019, p. 146)

Aqui, chegamos ao cerne da pesquisa. Três obras em três diferentes suportes, contando a mesma história. Cada uma à sua maneira, porém todas elas identificáveis para quem consumiu as outras. Os artifícios utilizados em cada adaptação se relacionam diretamente com as possibilidades disponíveis tanto no que diz respeito aos suportes midiáticos, como na viabilidade de inovações tecnológicas, estilísticas e de gêneros dos contextos históricos e sociais em que elas foram produzidas.

CONCLUSÃO

Em uma pesquisa é preciso levar em consideração as especificidades dos objetos estudados. No caso de uma pesquisa que utiliza a comparação como forma de investigar, é fundamental ter o cuidado para não cair no erro de fazer juízo de valor das produções. Acredito que o melhor caminho a ser seguido, nesse caso, é avaliar cada peça como independente, como uma nova criação porque, de fato, é.

Neste estudo sobre obras adaptadas de uma mesma história para mídias diferentes, encontrei pontos que convergem, divergem e, ainda, outros pontos que eram específicos de cada suporte.

O universo de *High Fidelity* está longe de ser uma unanimidade. Não é unanimidade para a audiência geral e menos ainda para o meio acadêmico. O livro até entrou para a lista de *best-seller* na época do lançamento. Porém, as obras audiovisuais são típicas de nicho e não figuram em catálogos de grandes produções que tiveram um badalado sucesso, levando em consideração o faturamento. Talvez nem o filme, nem a série entrariam na lista dos cinco melhores (nem dos cinco piores) de todos os tempos dos respectivos protagonistas.

Para usar uma expressão comum ao espectador brasileiro, daria para dizer que o filme é um típico filme de sessão da tarde, uma história que figura na memória da audiência, quase senso comum. Não marcou a vida de ninguém, mas com certeza você já ouviu falar. A série, apesar de ser uma produção para uma plataforma de *streaming*, foi cancelada após a exibição da primeira temporada, o que já denota muita coisa. Pessoalmente, defendo que essa é a melhor interpretação dada a história e acho que o cancelamento foi precipitado porque a série tinha potencial.

No entanto, acredito que utilizar uma mesma história como objeto de análise é capaz de auxiliar no entendimento de alguns conceitos que, à primeira vista, podem soar subjetivos ou confusos. Como mencionado previamente, a narratologia como ciência para o estudo da narrativa no campo audiovisual é relativamente

recente, sendo assim, existe uma variedade muito grande acerca de conceitos e nomenclaturas, dependendo de cada publicação e autor.

Neste trabalho busquei descrever de maneira clara e objetiva as características que se destacaram em cada uma das produções para corroborar a importância de uma entidade que perpassa do campo literário ao campo audiovisual, que é o narrador. Assim, aproveitando as teorias do campo da literatura para analisar texto fílmico.

A principal finalidade desta pesquisa era a investigação dos tipos de narradores escolhidos para guiar as narrativas destacadas. Identifiquei que, nas obras de ficção gravada, existia uma evocação de um narrador quase literário e, com base nisso, mergulhei nos conceitos e me deparei com as classificações de narrador homodiegético e heterodiegético.

No decorrer do estudo, descobri que a categorização dos tipos de narradores era extensiva se desdobrava em outras subtipificações. Foi, a partir daí, que cheguei ao conceito de narrador autodiegético, um conceito proposto primeiramente pelo crítico francês Gérard Genette e que, anos depois, foi reforçado pelo espanhol José Luis Sánchez Noriega.

Tenho certeza que, por eu ter feito o caminho inverso do lançamento das produções e por estar inserida no ambiente acadêmico do audiovisual, associei técnicas cinematográficas a elementos literários. Como por exemplo, a utilização da quebra da quarta parede.

Nas obras de ficção gravada é evidente a mudança que ocorre no plano diegético no instante em que o protagonista se dirige ao “fora de quadro”. O conceito de quebra da quarta parede já está bastante difundido entre o grande público, são inúmeros os casos de produções contemporâneas que utilizam essa técnica. Isso mostra também que, mesmo com o passar de décadas (filme de 2000 e série de 2020), os mesmos dispositivos escolhidos podem ser utilizados de maneiras diversas.

Ao evocar esse narrador que é, antes de tudo, literário, os protagonistas das produções audiovisuais estabelecem uma relação de intimidade e confissão com o

espectador. O público passa a fruir as obras de maneira exclusiva e privilegiada com acesso a algumas informações que, muitas vezes, os outros personagens integrantes da diegese não têm conhecimento.

O narrador autodiegético, ou seja, o protagonista que conta sua própria história, eleva o espectador ao *status* de grilo falante, uma espécie de consciência do personagem. É isso que quero dizer quando me refiro ao narrador literário. Num romance, o leitor é integralmente guiado pelo narrador, que pode ser autodiegético, heterodiegético ou homodiegético e todas as suas ramificações já mencionadas.

A descrição minuciosa que precisa ser feita no livro para estimular a imaginação do leitor, não tem a mesma competência para as obras audiovisuais, que têm disponíveis a representação imagética como recurso. Por isso, quando há a quebra da quarta parede no filme e na série, o espectador entende que está sendo colocado numa posição de vantagem em relação aos acontecimentos e personagens do universo diegético.

Para além disso, o personagem-narrador tem ao seu alcance o controle para manipular o tempo e o espaço da narrativa. Esse narrador tem o poder de revelar informações a respeito de todos os personagens, fatos e acontecimentos daquela narrativa e o faz de acordo com o objetivo a ser alcançado.

No caso do narrador autodiegético, é compreensível que o público assuma como verdade todos os acontecimentos expostos pelo personagem, afinal, ninguém melhor do que o mesmo contando a própria história. Todavia, não há nenhuma instância que garanta a confiabilidade do narrador em qualquer narrativa, é aí que está a graça da arte em geral, não ser completamente previsível, gerar sensações e conseguir surpreender.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, Luís Miguel. **A problemática do narrador: Da Literatura ao Cinema.** *In: Lumina: Facom/UFJF - vol.6, n.1/2, Juiz de Fora. 2003. p. 57-72. Disponível em: <https://www.ufjf.br/facom/files/2013/03/R10-04-LuisMiguel.pdf> Acesso em: 27/08/2022.*

CARLÓN, Mario. **Entre el cine y la televisión: Interdiscursividad antes de la transmediatización en las series americanas de televisión.** *In: PÉREZ-GOMES, Miguel A. Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. 2011. p. 323-337.*

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária / Alfredo Leme Coelho de Carvalho - São Paulo: Editora Unesp Digital, 2020.**

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática.** 4. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DIEGESE. *In: DICIO, Dicionário Online de Português.* 2022. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diege/>. Acesso em: 07/11/2022.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries Televisivas.** 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia Lda, 2011.

FREITAS, Lincoln Felipe. **A Lente de um narrador "oblíquo e dissimulado".** *In: Revista A MARGem - Revista Eletrônica de Ciências Humanas Letras e Artes. Vol. 16, n.1. Uberlândia. 2019. p. 109-120. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/amargem/issue/view/2019/372> Acesso em: 18/08/2022.*

GENETTE, Gerárd. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GONÇALVES DA SILVA, Thais Maria. **Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária.** *In: Anuário de Literatura, [S. l.], v. 17, n. 2, p. 181–201, 2012. DOI: 10.5007/2175-7917.2012v17n2p181 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n2p181> . Acesso 02/06/2022*

HATTNER, Alvaro Luiz. **Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais.** *In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.16. 2010. p. 145-155. Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/revistas/1415576147.pdf> Acesso 02/06/2022*

H. PELEGRINI, Christian. **Aspectos do personagem no audiovisual: Uma abordagem pela narratologia transmidiática.** *In: PELEGRINI, C; MUANIS, F. Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. p. 137-152.*

H. PELEGRINI, Christian. **Remediação e Intermidialidade como geradores de comicidade em Web Therapy e Modern Family**. *In*: Revista GEMINIS, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 97–114, 2016. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/270>. Acesso em 26/09/2022

HORNBY, Nick. **Alta Fidelidade / Nick Hornby**; tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LIMA, Francisca Maria de Figuerêdo; SILVA, Michel Augusto Carvalho da. **A metamorfose do livro em filme: Um estudo de adaptação**. *In*: Cadernos Cajuína, Vol. 3, n.2. Piauí. 2018. p. 51-61. Disponível em: <https://cadernoscajuina.pro.br/revistas/index.php/cadcajuina/article/view/218/0> Acesso em: 10/10/2022.

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

MENEZES DE SOUZA, Flávia. **Tipos de Narrador e Novas Discussões em Narratologia**. *In*: Nova Revista Amazônica - ANO V - VOLUME 3 - Poéticas do Narrar. Pará. 2017. p. 129-137. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6309> Acesso em: 10/10/2022.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. **Poética das séries de televisão: Elementos para conceituação e análise**. *In*: PELEGRINI, C; MUANIS, F. Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019. p. 112-124

NORIEGA, José Luis Sánchez, **De la literatura al cine**. Barcelona, Paidós. 2000.

PELEGRINI, C; MUANIS, F. **Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

PEREIRA, Renata França; SANTOS, Naiara Sales Araújo. **A quebra da quarta parede como recurso metaficcional no longa "Curtindo A Vida Adoidado"**. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, [S.l.], v. 12, n. 2, p. 269-283, ago. 2018. ISSN 1981-9943. Disponível em: <https://bu.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/7656> Acesso em: 18/08/2022.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1988.

SARMENTO, R. **A narrativa na literatura e no cinema**. Travessias, Cascavel, v. 6, n. 1, 2012. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/6235>. Acesso em: 27/08/2022.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. *In*: Ilha do Desterro. n. 51. Florianópolis. 2006. p. 19-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19> Acesso 02/06/2022.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema.** In: PELLEGRINI, Tânia; Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-89.

FILMOGRAFIA

HIGH Fidelity. Direção de Stephen Frears. Estados Unidos: 2000. (113 min). No Brasil, disponível pelo Star+.

HIGH Fidelity. Baseado em High Fidelity, de Nick Hornby. Criação de Veronica West e Sarah Kucserka. Estados Unidos: West & Kucserka, Midnight Radio, ABC Signature Studios, 2020. son., color. Série exibida pela Hulu. No Brasil, exibida pela Star+. Acesso em: 13/02/2022.