



RELICI

OS DISPOSITIVOS METAFICIONAIS E A IMBRICAÇÃO DE FORMA E CONTEÚDO EM *O ARTISTA*¹

*Rayssa Mykelly de Medeiros Oliveira*²
*Luiz Antonio Mousinho*³

RESUMO

O filme francês *O artista*, lançado em 2011, rodado em preto e branco e mudo, utiliza de elementos de uma técnica do passado para contar uma história do cinema do passado. Com esse texto procuramos entender como a utilização dessas técnicas constituíram um certo grau de novidade estética, reforçado pelo caráter metaficcional da película. O longa dirigido por Michel Hazanavicius promove um jogo de esconde e mostra que vai desvelando sentidos e mostrando uma imbricação de forma e conteúdo promovida pelos recursos metafissionais, autorreflexivos, contidos no filme. Com esse trabalho procuramos ir percebendo onde e como o processo produtivo do filme se dá a ver.

Palavras chave: Metaficção; Cinema; O artista.

ABSTRACT

The French film *The Artist*, released in 2011, shot in black and white and silent, uses a technique of the past to tell a story of cinema's past. Through this text we try to understand how the use of these techniques constituted a degree of aesthetic novelty, reinforced by the metafictional character of the film. The film directed by Michel Hazanavicius promotes a game of hide and show that unveils meanings and displays an overlapping of form and content promoted by metafictional, self-reflective resources contained in the movie. This work aims to demonstrating where and how the production process of the film is to be seen.

Keywords: Metafiction; Cinema; The artist.

¹ Recebido em 31/07/2017.

² Universidade Federal da Paraíba. rayssademedeiros@gmail.com.

³ Universidade Federal da Paraíba. lmousinho@yahoo.com.br.



RELICI

INTRODUÇÃO

Lançado em 2011, o longa francês *O artista*, de Michel Hazanavicius, causou curiosidade ao aparecer, em plena era das super produções que abusam das façanhas e efeitos da tecnologia, como uma produção muda, em preto e branco. Longe de um anacronismo sem razão de ser, o filme que tem como argumento a história de George Valentin, um ator do cinema comercial mudo e sua decadência com o surgimento do cinema falado, ganha muito esteticamente ao optar por contar a sua história sobre o cinema mudo se utilizando de elementos da técnica do cinema mudo, fazendo com que o espectador experiencie na forma o assunto principal da película. Depois do próprio título do filme, o primeiro dado que nos permite reconhecer o caráter metaficcional de *O artista* é a relação imbricada de código e temática, como forma e conteúdo vão se ajustando e permitindo que o espectador vá percebendo o processo de construção da obra, do próprio cinema, que é também protagonista do filme.

Tendo o cinema e seus bastidores em destaque, o enredo vai se desenrolando entrecortado pelas diversas histórias dos filmes feitos pelos personagens George Valentin e Peppy Miller que permeiam a trama. A representação especular faz parte do filme o tempo todo, *a myse en abyme* é um dos recursos metafissionais que mais se pode perceber durante o desenrolar do texto fílmico.

Ao decorrer deste trabalho procuramos entender como os recursos metafissionais vão nos ajudando a desvelar os sentidos contidos na narrativa, onde o processo de produção perpassa a história o tempo todo, chamando a atenção para sua feitura e, dessa maneira, se constituindo como autorreflexiva.



RELICI

6

METAFICÇÃO E A POSSIBILIDADE DE FICCIONALIZAÇÃO DO MUNDO EM O ARTISTA

Antes de partirmos para a análise do filme de fato, percebendo a produção de sentidos advindos do emprego dos recursos metaficcionalis, nos propomos aqui a pensar um pouco sobre a arte autorreflexiva. Isso para tentar compreender suas nuances e sua presença no cinema principalmente.

Procurando definir metaficção, Linda Hutcheon traz à tona o termo “narcisista”. Ao empregar o adjetivo ela explica que não procura estabelecer um sentido pejorativo, mas sim um sentido alegórico, referindo-se a uma ficção que trata de ficção, que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade (HUTCHEON, 1981, p.1).

Embora os estudos sobre metaficção sejam relativamente recentes, obras literárias muito anteriores ao realismo do século XIX já continham um caráter autorreflexivo. Robert Stam (1981, p.54) fala sobre as conclusões de Robert Alter a respeito de uma tradição contínua do romance autorreflexivo, que se iniciou com Miguel de Cervantes. Se essa autoconsciência não é nova na literatura, tampouco é no cinema. Recebida muitas vezes com duras críticas, para muitos críticos e opositores a autorreflexividade era vista como opositora da precisão mimética - tomando como referência a mimesis aristotélica. Para exemplificar essa recepção hostil no cinema, Stam (1981, p.55) cita André Bazin, que fala sobre o ideal convencional do cinema, que seria o de “contar uma história numa linguagem transparente, clara e perfeita”. Essa “transparência” da qual Bazin fala seria uma maneira de aumentar a impressão de realidade através da utilização de “transições suaves e quase imperceptíveis de planos. Em resumo, uma técnica que não chama a atenção para si mesma” (STAM, 1981, p.55).



RELICI

7

Em *O livro da metaficção*, Gustavo Bernardo define metaficção justamente como um mecanismo que quebra esse contrato de ilusão entre leitor e autor, ou no caso do cinema entre espectador e diretor.

Sabemos que a metaficção é uma ficção que explicita sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor, ou entre o diretor e o espectador. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato verdadeiro (2010, p.185).

Porém a quebra desse contrato não representa uma perda para a obra, uma vez que o valor artístico não se baseia no grau de correspondência ao real, mas sim na qualidade estética. Ao falar das narrativas autorreflexivas, Patricia Waugh diz que, ao problematizar seu próprio processo de construção, tais escritos não apenas promovem um exame das estruturas narrativas da ficção, mas também exploram as possibilidades de ficcionalização do mundo fora do texto literário (WAUGH, 1984, p.2).

E é com essa possibilidade de ficcionalização do mundo que *O artista* parece jogar. Durante toda a trama os artifícios metafictionais utilizados são como pequenos estalos para chamar a atenção do espectador, despertá-lo do transe criado pelo envolvimento com o enredo e lembrá-lo que aquela história é uma ficção. E ao contrário de distanciá-lo da obra esses chamados à realidade parecem aproximá-lo, oferecer-lhe a possibilidade de perceber um sentido alternativo, de ir percebendo a mão do autor.

O USO DA FORMA E A AUTORREFLEXIVIDADE

Quando pensamos na trama de *O artista*, podemos lembrar de outra narrativa no cinema que tem como pano de fundo a decadência de um artista do cinema mudo com a chegada do cinema falado: *Crepúsculo dos deuses* (Billy Wilder, 1951). O filme de Billy Wilder tem como protagonista *Norma Desmond*, uma



RELICI

8

atriz que viveu seu tempo de glória no cinema mudo e que cai no ostracismo com a chegada do cinema falado e o avanço da idade.

Apesar de a obra de Wilder ter um tom sombrio (trata-se de uma história de assassinato), a semelhança do seu enredo com o enredo de *O artista* nos interessa para percebermos que o dado novo que o longa de Hazanavicius nos traz é justamente aproveitar da técnica do cinema mudo para tratar da relação do personagem George com ele.

George é um ator de cinema mudo, mas mais do que isso, George é um personagem do cinema mudo e sua impossibilidade de emitir sons vai reforçando sua condição de personagem e consequentemente reforçando a percepção do espectador de que *O artista* é uma ficção.

Contrariando a ousadia da arte autorreflexiva de chamar a atenção sobre si, Xavier (2005) fala que o sistema consolidado, especialmente nos Estados Unidos, depois de 1914, sobre o qual *O artista* trata, procurava reunir três elementos básicos para produzir o efeito naturalista: a decupagem clássica (apta a produzir o ilusionismo); a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro dos princípios naturalistas e a preferência por gêneros narrativos estratificados, de fácil leitura e de popularidade comprovada.

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens - tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção dessa realidade. Em todos os níveis a palavra de ordem é parecer verdadeiro; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2005, p.41).

Vale lembrar que o naturalismo ao qual Xavier se refere não é o naturalismo literário de autores como Émile Zola. O termo é empregado por Xavier numa acepção mais larga – que segundo ele mesmo tem suas interseções com o naturalismo de Zola – que consiste na construção de um espaço cujo esforço se dá



RELICI

9

na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, bem como na interpretação fiel dos atores no sentido de buscar uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais”.

Num sentido mais geral, refiro-me ao princípio que está por trás das construções do sistema descrito: o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza) (XAVIER, 2005, p.42).

Apesar desse momento do cinema que *O artista* retrata reunir as características descritas por Xavier, mesmo nele podemos pensar em recursos metaficcionalis. Ao pensar na escolha do cinema mudo enquanto técnica e construção estética no filme de Hazanavicius, lembramos de Stam (1981, p.71) que se propõe a fazer uma breve pesquisa sobre o que ele diz poder ser chamado de tradição autorreflexiva lúdica do cinema. O autor decide considerar apenas o cinema norte-americano para falar dessa tradição. Entre alguns exemplos ele acaba concluindo que a comédia muda era reflexiva também em seu pendor para a paródia. “Visto que a matéria da arte auto-reflexiva é a própria tradição – a ela se fazem alusões, com ela se brinca, se supera e se exorciza – a paródia, por conseguinte, passa a ter importância capital” (STAM, 1981, p.57).

E é exatamente isso o que *O artista* faz. Sua matéria prima é a tradição cinematográfica muda, que, segundo Stam, já utilizava da tradição para realizar suas paródias. Apesar do cinema naturalista, do qual Xavier fala, Stam traz uma observação pertinente que podemos perceber como o caráter metaficcional inerente da técnica do cinema mudo. “O advento do filme sonoro parece haver levado o cinema a ser mais realista. Como resultado, o estilo dominante em Hollywood passou a assemelhar-se ao estilo da ficção realista, ou do teatro naturalista do século XIX” (STAM, 1981, p.73).



RELICI

10

Ou seja, a possibilidade de ouvir os diálogos dos atores aumentou muito a impressão de realidade e a transparência (invisibilidade) dos meios de produção. Dessa maneira, embora no momento em que só se possuía apenas aquela técnica isso pudesse não ser tão claramente percebido, pode-se pensar que a impossibilidade de ouvir os diálogos no cinema mudo é uma característica que aumenta a percepção da ficcionalização. O que nos leva a reforçar o caráter autorreflexivo de *O artista*.

Um momento fundamental para percebermos como a utilização da técnica é importante para o filme é quando, após ser apresentado ao filme sonoro, do qual chega a debochar, George tem um pesadelo. Este é um dos dois únicos momentos em que há a presença de som diegético no longa. A cena acontece no camarim de onde ao pousar um copo de uísque na mesa ele ouve o tilintar do vidro. Espantado, ele repete o gesto e começa a perceber que o mundo agora tem som. George ouve risadas e corre para fora do camarim onde vê um grupo de garotas que vêm rindo e acenando para ele. O ator consegue ouvir a risada das moças e com expressão desesperada tenta falar, mas não consegue. O pesadelo acaba quando uma pluma cai no chão provocando um estrondo insuportável para ele. Nesse momento ele acorda e parece assombrado com o que virá, a sua decadência.

Em todo o filme os sons não são emitidos, a não ser nessa passagem, então podemos perceber que os sons não fazem parte do mundo de George, ele só pode falar através dos intertítulos que aparecem na tela, como nos filmes mudos. George não pode falar porque não existe fora do cinema mudo. Nesse momento somos chamados a perceber que ele é um personagem, preso às limitações técnicas nas quais foi criado. Isso é reforçado durante todo o filme.

A princípio podemos pensar que a recusa do ator em aceitar os filmes sonoros é simplesmente causada pela sua falta de familiaridade com o meio. Podemos pensar que é para ele uma questão artística, questão de estar apegado ao



RELICI

11

meio no qual obteve a glória e o sucesso. Mas todo o filme acontecendo sem falas pode ser visto não apenas como a perspectiva de George do mundo, mas também como sua limitação de estar em um mundo com sons.

Em diversos outros momentos no filme isso é reforçado. Como quando, já depois de ter deixado de atuar e ter ido à falência, ele sai de uma sessão de cinema, na qual sua amiga e amor platônico Peppy é a estrela, ele é interceptado por uma mulher que vai brincar com seu cachorrinho – que atuava a seu lado nos anos de glória. O que a mulher fala para ele não é mostrado nos letreiros, mas a resposta de George é “Se ao menos ele pudesse falar” (If only him could speak). Podemos interpretar a frase de George como um protesto contra o cinema falado, feito através da ironia sobre a incapacidade de falar do cachorro ou como uma declaração de que o próprio George não tem essa capacidade. Algo como “já que eu não posso falar, se ele falasse poderíamos atuar juntos novamente e ele seria a estrela.”

A segunda possibilidade parece a mais acertada ao lembrarmos de outras cenas, como a que um policial fala com George e ele parece atordoado com isso. No momento há um close na boca do policial entrecortado pelos olhos aterrados de George com a habilidade do outro. Os sons parecem perturbá-lo o tempo todo, e, logo após a conversa com o policial, ao andar na rua há closes nas bocas das pessoas sempre intercalados com o rosto consternado dele. Essa incapacidade do personagem é reforçada mais uma vez ao fim do filme, quando, após ser salvo por Peppy do incêndio que quase o mata, ele é convidado por ela para atuar novamente ao seu lado. No momento ele diz textualmente que não pode, que ninguém vai querer vê-lo em um filme falado. E a solução encontrada por ela é colocá-lo em um musical, onde eles apenas dançariam juntos.

O que observamos durante todo o filme é que George conversa com as pessoas, mas só pelos letreiros. Sua incapacidade de falar emitindo sons está



RELICI

12

diretamente ligada ao fato de que ele é um personagem de cinema mudo, impedido de falar e, portanto, de existir, em filmes sonoros.

O MISE EN ABYME NA TELA

Além da técnica utilizada, que é extremamente relevante no texto fílmico, *O artista* não só trata do cinema, mas traz as várias pequenas histórias dos filmes feitos pelos personagens dentro do filme como peças fundamentais. O que vemos é a representação especular que perpassa toda a trama.

Linda Hutcheon postula que na narrativa autorreflexiva, que ela chama de narcisista, além da paródia, junto com um tipo maior de alegoria, a técnica de *mise en abyme* é um dos dispositivos literários mais usados. (HUTCHEON, 1984, p.53-54)

Segundo Nara Maia Antunes, a técnica do *mise en abyme* pode ser comparada com um procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo em abyme (ANTUNES, 1982, p.60-61). Trocando em miúdos, a técnica consiste em pôr em abismo, colocar o romance dentro do romance, a obra dentro da obra. No cinema o *mise en abyme*, ou representação especular, também é um recurso muito usado em produções auto-conscientes. Podemos nos arriscar a dizer que o recurso da imagem traz ainda mais notoriedade a esse dispositivo, possibilitando um jogo imagético de molduras e espelhos. Em *O artista* o uso dessa técnica faz parte de toda a construção da obra e é fundamental para o desenrolar da trama.

Quando George é ainda um ator de sucesso ele ajuda a jovem figurante e dançarina Peppy Miller a chegar ao estrelato. Depois que George vê sua carreira afundar Peppy está cada vez mais famosa e vários filmes que ela estrela têm papel ativo no enredo maior. O mesmo acontece com o filme que George resolve produzir e dirigir após romper com a Kinograph, o estúdio ao qual pertencia.



RELICI

13

A empreitada de George como diretor, produtor e protagonista do seu próprio filme, junto com o *crash* da Bolsa, termina por levá-lo à falência. Já prestes a perder tudo e ser abandonado pela esposa, George vai a um restaurante onde Peppy está dando uma entrevista sobre seu sucesso e sobre os filmes falados. George a ouve falar que ninguém quer mais ver as velhas caras do cinema mudo, todos querem caras novas, caras falantes. Ele se desentende com ela e Peppy se sente culpada. Ela então vai ver o novo filme de George, que é um fracasso de público. O filme mudo estrelado por ele é intitulado *Tears of love* (*Lágrimas de amor*). No cinema, vendo a produção de George na tela, Peppy assiste à cena final, quando o personagem de George é tragado pela areia movediça, desaparecendo da tela sob o olhar da mocinha apaixonada que chora pelo destino do amado. A história dentro da tela parece refletir, emoldurar, o que vivem Peppy e George, o desaparecimento dele das telas e o sofrimento dela por isso.

Esse jogo de molduras e histórias dentro da história ainda se repete em outras ocasiões. Uma delas ocorre quando Peppy acompanha a vida de George, já falido, de longe. Ela o vê atravessar a rua e quase ser atropelado, e, nesse momento, a imagem dele é emoldurada pela janela do carro de onde ela o observa, abaixo de um letreiro de cinema que anuncia o filme *Lonely star* (*Estrela solitária*), a estrela solitária poderia ser George, refugiado no seu esquecimento, ou, mais acertadamente Peppy, devido ao sucesso que vivia e à situação de estar sempre a espreita de seu amor platônico.

Embora longe dos estúdios – na ruína, tendo que leiloar seus bens e empenhar até as roupas – George parece estar sempre em contato com o cinema. De uma maneira ou de outra ele aparece sempre emoldurado por cartazes e telas. Depois de falido ele bebe e acaba desmaiado em um bar. Após a cena em que George é retirado de lá, imediatamente se segue a cena do cartaz do novo filme de Peppy, *Guardian Angel* (*Anjo da Guarda*). Os títulos dos filmes que surgem servem



RELICI

14

sempre como intertítulos da trama, suas histórias aparecem sempre como reflexo do momento retratado.

Os conflitos de George, ao ser afastado do cinema, também são representados em molduras. Em uma das cenas em que aparece, abatido pela sua situação, ele bebe um copo de uísque em uma mesa com um tampo de espelhos. George se olha, vê sua imagem refletida e joga sobre ela o uísque. Mais uma vez o personagem aparece aprisionado, afogado na sua incapacidade verbal.

Quase ao final da história, antes de queimar seus filmes provocando o incêndio que quase o mata, George assiste às suas antigas produções e vê sua sombra projetada na tela, como se aquela fosse a única maneira de estar de volta ao cinema, porém até sua sombra o abandona e parece não poder ficar na tela.

Depois de ser resgatado do incêndio e se reconciliar com Peppy, George volta aos estúdios, mas dessa vez como dançarino em um musical. Ao final do número do casal os dois param em frente à câmera e se estabelece a tensão na espera pelo veredito do diretor. A surpresa maior acontece quando finalmente ouvimos uma palavra no filme. O “corta” do diretor seguido pelos aplausos da equipe e o diálogo do casal no estúdio. Mais uma vez a técnica vem nos chamar à realidade. O filme que foi mudo durante todo o tempo, com exceção do pesadelo de George, onde também não ouvimos a voz dele, de repente passa a ter som. Ouvimos primeiro a respiração ofegante de George e de Peppy, que antecedem o “corta” do diretor, que funciona como um marco de encerramento e liberta os atores da mudez, mas isso acontece porque chegamos ao fim da história. A história do *artista* se encerra quando o diretor diz corta. O personagem de filmes mudos, George, tem seu espaço delimitado ali. Mais uma vez percebemos a moldura que contém a história. Depois desse momento as câmeras se afastam e vemos o estúdio de filmagem, logo após os créditos sobem e mais uma vez, no momento em que o



RELICI

15

diretor emite um som, em que ele diz corta, somos lembrados de que *O artista* é uma ficção, de que tudo foi construído.

Depois desse momento as câmeras se afastam e vemos o estúdio de filmagem, logo após os créditos sobem e mais uma vez, no momento em que o diretor emite um som, em que ele diz corta, somos lembrados de que *O artista* é uma ficção, de que tudo foi construído. E de que a vida pode parecer um filme.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria literária*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

ARISTÓTELES. *Arte poética*, trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. [Ilustrações Carolina Kaastrup]. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

REICHMANN, Brunilda. Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional de Linda Hutcheon. Disponível em: <<http://uniandrade.br/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf>>. Acesso em 15 de janeiro de 2013.

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

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London; New York: Methuen, 1984.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2005.