

# Camadas Narrativas no Cinema: *Lisbela e o Prisioneiro* e *Mise en Abyme*<sup>1</sup>

## *Narrative Layers in Cinema: Lisbela and the Prisoner and Mise en Abyme*

**Gabriel Steindorff**

Mestre em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC, Professor do Curso de Comunicação Social – UNISC. Integrante do GENALIM: Grupo de Estudos Sobre Narrativas Literárias e Midiáticas (CNPq). gabriels@unisc.br

**Fabiana Piccinin**

Doutora em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul /PUCRS-RS. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade de Santa Cruz do Sul/UNISC. Integrante do GENALIM – Grupo de Estudos sobre Narrativas Literárias e Midiáticas (CNPq). fabi@unisc.br

**Resumo:** O artigo discute a metanarrativa como recurso estruturador da narrativa fílmica mediante o estabelecimento de níveis diegéticos autorreferentes e articulados entre si. Dessa maneira, a narrativa fílmica objetiva estabelecer a ideia de cumplicidade e de identificação entre o narrador protagonista e o espectador por meio do efeito de *mise en abyme* que consiste na duplicação sucessiva e infinita da obra de arte ao projetar-se para dentro ou, de forma imaginária, para fora. Para refletir sobre a perspectiva metanarrativa no cinema observa-se a problemática na dimensão empírica a partir da performance da narradora protagonista Lisbela do filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2004) de Guel Arraes, que, ao expor a estrutura narrativa do filme, indica conhecer muito bem o mundo da diegese, ao mesmo tempo em que age como quem paradoxalmente não estivesse dentro de um universo ficcional. Desta forma, Lisbela é capaz de prever e adiantar ao espectador os acontecimentos da narrativa do próprio filme em que está inserida.

**Palavras-chave:** Narrativa; metalinguagem; metaficção; filme; *Lisbela e o Prisioneiro*.

**Abstract:** The article discusses the metanarrative as structuring resource from film narrative by establishing of self-referential diegetic levels and articulated by them. Thus the narrative film objectify to establish an idea of complicity and identification between the protagonist storyteller and the viewer by a *mise en abyme* effect which consists of successive and endless duplication of the work of art to be projected into or, in an imaginary way, out. Thinking about the cinema metanarrative perspective, we observe the empiric proportion starting from the performance of the protagonist storyteller Lisbela, in the movie *Lisbela e o Prisioneiro* (2004), by Guel Arraes. The character, while exposing the narrative structure of the film, shows us diegesis expertise and she acts as if paradoxically were not in a fictional universe. Thus, Lisbela is able to predict and anticipate to the viewer the narrative of the events of the film in which plays a role.

**Keywords:** Narrative; metalanguage; metafiction; film; Lisbela and the Prisoner.

### Narrativas da narrativa

As condições de uso e apropriação do recurso metanarrativo em termos da articulação diegética fílmica estabelece uma relação direta com a própria concepção da ideia de narrativa enquanto arte de contar histórias, bem como com as gramáticas concebidas neste acordo entre quem conta e quem escuta. Pensar metanarrativamente, portanto, pressupõe que as narrativas, mesmo as de ficção, desempenham um papel epistemológico e organizativo na relação com a realidade. E, por consequência, muito caro aos indivíduos ao interagirem ou não socialmente, valendo-se do arcabouço simbólico que mobilizam para expressarem-se narrativamente no mundo.

Segundo Walty (1985), a ficção nasceu justamente da necessidade humana de explicar a experiência humana por meio dos *mitos*, compreendidos como o momento da narrativa que representa os valores tradicionais de uma sociedade, explicando de forma dedutiva suas regularidades. A humanidade, desta maneira, produziu e consumiu, durante todos esses anos de sua existência, inúmeras narrativas, tanto com motivações explicativas, como as citadas por Walty (1985), como lúdicas e recreativas.

No entanto, para que assim se institua, a ficção deve guardar coerência como estratégia vinculadora a seu narratário (REIS; LOPES, 1988)<sup>2</sup>. Segundo Gancho (2006), o que faz o leitor de um livro, ou o espectador de um filme aceitar o filme como uma realidade possível é a *verossimilhança*. Para a autora, “cada fato da história tem uma motivação (causa), nunca é gratuito e sua ocorrência desencadeia inevitavelmente outros fatos (consequência)” (GANCHO, 2006, p.10). Caso isso não ocorra, a história soará *inverossímil*, portanto,

[2] Segundo Reis & Lopes (1988), o *narratário* trata-se de um ser fictício para quem o narrador se dirige, ou seja, o *leitor ideal*, no sentido de um leitor idealizado, não no sentido de *leitor perfeito*. Esta figura, constantemente observada na literatura, está presente também, nas diversas formas de arte narrativa.

[1] Versão expandida do artigo apresentado no XIII Congresso Latino Americano de Investigadores da Comunicação, no Grupo de Interesse Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia.

incoerente para a narrativa que foi proposta pelo narrador.

Com base no conceito de verossimilhança, muitos teóricos firmam suas convicções a respeito do fato de que existem elementos que se repetem na estrutura de obras narrativas. Moletta (2009), por exemplo, alerta para os três momentos diegéticos semelhantes nas propostas de Aristóteles (2004) – apresentação, desenvolvimento e desfecho no que é corroborado por Campbell (2000, p.36) quando trata do – mundo comum, mundo especial e retorno ao mundo comum.

Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.

As semelhanças entre Campbell (2000) e Aristóteles (2004) apontam o herói no *mundo comum* onde é feita a apresentação deste personagem ao narratário. Quando o personagem parte para o *mundo especial*, ou seja, embarca na aventura para resolver o problema que motiva sua saída do *mundo comum*, a história tem seu *desenvolvimento*. E, por fim, quando o personagem *retorna ao mundo comum*, modificado pela vivência e o sofrimento da batalha, a narrativa tem seu desfecho.

Campbell (2000) chamou esse percurso do personagem de *Jornada do Herói*. Segundo ele, cada um destes momentos narrativos são etapas menores que o herói costuma cumprir na narrativa e que são encontrados na maioria das histórias de aventura conhecidas pelo homem. Para o autor:

O primeiro grande estágio, o da *separação* ou *partida* constituirá a Parte I, Capítulo I, com cinco subseções: 1) “O chamado da aventura”, ou os indícios da vocação do herói; 2) “A recusa do chamado”, ou a temeridade de se fugir do Deus; 3) “O auxílio sobrenatural”, a assistência insuspeitada que vem ao encontro daquele que leva a efeito sua aventura adequada; 4) “A passagem pelo primeiro limiar”; e 5) “O ventre da baleia”, ou a passagem pelo reino da noite. O estágio das *provas* e *vitórias da iniciação* será apresentado no Capítulo II, em seis subseções: 1) “O caminho de provas”, ou o aspecto perigoso dos deuses; 2) “O encontro com a deusa” (*Magna Mater*), ou a bênção da infância recuperada; 3) “A mulher como tentação”, a realização e agonia do destino de Édipo; 4) “A sintonia com o pai”; 5) “A apoteose”; e 6) “A bênção última”. [...] O terceiro dos capítulos seguintes concluirá a discussão dessas perspectivas sob seis subtítulos: “A recusa do retorno” ou o mundo negado; 2) “A fuga mágica”, ou a fuga de Prometeu; 3) “O resgate com ajuda externa”; 4) “A passagem pelo limiar do retorno”, ou o retorno ao mundo cotidiano; 5) “Senhor dos dois mundos” e 6) “Liberdade para viver”, a natureza e a função da bênção última. (CAMPBELL, 2000, p.40-41)

Desta maneira, é possível observar que, através do tempo, cria-se um roteiro padronizado para o ato de se contar histórias ao qual o leitor está habituado. Já o autor, por sua vez, utiliza esta estrutura com o objetivo de não causar estranheza ao seu destinatário, que assim, não corre o risco de rejeitar a narrativa proposta por não entender sua estrutura. Em razão disso, os narradores, encarregados que estão de seduzir e envolver este narratário, seguem os protocolos elencados do roteiro enquanto artifícios para prender sua atenção.

Algumas estratégias adotadas estão, segundo Genette (1972), relacionadas às diferentes posições ocupadas pelo narrador para contar sua história. Neste sentido, Genette (1972) identificou dois grupos principais de narradores: 1) os narradores *intradiegéticos*, que fazem parte da história que estão narrando, 2) os narradores *extradiegéticos*, que estão contando a história de fora dela. Estes

dois tipos de narradores, segundo Genette (1972), podem ainda organizar a narrativa em vários níveis, estabelecendo camadas narrativas autorreferentes e articuladas entre si, a partir das quais a narração primeira é desenvolvida dentro de outra que, por sua vez, aponta para uma terceira narrativa. E assim sucessivamente, na medida em que o narrador pode, portanto, em seu relato, inserir um novo relato, proferido por outro narrador *intradiegético*.

É importante compreender que, como diz Genette (1972), a narração em níveis narrativos está relacionada estritamente à *instância narrativa*, ou seja, de onde se está falando. Por isso, para o autor, todo acontecimento relatado está situado em um nível narrativo imediatamente superior ao que a história acontece. Assim, se a narrativa estivesse dentro de uma caixa, o narrador poderia estar olhando de cima, em direção a ela, e seu relato se basearia nas observações dos acontecimentos que se apresentam lá dentro. No caso do narrador *intradiegético*, ele se encontraria dentro da caixa, observando uma caixa menor e repetindo a ação do primeiro narrador.

Essa narrativa estruturada em níveis se constitui, para o Genette (1972) o cerne do que se entende como narrativa *metadieética*. Trata-se da história em que o narrador se encontra no nível da *diegese* enquanto os acontecimentos narrados estão em um nível abaixo. Na *metadieese*, vários tipos de *narração em segundo grau* podem se estabelecer. Para o autor, a primeira forma trata de uma relação direta da *diegese* com a *metadieese*. Desta forma teria função explicativa, mostrando ao narratário e ao público interno da obra (no caso de um relato de um personagem a outro), que tipo de acontecimento os levou até aquela situação em que se encontram. Isto faz com que a *metadieese* contribua com a narrativa apresentada na *diegese* principal.

O segundo tipo que Genette (1972) observou trata de uma relação temática que não tem nenhuma relação espaço-temporal direta com a narração em primeiro nível, podendo se apresentar de forma contrastante ou análoga em relação ao nível superior. Neste tipo de narrativa em segundo grau, portanto, podem aparecer narrativas que não tem relação com a história como, por exemplo, no caso de um personagem relatar a história do amor de sua vida a um casal apaixonado. Ou seja, se torna um artifício estético sem grande relevância para a narrativa principal.

No terceiro tipo, Genette (1972) observa que há menos relação entre o nível *diegético* da história e o nível *metadieético*. Nesta modalidade o próprio ato narrativo se torna a *diegese*, independente do conteúdo das narrativas que o constituem, e nele essas narrativas em segundo grau tem função de distrair o leitor ou obstruir a solução da história. O autor exemplifica esta modalidade com a obra *As mil e uma noites*, na qual a protagonista adia sua possível morte contando ao sultão, seu marido, histórias que lhe interessem independente do conteúdo delas.

Neste artigo, para fins da análise da amostra empírica assume-se a primeira categorização proposta por Genette (1972). Na dimensão fílmica no caso de *Lisbela e o prisioneiro*, trata-se de observar a história do cinema contando a história que se assiste por meio da protagonista. Esta narra o segundo nível da história valendo-se, metaficionalmente, de duplicar forma e o conteúdo posto que sua narrativa se relaciona com a *diegese* principal, onde a personagem está inserida.

### **Metanarrativa no filme que fala do filme**

A forma de apresentação da narrativa cinematográfica é distinta da forma que Genette (1972) observou na literatura para categorizar

os tipos de narrativas em segundo grau. Basicamente, pode-se dizer que a narrativa literária se aproxima mais da narrativa oral do que a narrativa cinematográfica, já que o cinema mostra uma história, e não a conta como nas narrativas literárias. Em razão disso, Gaudreault e Jost (2009) adaptam para o cinema a teoria de subnarrações de Genette (1972), sugerindo que o narrador e seus níveis narrativos possam ser compreendidos a partir e em uma relação de dependência com a ideia de focalização da história. Ou seja, do ponto de vista por meio do qual percebe a história.

Assim, Gaudreault e Jost (2009) sugerem três tipos de focalização possíveis na estruturação fílmica: a *focalização interna*, a *focalização externa* e a *focalização espectral*. A *focalização interna* é a que dá a entender que o personagem presenciou todos os acontecimentos do filme ou obteve informações sobre eles. Quando se fala deste tipo de focalização, não se está referindo-se necessariamente à *câmera subjetiva*, posto que não é necessário que o espectador veja pelos olhos do personagem. Basta que compartilhe do que o personagem sabe.

Quanto à *focalização externa*, os autores explicam que no cinema, esta se diferencia da literária pelo fato de a história não ser contada exatamente por um narrador *extradieético* (Ibidem). Muitas vezes o narrador cinematográfico não está evidente como na literatura, operando de forma oculta toda a sua exposição *diegética*. O filme é compatível com um sonho, idealizado pelo seu narrador, ou seja, o diretor que, desta maneira, não tem necessidade de entregar ao espectador toda a informação que os personagens possuem de uma única vez. Ele pode reter informações e só entregá-las ao espectador no momento em que haja necessidade narrativa para isso. Ou seja, com a posse dessas informações e o poder de utilizá-las quando bem entender, o narrador cinematográfico cria cenas

com objetivo de causar sensações no espectador. Sejam elas de envolvimento, de repulsa, de euforia e até mesmo de cumplicidade.

Por fim, diferentemente da *focalização interna e externa*, Gaudreault e Jost (2009) explicam a *focalização espectral* como a que entrega mais informações ao espectador do que os personagens sabem. No cinema, segundo os autores, esse recurso pode ser representado pela divisão da tela, onde o espectador pode acompanhar duas cenas ao mesmo tempo. Nesta condição, tem-se a potencialização da cognição em favor do espectador, segundo os teóricos, especialmente quando a montagem se dá de maneira alternada entre as cenas, gerando narrativamente o aumento do tempo diegético, já que o espectador consegue acompanhar ações que ocorrem simultaneamente, mas são mostradas em momentos diferentes. “Essa alternância produz, no espectador, a vontade de se adiantar em relação à junção das duas séries produtoras de um sentimento de angústia de ordem temporal, que é precisamente aquilo que chamamos *suspense*.” [grifos dos autores] (GAUDREULT; JOST, 2009, p.181).

A *focalização espectral*, ao beneficiar principalmente a compreensão do espectador, relaciona-se com a *metaficção*<sup>3</sup>, porque segundo Hutcheon (1984), muda o foco de atenção da narrativa e muda a posição do narratário, deixando-o mais próximo da narrativa. Deste modo, é possível perceber que o narrador fílmico dirige-se ao espectador ideal de forma mais direta do que numa narrativa representacional, ou seja, naquelas narrativas que tratam o espectador como testemunha ocular da ação, estabelecendo uma maior relação de cumplicidade com ele.

Nessa perspectiva, a *metaficção fílmica*, entendida como *focalização espectral*, desloca a atenção da narrativa para seus processos internos, chamando para fatos que irão acontecer

[3] Hutcheon (1984) defende o conceito de metaficção como um tipo de obra que subverte a configuração de obras realistas, e desta forma, pode se utilizar de recursos como, por exemplo, as metadiegeses de Genette (1972).

na história e que fazem referência ao imaginário ou às condições e situações psicológicas dos personagens. Nessa forma de narrar, Hutcheon (1984) observou que o narratário tem sua participação exigida de maneira mais explícita, o que o leva a ter, supostamente, mais funções de controle, organização e interpretação deste texto. Deste modo, ao contrário do que a ficção realista propunha, o acontecimento da história na obra *metaficcional* é direcionado ao narratário como segunda pessoa, como uma entidade a quem o narrador se dirige.

Ao envolver o espectador com a narrativa do filme e mudando sua posição, segundo Andrade (1999), a catarse e a identificação com o espectador atingem seu auge. A autora exemplifica o conceito de *metafilme*, ou seja, o filme que fala do filme, como típico das obras produzidas nos primórdios do cinema. Trata-se de um filme em que o diretor filma uma sessão de cinema em os personagens assistem a outro filme. A câmera se encontra no fundo da plateia e se tem a impressão de que não se está somente assistindo o filme, mas sim, dentro dele, assistindo àquela sessão de cinema. Este recurso estético foi observado em *Those Awful Hats* (1909) de David Griffith que, em seu enredo, conta a história de mulheres que entravam numa sessão de cinema com grandes chapéus que atrapalhavam a visão dos espectadores sentados atrás delas. E que, em função disso, tinham o chapéu extraído de suas cabeças por um guindaste.

Assim, *Those Awful Hats* (1909), enquanto metafilme, segundo Andrade (1999), tira o espectador do conforto da sua poltrona na sala de cinema e o transporta imaginariamente para última fila do cinema reproduzido no filme, criando a sensação de que está integrando a obra. Hutcheon (1984) entende que assim como em *Those Awful Hats* (1909), num filme em que é possível se observar uma sala de

cinema onde outro filme é exibido, a obra *metaficcional* se duplica e autorreferencia-se, e por essa razão mostra-se consciência de sua ficcionalidade.

Desta maneira, a autora elaborou quatro categorias, nas quais podem se enquadrar os tipos de *metaficção*. Essas categorias estão divididas em dois grupos: *narcisismo implícito* e *narcisismo explícito*. O *narcisismo implícito*, percebido por Hutcheon (1984), considera que o leitor já tenha ciência de seus deveres perante a obra e assim responderá de forma adequada ao estímulo gerado pelo texto. Este tipo de narcisismo internaliza no texto, e não na narrativa, a estruturação da autorreflexão, ainda que possa não se apresentar de maneira propriamente autoconsciente. O grupo do narcisismo implícito se divide em duas subcategorias: *diegética implícita* e *linguística implícita* (Ibidem). A categoria *diegética implícita* consiste mais propriamente em códigos pré-determinados muitas vezes pelo gênero ou temática do texto. Já na categoria *linguística implícita*, a utilização de trocadilhos, anagramas e brincadeiras linguísticas levam o leitor a desviar sua atenção para a linguagem. E o sentido, que não está no que está literalmente escrito, precisa ser encontrado pelo leitor ao valer-se de seus conhecimentos prévios.

Já o *narcisismo explícito* apresenta a autoconsciência de forma bastante evidente, integrada na narrativa ou na linguagem. Pode aparecer, portanto, por meio de alegoria no enredo, nas metáforas ou até mesmo nos comentários. Hutcheon (1984) salienta que existem várias técnicas que podem ser utilizadas para gerar este efeito, tais como a perspectiva em abismo (*mise en abyme* (PRINCE, 1989<sup>4</sup>), metáfora e alegorias e até a criação de um pequeno mundo paralelo com o objetivo de mudar o foco da ficção para a narração. Ou ainda, pode se apresentar de forma que utilize a narrativa

[4] Para Prince (1989) a expressão *mise en abyme* significa uma duplicação da obra dentro da própria obra. Segundo o autor este termo tem origem na heráldica, ciência que estuda os brasões. Diz-se que a figura no brasão está *en abyme*, quando ela representa uma duplicação do brasão em miniatura, no próprio brasão. No caso do audiovisual seria como utilizar uma câmera apontada para um televisor. Se o sinal da câmera fosse colocado no mesmo televisor que está sendo utilizado de modelo, seria possível perceber vários televisores, um representado dentro do outro.

como fator principal do romance ou reformule a coerência ficcional. Assim, quando o leitor se depara com a ficção de uma modalidade explícita, muito provavelmente se dará conta do que tem em mãos, porque terá consciência de que aquela obra não segue os padrões ficcionais canônicos da tradição realista.

Ao grupo do *narcisismo explícito*, Hutcheon (1984), aplica duas subcategorias: *linguística explícita* e *diegética explícita*. Na modalidade *linguística explícita*, o texto explora sua construção como texto, ou seja, sua linguagem é utilizada para constituir o mundo fictício. Existem códigos literários e linguísticos adotados nesta subcategoria entre autor e leitor. Estes são compartilhados por meio de interações linguísticas que passam a explicar como ou porque se decidiu escrever aquela obra, ou qual a relevância de alguma discussão para a compreensão do texto.

Por fim, na modalidade *diegética explícita*, o leitor/espectador<sup>5</sup> tem consciência da ficção por meio do texto autoconsciente e, em razão disso, passa a ser conduzido pelo mundo imaginário de um texto. Ou seja, não é somente o leitor/espectador que sabe que está diante de um texto de ficção posto que é o próprio texto que se expõe ao leitor como ficcional. O texto “sabe” que está sendo lido e que precisa da presença do leitor, por isso mostra seus processos de criação do mundo ficcional. A esta categoria pertencem todas as obras que se utilizam de um narrador intradieético, que se comunica com o espectador e muitas vezes ignora a presença de outros personagens da diegese, prestando o serviço de entregar ao leitor/espectador as informações necessárias para completar a interpretação da obra.

Este tipo de recurso, apesar de antigo, na literatura, torna-se muito atrativo e sofisticado no audiovisual, no qual a subversão dos conceitos da narrativa realista tradicional reforça o conceito

de *efeito de real* (BARTHES, 1988)<sup>6</sup>, criando uma nova forma de realismo mais contundente. Entretanto, neste caso, ao contrário do *efeito de real*, a obra principal é assumida como ficção, tornando a realidade possível no relato do narrador intradieético ao seu espectador idealizado.

Steindorff (2015) observou as categorias metaficcional de Hutcheon (1984) na série de televisão americana *House of Cards*<sup>7</sup>. O autor explica que as interações que o narrador *intradieético* Frank Underwood faz com seu espectador ideal, podem ser categorizadas como o *narcisismo diegético explícito* proposto por Hutcheon (1984). A partir disso, foram desenvolvidas três subcategorias: *metaficcional diegética* (centrada na história, de maneira que o narrador antecipa ou retoma situações e acontecimentos), *metaficcional confessional* (centrada nas emoções e sentimentos do narrador, onde ele confessa ao espectador segredos e sentimentos sobre outros personagens) e *metaficcional gestual* (onde o narrador gera sentido através de gestos em direção à câmera).

Aplicando essas categorias à análise de objeto, Steindorff (2015, p. 10-11) evidenciou que, ao voltar seu olhar para câmera, quebrando a *quarta parede*<sup>8</sup>,

[...] o narrador indica ao espectador, que a narração está sendo dirigida a ele como segunda pessoa, ou seja, como destinatário da comunicação, com o objetivo de reforçar a relação de cumplicidade destas duas entidades”. Desta forma, o narrador dirige-se ao seu espectador idealizado, com a intenção de fazer o espectador real ter a impressão de que o narrador se dirige a ele. E isto pode fazer com que o espectador tenha a sensação de estar inserido no interior da narrativa, participando de forma mais ativa [de sua interpretação].

### Lisbela libertando o prisioneiro

*Lisbela e o Prisioneiro* é um filme brasileiro de 2004 que retrata a história dos personagens Leléu (Selton Mello), um artista itinerante,

[6] O *efeito de real*, observado por Barthes (1988) a partir da obra de Flaubert, evidencia que ao descrever os cenários e as situações da obra de maneira complexa e aparentemente inútil, criava-se no leitor uma sensação de integração virtual à obra. Desta maneira, o leitor tinha mais facilidade de aceitar a obra como verossímil.

[7] *House of Cards* é uma série televisiva que tem como tema a política americana. Criada por Beau Willimon, é disponibilizada no Brasil pelo portal Netflix.

[8] *Quarta parede* é um conceito herdado do teatro, no qual, os personagens ignoravam a presença do público, fingindo não estar no mesmo ambiente da plateia, e sim em um mundo paralelo. Segundo Xavier (2003), esta técnica tinha o objetivo de proteger a ficção do mundo real. É chamado desta maneira, pois o palco do teatro tem o formato de caixa com apenas três paredes reais (as laterais e a do fundo), onde, a parede frontal é imaginária para que a ação possa ser observada pelo público.

[5] A partir daqui, como este artigo vai desenvolver a temática audiovisual, optou-se por utilizar o termo *espectador*, com o mesmo sentido do narratário, explicado em uma nota anterior. Trata-se, portanto, de um espectador idealizado, para o qual, o narrador do filme se dirige, (Nota do Autor).



e Lisbela (Débora Falabella), uma mocinha romântica e cinéfila. O filme baseia-se numa obra diversas vezes adaptada, tanto no teatro como na televisão. Na narrativa, Lisbela e Leléu se apaixonam, e esse romance desafia todos os padrões da sociedade que o filme retrata: primeiro por Lisbela já estar comprometida com Douglas (Bruno Garcia) e, segundo, por Leléu ser uma espécie de andarilho, sem emprego ou residência fixa.

As observações a respeito da consciência estrutural narrativa por parte da personagem Lisbela surgiram durante a análise exploratória do filme. Nesta análise buscaram-se padrões de repetição onde a personagem explicava a narrativa fílmica para algum outro personagem que a acompanhava ao cinema (Figura 1). Após a identificação destes padrões, selecionaram-se três amostras que evidenciavam de forma mais clara a relação da conduta da personagem com a estrutura que ela identificava na narrativa, apontando para sua condição metaficcional.

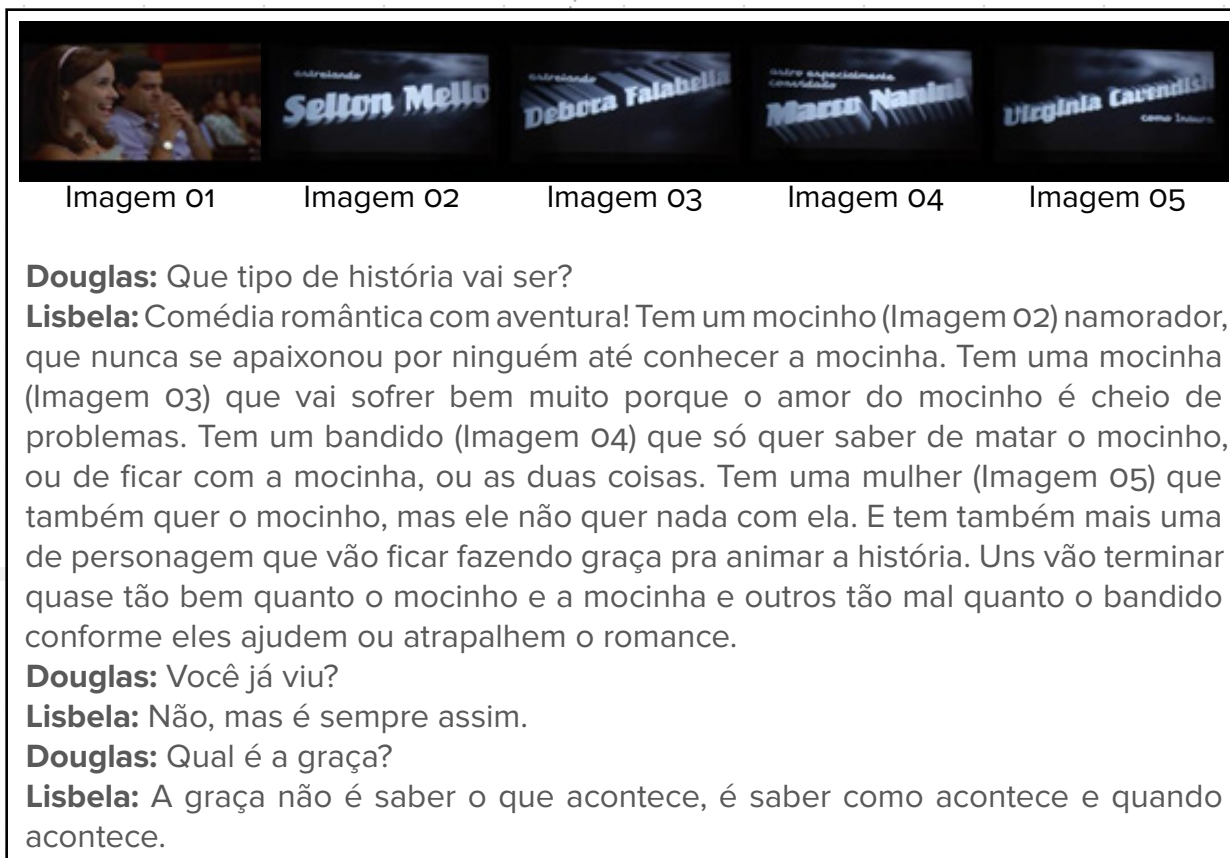


Figura 1. Fotogramas e diálogo do roteiro do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, 2004, 00:02'36".

Ou seja, a mesma estrutura que Lisbela revela no filme que assiste, também, aplica-se ao filme que a personagem faz parte, gerando uma repetição e uma autorreflexão como Hutcheon (1984) observou nas narrativas literárias. Além disso, é possível notar a teoria de focalização espectral de Gaudreault e Jost (2009), que se caracteriza por conceder mais privilégios interpretativos ao espectador. Podemos notar isso na primeira cena do filme, em que Lisbela e Douglas chegam ao cinema.

Na cena descrita (Figura 1), Douglas e Lisbela, após sentarem-se em um lugar escolhido pela menina na sala de cinema, começam a conversar sobre o filme que vai iniciar. Lisbela fala ao seu acompanhante que o filme é uma comédia romântica, e desta forma vai expondo a estrutura deste gênero. Entretanto, conforme ela vai falando, começam a aparecer, no metafilme, por meio do rol de créditos, os nomes dos atores que fazem parte do elenco do filme em que Lisbela está inserida. Ela descreve, portanto, os personagens de sua própria diegese, como se estivesse fora dela. Aqui se pode observar a discussão de Genette (1972) sobre os níveis diegéticos e a instância narrativa de forma bastante evidente, já que a personagem observa e revela os acontecimentos de a narrativa de forma externa a ela. E ao sinalizar o conhecimento sobre a diegese, vai ao mesmo tempo criando um paradoxo na narrativa, posto que revela o que poderá acontecer no nível em que ela se encontra.

Assim como Campbell (2000), Lisbela mostra metanarrativamente que a estrutura da história muitas vezes se repete. Isto é evidenciado quando Douglas pergunta se ela já havia assistido o filme, já que tinha tantas informações sobre a história. E Lisbela simplesmente responde que é sempre assim que acontece e que isso não importa, mas que a graça está em saber como

acontece e quando acontece.

Em outro momento do filme (Figura 2), Lisbela dá mais informações sobre a narrativa, que já está em andamento e assim consolida à sua maneira, a *Jornada do Herói* (CAMPBELL, 2000). Neste ponto do filme, Lisbela está assistindo uma cena de ação no cinema, onde o mocinho é perseguido pelo bandido. O metafilme mostra à Lisbela uma narrativa similar à que está acontecendo ao mesmo tempo, em outro lugar da diegese principal. Leléu, o mocinho que Lisbela em breve conhecerá, é perseguido por Frederico Evandro, um matador de aluguel, por ter tido um romance com sua mulher. Até ali, as histórias de Leléu e Lisbela não haviam se encontrado, mas a mocinha antecipa que isso está prestes a acontecer.

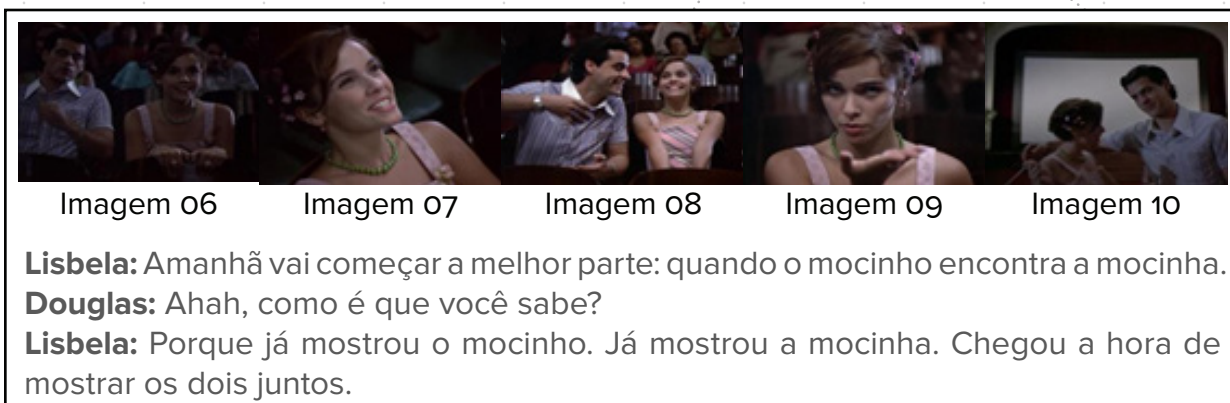


Figura 2. Fotogramas e diálogo do roteiro do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, 2004, 00:23'52".

Percebe-se, deste modo, que Lisbela, quando usa a narração que antecipa os fatos, prepara seu espectador para os acontecimentos que virão, e assim, interage com ele de uma forma *metaficcional diegética* (STEINDORFF, 2015). Ou seja, Lisbela fala com Douglas a respeito do filme que assistem no cinema (Figura 2), enquanto antecipa o que vai acontecer com ela mesma, com Douglas e com os outros personagens do nível narrativo em que estão. Um pouco diferente da observação de Steindorff (2015) em

*House of Cards*, neste caso, o público interno do filme tem acesso às informações que Lisbela entrega, mas ao mesmo tempo parece ignorar que essas informações referem-se a ele.

Outra marca metaficcional percebida nesta obra é a perspectiva em abismo, ou seja, uma duplicação da linguagem cinematográfica, que se projeta para fora da obra. Desta maneira, o filme começa com os personagens assistindo um filme. E assim, apesar de existirem atualmente diversos formatos para a exibição dessa obra - DVD, televisão, portais *on demand* na internet -, não se pode ignorar que o alvo deste tipo de produção foi especificamente a sala de cinema convencional. E deste modo, segundo Andrade (1999), o público presente na sala de cinema real experimenta uma sensação estética diferente dos filmes que não denotam sua estrutura. Segundo a autora, o espectador real sente-se, assim, de forma imaginária, mais próximo da narrativa que se desenvolve na tela.

O efeito de *mise en abyme* consolida-se ao final do filme quando, depois de ver o desenrolar da história através das dicas de Lisbela, o espectador vê a mocinha fugir com o mocinho, Leléu, para seu final feliz. Mas antes do filme terminar efetivamente, Lisbela revela a estrutura do desfecho (CAMPBELL, 2000) da narrativa (Figura 3).





Figura 3. Fotogramas e diálogo do roteiro do filme *Lisbela e o Prisioneiro*, 2004, 01:41'24”.

O filme que começou diante da tela do cinema, termina dentro da tela (Figura 3). Deste modo, o espectador que estava fora da tela, projeta-se, de forma imaginária para dentro do filme. Neste momento, a obra convida o espectador a integrar-se à ficção, a participar ativamente da construção interpretativa, e de forma imaginária, fazer o caminho inverso da obra, que tantas vezes se projetou em direção a ele.

Este tipo de narrativa tem como objetivo envolver e fazer

com que o espectador real esteja mais próximo das emoções dos personagens, oportunizando eventualmente intensas experiências catárticas. Pode-se atribuir esse efeito às características observadas por Gaudreault e Jost (2009) sobre a *focalização espectral*. Ou seja, a narração da obra é concebida no sentido de priorizar o entendimento do espectador em relação à narrativa, entregando-lhe mais informações que aos personagens da história. Mas como já dito, de uma forma um pouco diferente da ideal, já que Lisbela expõe as informações que tem da narrativa a outros personagens, que aparentemente não dão relevância por acharem que não se aplica a eles.

### Considerações finais

A reflexão acerca da estrutura metanarrativa e seus níveis diegéticos a partir do olhar do filme *Lisbela e o prisioneiro* indica primeiramente o esforço da narrativa em aproximar o narratário da história, oferecendo a ele novas gramáticas interpretativas capazes de produzir outras vinculações entre as dimensões de quem narra e quem recebe.

Neste sentido, entende-se a perspectiva da *mise en abyme* e o efeito de duplicação da história decorrente da sua projeção para fora da obra como estratégia desse movimento metanarrativo que busca integrar o narratário na história. Assumindo um status outro de “co-construção” dessa narrativa ao espectador ideal, é feito o convite para ocupar o lugar, ainda que imaginariamente, de confidente do narrador protagonista, acolhendo seus sinais e suas convocações endereçadas “exclusivamente” a ele.

Ainda é possível dizer que, o narrador usa do domínio dos fatos para lidar com o enredo fílmico, buscando controlar o envolvimento com o narratário e, por vezes, surpreendê-lo, dando as pistas para

um caminho de volta na medida em que este passa a desfrutar de mais informações que os personagens.

Produz-se assim um arranjo narrativo que, metaficcionalmente se estrutura por simulações de um descortinamento do “que há por trás” das camadas da narrativa, buscando em última instância torná-la mais sedutora e envolvente a seu narratário. Narrador e narratário estarão unidos e cúmplices no “crime da onisciência”, movimento de grande efeito na busca pela aproximação entre ambos.

### Referências

ANDRADE, A. L. **O filme dentro do filme**: a metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 6. ed São Paulo: Cultrix, 2000.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GAUDREAU, A. & JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. da UnB, 2009.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Barcelona: Lumen, 1972.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

**LISBELA e o prisioneiro**. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes: Rio de Janeiro, 2003. (106 min) cor, som.

MOLETTA, A. **Criação de curta-metragem em vídeo digital**: uma proposta para produções de baixo custo. São Paulo: Summus, 2009.

PRINCE, Gerald. *Dictionary of narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

STEINDORFF, G. **Além de um castelo de cartas**: a metaficção na série House of cards. Dissertação de Mestrado Não Publicada - Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil, 2015.

WALTY, I. L. C. **O que é ficção**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

XAVIER, I. **O olhar e a cena** – melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.