

## A QUEBRA DA QUARTA PAREDE COMO RECURSO METAFICCIONAL NO LONGA “CURTINDO A VIDA ADOIDADO”

Renata França Pereira<sup>1</sup>  
Naiara Sales Araújo Santos<sup>2</sup>

### Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar como se dá o processo de quebra da quarta parede na narrativa cinematográfica, assim como os possíveis efeitos do uso de tal estratégia. Para tal, decidiu-se tomar como objeto de estudo a produção estadunidense *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's day off*), dirigida por John Hughes, lançada em 1986. Para a análise, lança-se mão de arcabouço teórico-metodológico fundamentado em Bahiana (2012), Bernardo (2010), Steindorff (2015), entre outros. Inicialmente, realizou-se uma investigação a fim de elucidar o conceito de metaficção e suas variações com base nos conceitos de ficção e metalinguagem. A seguir, identificamos a ocorrência, na obra fílmica selecionada, do uso da estratégia supracitada para, então, confrontarmos com os conceitos anteriormente compilados. Dentre os principais achados deste estudo, identificamos em análise que um dos efeitos da quebra da quarta parede foi a alteração do plano diegético da obra fílmica. Temos um narrador que é ciente de si, da narrativa em que se insere, do espectador e da ficcionalidade da realidade que habita.

**Palavras-chave:** Literatura. Cinema. Quebra da quarta parede. Metaficção.

## BREAKING THE FOURTH WALL AS A METAFICTIONAL RESOURCE IN “FERRIS BUELLER’S DAY OFF”

### Abstract

This paper aims to investigate how breaking the fourth wall occurs in narrative film, as well as the possible effects of the use of such a strategy. For this purpose, United States' production *Ferris Bueller's day off*, directed by John Hughes, released in 1986 was chosen as corpus. Our theoretical framework is based on Bahiana (2012), Bernardo (2010), Steindorff (2015), among others. Initially, an investigation was conducted to clarify the concept of metafiction and its variations based on the concepts of fiction and metalanguage. Subsequently, we were able to identify the occurrence of the use of the strategy to confront the previously compiled concepts. Amongst the main findings of this study, we identified during analysis that one of the effects of breaking the fourth wall was the alteration of the diegetic levels of the film. This conclusion made it possible to understand the nature of the film's narrator, who is aware of himself, the narrative, the viewer and the fictionality of the reality he inhabits.

**Keywords:** Literature. Cinema. Breaking the fourth wall. Metafiction.

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luiz – Maranhão – Brasil. Graduanda do curso de Letras Inglês/Português e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: [renata.franc@gmail.com](mailto:renata.franc@gmail.com).

<sup>2</sup> Universidade Federal do Maranhão (UFMA), São Luiz – Maranhão – Brasil. Professora do Mestrado Acadêmico em Letras e professora de Língua e Literatura Inglesa na graduação da Universidade Federal do Maranhão. ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-9362-559X>>. E-mail: [naiara.sas@gmail.com](mailto:naiara.sas@gmail.com).

## 1 INTRODUÇÃO

A eficácia com a qual a combinação de técnicas variadas consegue originar um produto capaz de afetar o espectador é um dos grandes feitos do cinema e pilar de sua sustentação como forma de expressão no rol das artes. *Afetar* talvez seja um termo demasiado vago, mas é essa a vagueza que se julga essencial para exprimir a vasta gama de sentimentos despertados no público pela contemplação da obra de arte, neste caso, o filme. Foi Aristóteles, através de seus postulados sobre a arte dramática, quem primeiro lançou luz sobre o poder catártico da narrativa, isto é, “a possibilidade da breve transcendência – ‘purificação’, diriam os gregos – pela observação das provações alheias” (BAHIANA, 2012, p. 143).

Na tradição clássica grega, o efeito de catarse apenas poderia ser atingido através da trama dramática. No entanto, tal trama, como concebido pelo filósofo em sua *Poética* e reproduzido em narrativas filmicas, literárias e teatrais, não abarca apenas a concepção de drama como gênero largamente admitida nos dias de hoje: trata-se de um modelo capaz de abarcar a esmagadora maioria das narrativas.

Em suma, a proposta aristotélica foi trazida para o cinema com a seguinte roupagem: há uma *exposição*, por meio da qual o entorno da diegese<sup>3</sup> é apresentado; a *ação crescente*, na qual figuram os primeiros impedimentos e conflitos da trama que atingem seu ápice, ou clímax, para então dar início à *ação decrescente*, que por sua vez apresenta personagens e situações em polos opostos aos quais se encontravam no início da trama, originando a resolução do conflito; em sequência, tem-se a *conclusão* (BAHIANA, 2012). Por mais de dois milênios, a *Poética* de Aristóteles tem sido considerada obra precursora da invenção moderna do que chamamos de roteiro e em maior ou menor medida, com suas variações, inversões, omissões e adaptações, essa é, essencialmente, a estrutura reproduzida pela grande maioria das produções cinematográficas, sejam elas dramas, suspenses, comédias ou musicais.

Também a narrativa filmica se submete a convenções provenientes da literatura, sendo alguns desses conceitos literários foco deste artigo. Ambiciona-se, então, tratar a obra cinematográfica aqui escolhida de forma a refletir acerca dos mecanismos ficcionais,

---

<sup>3</sup> Propomos a compreensão do termo diegese segundo as ideias apresentadas por Aumont e Marie (2006), teóricos de cinema. Entende-se por diegético tudo aquilo que diz respeito ao mundo ficcional: o tempo e espaço narrativos, ação, personagens, a própria narração, assim como toda a realidade que este mundo supõe. Logo, considera-se intradiegético todo e qualquer fenômeno que se realize no interior da ficção (a música que um personagem escuta em cena é um som intradiegético, por exemplo). Extradiegético, em contrapartida, corresponde aos acontecimentos que, embora componham o produto final, não pertencem ao entorno ficcional (uma música que acompanha a ação em determinada cena, mas que em momento algum é ouvida pelos personagens, apenas pelo espectador).

metaficcionais e metalinguísticos que operam sob e sobre sua estrutura, sobretudo por meio do emprego da estratégia de quebra da quarta parede.

A produção estadunidense adotada como objeto de análise foi lançada em 1986 e dirigida por John Hughes (1950-2009). *Curtindo a vida adoidado*, ou no original autoexplicativo *Ferris Bueller's day off*, tornou-se um sucesso dentre tantos longas da época que tratavam da vida do adolescente e tem se firmado até os dias de hoje como um clássico de filmes de *high school*, ou narrativas que se passam em colégios americanos, por se tratar de um relato genuíno e sensível do amadurecimento dos jovens e de suas expectativas da vida adulta. Um dos grandes diferenciais desta produção é contar com um narrador que o tempo todo olha para a câmera e se dirige ao espectador, motivo pelo qual o longa tornou-se objeto deste estudo. No decorrer do trabalho, pretende-se lançar luz sobre os efeitos produzidos por tal estratégia e como isso modifica os paradigmas ficcionais operantes na diegese da produção.

## 2 O REAL, O FICCIONAL E O METAFICCIONAL

Para que se possa proceder com a análise, é basilar que se percorra um sólido itinerário teórico para deslindar alguns dos conceitos de ordem crucial, a saber: ficção, metalinguagem e metaficção. Para tal, diferentes teóricos serão consultados para fins de elucidação de como tais conceituações podem ter relações de semelhança ou contraste ao longo da tradição literária. Iniciemos, pois, seguindo ordem cronológica, para explanar do que trata o termo ficção.

Ainda que na narrativa ficcional sejam utilizadas técnicas de imitação, entende-se que o termo ficção é normalmente colocado em oposição ao que se compreende por realidade. Chega a ser paradoxal, isto posto, concatenar que ficção e realidade sejam conceitos antagônicos na medida em que o primeiro almeja, em maior ou menor medida, causar no leitor e/ou espectador o efeito do segundo. A ideia de que a narrativa ficcional aspirava à realidade ganhou força, sobretudo, no século XIX, com o advento do Realismo que, segundo Steindorff (2015, p. 22), “entre todas as estéticas, tinha o objetivo que trazer ao leitor o real, como era observado no mundo que cercava os autores, sem deformações sentimentais ou imaginativas”, deformações essas que a estética do Romantismo tratou de alastrar, não apenas no domínio da literatura, mas das artes todas. Os valores e convenções realistas ficaram, pois, conhecidos por ambicionar a exposição da realidade tal qual ela se apresenta, visceral, nua e

cinza, como era a costumeira visão de mundo dos artistas da época. Para tanto, as obras que se encaixavam de alguma forma nesse movimento se utilizavam de descrições minuciosas de espaços, eventos e personagens, para que desta forma o “tom de realidade” se fizesse presente.

Entretanto, as narrativas ficcionais advindas do Realismo não propunham uma nova realidade, e tampouco inauguraram a representação da realidade na literatura, uma vez que todo e qualquer movimento pressupunha em sua tradição uma visão da realidade. Seu crédito reside no fato da dita realidade estar posta sob uma nova roupagem, com um novo propósito.

Steindorff (2015) esclarece que, para que compreendamos o paradoxo da relação entre ficção e realidade, consideremos a noção de verossimilhança, tida como essencial neste debate. Nas palavras de Bernardo (2010, p. 144) “entende-se o realismo como a expressão máxima da verossimilhança, isto é, da semelhança com o real.” Afinal, não é a realidade que a ficção almeja tornar-se, mas reproduzir o seu efeito. O efeito de realidade, portanto, e não a realidade em si, é o caráter imprescindível de toda e qualquer narrativa ficcional realista. Bernardo (2010, p. 182) argumenta:

A ficção não tem a obrigação de dizer a verdade, mas sim a de firmar (ou filmar) uma verdade. O ato de “dizer a verdade” supõe somente uma verdade prévia à ação de expressá-la, enquanto o ato de “firmar uma verdade” supõe uma verdade possível dentre outras. Como brinca William Gass, a verdade “sente antipatia pela arte” [...]. A verdade mesma é cinzenta, sensaborosa e, em última análise, inacessível, ao passo que a verdade do poeta é colorida, suculenta e intensa.

Bernardo (2010) continua sua crítica ao recorrer novamente a William Gass, que faz uma alusão interessante ao princípio de que se um pêssogo é minuciosamente descrito por um tipo de caracterização que favoreça o fruto e desperte desejo de quem lê/ouve, pouco importa se o pêssogo que estava sendo observado era podre. Destarte, este é precisamente o efeito de realidade atingido por meio da descrição minuciosa das coisas em narrativas ficcionais.

Se, na literatura, a minuciosidade das descrições é possível por intermédio da materialização do signo linguístico verbal no texto, como se dá o mesmo nível de detalhe nas telas? Steindorff (2015, p. 24) argumenta que nas narrativas audiovisuais, “a descrição se apresenta na forma constitutiva dos cenários e [...] serve para dar credibilidade à narrativa, criando ambientes, tanto físicos como psicológicos onde se passam as histórias”. A descrição herdada do Realismo, portanto, permanece na narrativa ficcional como meio de subsistência da verossimilhança, isto é, “tem uma função fundamental que consiste em validar o efeito de real da história fazendo acreditar que a história é possível.” (STEINDORFF, 2015, p. 25).

O leitor/espectador mantém sua crença de que a narrativa ficcional é real por ter estabelecido um pacto, previamente, com a realidade tal qual ela se apresenta na obra. A este pacto deu-se o nome de suspensão da descrença, ou suspensão amorosa da descrença. Bahiana (2012, p. 58) afirma que “uma narrativa convicta de si mesma, com impecável lógica interna, sustenta qualquer absurdo, qualquer voo da imaginação. O filme que realmente nos envolve e dialoga conosco é o que sobrepuja nosso ceticismo e deixa-se governar por suas próprias regras”. Este acordo é firmado, portanto, numa tentativa de assegurar que, ao ler ou assistir uma narrativa de ficção, o leitor/espectador não se pergunte o tempo todo, tal qual seria no mundo real, acerca da veracidade dos acontecimentos narrados, o que não garante, é claro, que tais indagações não ocorram. Tudo depende, como posto por Bahiana (2012), da coerência e lógica internas da diegese.

Em concordância, Gaudreault e Jost (2009) afirmam que a suspensão da descrença se dá ainda para que o leitor/espectador possa se identificar com os entornos da diegese, seus personagens e dilemas, para que possam ver a si mesmos projetados nas situações em tela. Bernardet (2001, p. 4-5) complementa:

O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o Pica-Pau amarelo ou O mágico de Oz, ou um filme de ficção científica como 2001 ou Contatos Imediatos do Terceiro Grau, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a estas fantasias.

Todo este passeio pelas conjecturas da narrativa ficcional fez-se necessário para que chegássemos ao conceito primordial que sustenta a análise do artigo. Mas antes que adentremos aos pormenores acerca da metaficção, precisamos compreender do que se trata a metalinguagem. O termo foi cunhado pelo linguista Roman Jakobson, ao designar as seis funções da linguagem, sendo a metalinguagem uma dessas funções. A função metalinguística, segundo Jakobson (1999), é essencialmente autorreferencial, pois consiste na referência à linguagem por meio dela mesma. Essa referência pode ocorrer em diversos níveis: uma gramática desempenha função metalinguística por expor a estrutura de uma língua por meio da própria língua; um filme que trata sobre um filme, ou ainda, algum outro tipo de linguagem (livro, revista em quadrinho, vídeo game, poema, etc.), desempenha a mesma função ao utilizar-se de uma linguagem para fazer referência a outra, e assim sucedem inúmeras camadas de referências metalinguísticas.

Segundo Jakobson (1999), a função metalinguística da linguagem desempenha essencial papel na vida cotidiana, já que a utilizamos com frequência vertiginosa e sequer damos conta. Esta função está presente desde os pequenos atos de codificação de mensagens. Ao repetirmos uma mensagem a um receptor que afirma não a ter compreendido, estamos também exercendo a função metalinguística ao debruçarmo-nos sobre um enunciado para decifrá-lo por meio da própria língua.

A metaficção seria, pois, também uma forma de autorreferência. William Gass foi quem cunhou o termo na década de 1970, em sua obra *Philosophy and the form of fiction*. Na década de 1980, Linda Hutcheon publica *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, um dos estudos pioneiros sobre a metaficção, considerado até os dias de hoje uma minuciosa e atual investigação sobre o assunto.

O prefixo *meta* provém do grego, podendo significar “além de”. Na antiguidade clássica, Andrônico Rodes organizou as obras de Aristóteles em eixos temáticos: textos sobre física, política, ética, conhecimento. Textos que de alguma forma não se encaixaram nesses eixos foram colocados após aqueles que versavam sobre física. Tornou-se costumeiro referir-se a esses escritos como metafísica, termo que, segundo Bernardo (2010), não consta na obra de Aristóteles. Literalmente, metafísica traduz-se aqui como o que está além da física. Portanto, entendamos metaficção, inicialmente, como tudo o que se situa além da ficção.

Gustavo Bernardo, em sua obra *O livro da metaficção*, conduz um estudo minucioso do termo, fazendo uma alusão interessante no prólogo de seu livro a uma foto do fotógrafo espanhol Chema Madoz. A foto mostra uma escada encostada num espelho fixado em uma parede. O reflexo do espelho mostra apenas a imagem parcial da escada, compreendendo-a até o ponto que permite a extensão do espelho. O reflexo é um convite ao observador, que se sente impelido a penetrar pelo reflexo e descer a escada do outro lado. Bernardo (2010) coloca a metáfora elucidando que o espelho se trata da ficção, na medida em que o reflexo não se equipara à realidade, mas “antes a inverte e depois nos leva para outro lugar. Este outro lugar se situa além da realidade de que partimos e além do espelho – além da ficção.” (BERNARDO, 2010, p. 9). Bernardo (2010, p. 09-10) parte então para sua primeira definição de metaficção:

O que é a metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma, ou contendo a si mesma. Esse fenômeno aparece em especial naquelas obras artísticas que nos acostumamos a considerar as melhores – como um romance de Machado de Assis, um quadro de René Magritte, um filme de Alfred Hitchcock ou uma foto de Chema Madoz. A

metaficção é a irmã mais nova da metalinguagem, mas ambas são netas da metafísica.

Retomemos, então, os conceitos previamente introduzidos antes que possamos avançar em nosso raciocínio. Podemos inferir que a ficção traz a tendência da estética realista de conferir à narrativa o "efeito de realidade" por meio de seu meticuloso e detalhado descritivismo. A ficção depende ainda da manutenção da crença, processo que ocorre por intermédio da lógica interna da diegese. Subjacente a esta lógica interna está a omissão do aparato técnico por trás da criação, o qual é exposto pela presença da metalinguagem que, mediante o processo autorreferencial, revela e coloca em evidência os pormenores da linguagem filmica. Concluimos, portanto, que a metaficção é a revelação do caráter ficcional contido na própria ficção. Trata-se, nas palavras de Bernardo (2010, p. 181), de 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 o que é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato "verdadeiro".

Para melhor ilustrar, recorramos a outro exemplo concedido por Gustavo Bernardo (2010). As matrioskas são bonecas russas que vêm em grupos ou coleções e são depositadas umas dentro das outras. Assim, na medida em que se abre uma boneca maior, ela revela uma menor dentro de si. Esta menor, por sua vez, ao ser aberta, revela outra boneca ainda menor em seu interior, e assim o processo se repete até que a última das bonecas, a menor de todas, não se abra e não contenha dentro de si boneca alguma.

As bonecas russas podem ser entendidas, na diegese, como níveis de ficção. A ponte entre esses diversos níveis de ficção é a metaficção. Como se uma narrativa contivesse outra narrativa menor e assim como as matrioskas, o processo se repetisse até que a última e menor das narrativas representasse o último nível de ficção. Como reafirma Gerard Genette, citado por Steindorff (2015, p. 39): “Genette (1972) trata a metaficção basicamente como uma relação de níveis internos da história. Esse nivelamento é necessário para se estipular de onde a história está sendo contada”.

Apesar de apenas abertamente estudada a partir do século XX, a metaficção está presente já em romances da era moderna, sendo *Dom Quixote*, talvez, o caso mais célebre, por pressupor um leitor que lê um romance sobre um leitor que, de tanto ler romances de cavalaria, acredita ser um cavaleiro medieval.

Os estudos sobre metaficção no século XX sofreram críticas por parte de diversos teóricos. Para alguns, a metaficção representa a epítome da tendência individualista que é inerente ao homem moderno, e que ganha mais força na era pós-moderna. Faria (2012, p. 247), afirma que *a priori*, muitos termos foram usados, e ainda são, para designar metaficção:

autoconsciente, autorreflexiva, ficção introspectiva, romance de introversão, narrativa narcisista, utilizados para designar esse tipo de texto, acabam fazendo com que a reflexividade literária seja assimilada à imagem de um self humano, psicologicamente negativo, problemático.

A autora esclarece, contudo, que tais termos são empregados de maneira neutra. A *narrativa narcisista* de Linda Hutcheon também guarda alguma neutralidade, muito embora a autora recorra ao mito de Narciso para elucidar suas teorias, pois como afirma Faria (2012, p. 247), “ela faz questão de afirmar que a designação ‘narcisista’ de sua proposta teórica não tem um teor psicológico, nem psicanalítico [...]. Na verdade, diz ela, não é o autor que é descrito como narcisista, é a narrativa”. O psicanalista Jacques Lacan também foi crítico da metaficção, afirmando que tudo é linguagem e, portanto, não existe uma língua-objeto que possa ser considerada verdadeira, ou primeira. Nenhuma linguagem é capaz de dizer o verdadeiro sobre o verdadeiro, já que “a verdade se fundamenta na fala e não dispõe de outro modo para fazê-lo.” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 115).

Elucidados os devidos conceitos acerca da metaficção, esclareçamos como se dá o efeito da narrativa ficcional através da quebra da quarta parede. Mas o que é, de fato, a quarta parede? Onde está situada? Por que a necessidade de sua quebra? Todas estas indagações encontram eco na segunda arte que tanto encorpou o fazer cinematográfico: o teatro.

A suspensão da descrença mencionada anteriormente se dá em todo o entorno ficcional, pouco importando sua linguagem ou mídia. No teatro, as encenações tomam lugar no palco à semelhança de uma caixa. Imaginemos essa caixa não dispondo de uma de suas faces. É através desta face ausente, desta janela, que o espectador é testemunha de todos os atos. A partir do século XVII, o teatro coloca em maior evidência a existência dessa parede invisível, que separa a encenação do espectador, ignorando-a. É este ignorar que reforça a impressão de realidade, o efeito de real da narrativa encenada, na medida em que existe um distanciamento quase que palpável entre a encenação e o espectador.

Todo o momento é conduzido em duas realidades inteiramente distintas: o mundo real e o ficcional, ou, respectivamente, a realidade de testemunha do espectador, e aquela em que ele se encontra imerso, a realidade ficcional, a qual se encontra à sua frente e ao mesmo

tempo muito distante de si. 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 (STEINDORFF, 2015). 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.

Segundo Steindorff (2015), a concepção de representação da realidade passou a ser insuficiente no cinema, isto é, o espectador clamava por um tipo de narrativa que atendesse às demandas atuais de subjetividade. Sendo assim, 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.

### 3 O FILME QUE SE DESDOBRA EM SI MESMO

O filme selecionado como foco de estudo é uma produção estadunidense dirigida por John Hughes (1950-2009), cujo título em português é *Curtindo a vida adoidado* (1986). Seu título original, *Ferris Bueller's day off*, é autoexplicativo, uma vez que o filme narra um dia na vida do adolescente Ferris Bueller, em que ele decide não ir à escola para sair perambulando pela cidade com a namorada e o melhor amigo. O filme foi um sucesso de crítica e bilheteria, consagrando a carreira do diretor e roteirista Hughes entre os realizadores de filmes sobre *high school*, que nos anos 1980 estavam em alta. A propósito, pode-se dizer que dentre os filmes sobre a temática, lançados no mesmo período, são quase todos realizações de John Hughes.

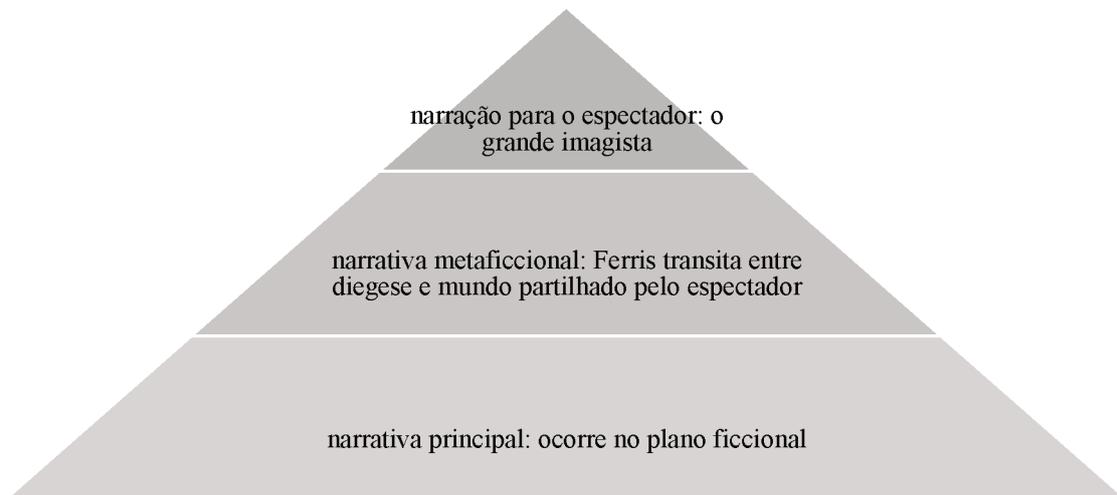
O diretor ficou conhecido, sobretudo, por dar protagonismo e voz ao adolescente sem infantilizá-lo, ou tornar seus dilemas irrelevantes. Entre outros longas dirigidos ou escritos por Hughes, estão *Gatinhas e Gatões* (1983), *Clube dos Cinco* (1985), *Garota de Rosa-Shocking* (1986) e *Esqueceram de Mim* (1990).

No filme, ocorre a quebra da quarta parede, já que temos o protagonista frequentemente se dirigindo à câmera, e por extensão ao espectador, em tom ora confessional,

ora explicativo. As interações entre Ferris, narrador intradieético<sup>4</sup>, e espectador, são o que tornam a produção em questão relevante para o estudo.

Steindorff (2015) afirma que esse tipo de narrativa ocorre em dois planos: a narração tradicional, da qual o espectador é testemunha e observador passivo; e o plano metalinguístico, para o qual o espectador tem sua presença convocada, passando a tomar um lugar ativo na diegese. A interação entre narrador intradieético e espectador pressupõe, assim, a criação de um novo mundo, em que apenas os dois participam, situando-se entre o plano da diegese e o mundo real do espectador. Sendo assim, podemos estabelecer o plano narrativo da seguinte forma:

**Figura 1.** Plano diegético.



Fonte: Elaborada pelas autoras.

De *grande imagista*<sup>5</sup>, Gaudreault e Jost (2009) chamaram a instância narrativa que não é personificada ou materializada de qualquer forma, mas que toma as rédeas da narrativa, e é responsável pelas decisões que movem, ou não, a diegese. É uma espécie de narrador oculto que organiza a narrativa. Este narrador, frequentemente esquecido, está imediatamente acima do narrador intradieético, neste caso, personificado no protagonista. Steindorff (2015, p. 71), afirma:

[...] percebe-se o narrador verbal, que utiliza a fala para se expressar e o grande imagista, que utiliza-se do aparato cinematográfico para mostrar sua narração. No

<sup>4</sup> Novamente, conforme as colocações de Aumont e Marie (2006), o termo *intradieético* denomina aquele/aquilo que se manifesta dentro do entorno ficcional e é por ele suposto. Ferris é, ao mesmo tempo, personagem e narrador da trama, pertencendo assim ao plano intradieético.

<sup>5</sup> Também referenciado como *meganarrador* por Gaudreault e Jost (2009).

caso do narrador metaficcional, é evidenciado o subnarrador, que se utiliza da linguagem verbal, e por aparecer no vídeo leva o espectador a crer que tem mais autoridade narrativa que os demais personagens e que o grande imagista. No entanto, esta afirmação é verdadeira somente no caso dos demais personagens da diegese, no que diz respeito ao grande imagista, ele tem controle total, inclusive sobre narrador intradieético que leva todo o crédito.

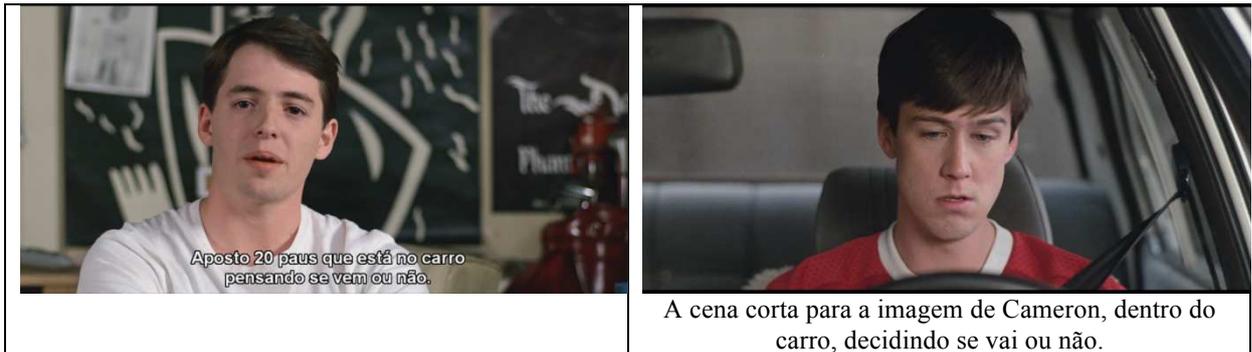
O protagonista dirige-se para a câmera sem a menor preocupação com a realidade circundante, e suas interações com o espectador acontecem quando ele está sozinho em cena, quando está com outros personagens e até mesmo oscilando entre conversar com os mesmos e com o público que assiste. Embora o uso da técnica pareça testar a suspensão da descrença, paralelamente, ela fortalece o pacto, uma vez que o espectador compreenda que, naquele mundo, é possível que o personagem se dirija a ele, isto é, que aquele tipo de interação faz parte da diegese. Sendo assim, a diegese e sua verossimilhança em nenhum momento são agredidas por tais interações.

Por meio da quebra da quarta parede, podemos notar ainda a aplicabilidade de um conceito denominado por Gaudreault e Jost (2009), o de focalização espectral. Ferris, ao falar constantemente com o espectador, troca confidências, antecipa acontecimentos e, sobretudo, deixa o espectador ciente de informações que os personagens não partilham:

Em vez de sonegar informações, o narrador pode, ao contrário, oferecer uma vantagem cognitiva sobre os personagens ao espectador. [...] Na medida em que o espectador obtém uma vantagem sobre o personagem graças unicamente à sua posição (posição esta que lhe é atribuída pela câmera), diremos focalização espectral. (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 180).

Os autores afirmam ainda que o recurso pode também ter um efeito cômico, como é o caso da produção em análise (GAUDREULT e JOST, 2009). Ferris, o tempo inteiro, confia ao espectador informações que surpreendem por seu caráter antecipatório. Em uma cena específica, Ferris revela ao público, depois de passar alguns momentos ao telefone com o melhor amigo Cameron, tentando convencê-lo a ir buscá-lo em casa, estar decepcionado com o amigo. Cameron se recusa a sair de casa, e a cena se passa da seguinte forma:

**Quadro 1.** Cena entre Ferris e Cameron.



Fonte: Curtindo a vida adoidado (1986).

A cena pós-créditos contém, talvez, o uso mais magistral do recurso metaficcional:

**Quadro 2.** Cena pós-créditos.



Fonte: Curtindo a vida adoidado (1986).

Muito popularizada hoje, sobretudo em filmes de super-heróis, a cena pós-créditos ainda era algo novo em 1986, época em que a produção foi lançada. Na cena em questão, Ferris se dirige ao público pela última vez. Quando aparece no corredor, está surpreso pelo fato do espectador ainda estar presente, como se à espera de algo que o detivesse ali. O narrador então, verbaliza a sua surpresa, escancarando de vez o caráter ficcional da obra ao

dizer, repetidas vezes, que acabou. O narrador expulsa a quem o assiste da sua narrativa, e aquele que, antes era seu cúmplice, agora está num plano inteiramente extradiegético, isto é, fora do entorno ficcional.

Pode-se interpretar esta estratégia do narrador como uma forma de exposição do processo de criação e eventual fim da obra como produto, isto é, como narrativa ficcional. Apontar o dedo para a ficcionalidade do filme é expor sua artificialidade e o que há por trás: o aparato cinematográfico, tal qual afirma Bernardo (2010, p. 42), ao colocar que “a metaficção é uma ficção que não esconde o que é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”. Existe um caráter subversivo do plano fictício da obra, pois o espectador é colocado como tal, como testemunha de um ato em que não tem poder de determinar quando começa ou quando termina. O narrador, como se não esperasse mais a contrapartida do público, dispensa-o. O espectador, por sua vez, é colocado de volta em sua posição de testemunha, um observador passivo a quem não é facultada participação na diegese. Steindorff (2015, p. 87) afirma que “desta forma o espectador não só conhece os sentimentos do narrador em relação a ele, mas é situado onde realmente está, no mundo fora da narrativa”.

A todo momento, os planos aparecem extremamente próximos ao protagonista, criando uma sensação de intimidade com o espectador, como se o narrador estivesse se aproximando de seu plano. Isto só agrega à função já aproximativa da narrativa fílmica, pelo uso da quebra da quarta parede. 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.

#### **4 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho foi desenvolvido a partir de investigações de cunho teórico acerca do tema da metaficção. Em um primeiro momento, foi realizado um breve levantamento teórico metodológico, por meio de autores de referência nacional e internacional, que versam sobre as temáticas propostas. Foi possível averiguar que os conceitos de metalinguagem, ficção e metaficção estão profundamente intrincados e permanecem em constante relação, sendo impraticável tratar sobre metaficção sem que se recorra ao estudo e a investigação sobre

ficção e suas origens, assim como sobre a função metalinguística, como proposta por Jakobson.

Compreende-se que a diegese é regida por suas próprias normas de funcionamento interno, normas estas que, quando feridas, ficam sujeitas a interferências em seu *modus operandi*. O filme tem algo de imanente e já nasce emancipado do olhar do público, como um universo encerrado em si que não tem consciência de que está sendo assistido. Abrir as portas invisíveis deste universo para uma interação com a plateia é uma insolência, pois a quebra da quarta parede é uma ferramenta metaficcional que altera, de maneira irrevogável, as leis de funcionamento da diegese, podendo posar ameaça ao mais básico princípio de qualquer obra ficcional: sua verossimilhança. O caráter de verdade da obra seria posto em xeque no momento em que a suspensão da descrença fosse ameaçada em função da exposição da artificialidade da obra. No entanto, observamos que o uso primoroso de tal estratégia teve efeito contrário no longa analisado, reforçando o caráter ficcional da obra, que passa a operar em novos planos diegéticos.

Foi possível observar em análise, a utilização da quebra da quarta parede como recurso metaficcional no filme *Curtindo a vida adoidado* (1986), de John Hughes. A estratégia é aqui utilizada para produzir efeito de aproximação com o público, tirando-o do plano de testemunha e colocando-o em posição privilegiada de confidente. Foi possível constatar ainda que a estratégia desempenhou um efeito subversivo, característico de sua nuance metaficcional, que resultou em um eventual afastamento daquele que assiste, relegado ao seu lugar de retorno, achado atípico em produções em que ocorre o uso desta ferramenta. A narrativa mostra um narrador intradieético ciente de si, da narrativa em que se insere, do espectador, e da ficcionalidade da realidade que habita.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papyrus, 2006.
- BAHIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CURTINDO a vida adoidado. Direção: John Hughes. Produção: Michael Chinich, John Hughes, Tom Jacobson, Jane Vickerilla. Los Angeles: Paramount Pictures, 1986. (103 min).

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**, Goiânia, vol. 4, n. 1, p. 237-251, 2012.

GAUDREULT, André. JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

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

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

STEINDORFF, Gabriel. **Além de um castelo de cartas: a metaficção na série *House of Cards***. Dissertação de Mestrado. Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, 2015.