

## A Metaficção Audiovisual: Narrativa Narcisista em *November*

Antonio Ricardo Andrade Resende<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo visa identificar indícios metaficcionais no filme *November* (Estônia, 2017), do diretor Rainer Sarnet, que é uma adaptação do livro *Rehepapp Ehk November* (Estônia, 2000), do escritor Andrus Kivirähk. Para isso, recorre-se a uma análise dedutiva comparativa entre as teorias de *Art-Cinema Narration*, de David Bordwell, e *Narrativa Narcisista*, de Linda Hutcheon, para oferecer hipótese sobre a existência independente da narrativa metaficcional no audiovisual.

**Palavras-chave:** Narrativa Narcisista; Metaficção; Narração em cinema de arte.

### Audiovisual Metafiction: Narcissistic Narrative in *November*

**Abstract:** This article aims to delineate a metafictional dimension in Rainer Sarnet's *November* (Estonia, 2017), an adaptation of *Rehepapp Ehk November* (Old Barny aka November, Estonia, 2000) by Andrus Kivirähk. Through a deductive comparative analysis of David Bordwell's *Art-Cinema Narration* theories and Linda Hutcheon's *Narcissistic Narrative* theory, we propose a hypothesis regarding the autonomous presence of metafictional narrative in audiovisual media.

**Keywords:** Narcissistic Narrative; Metafiction; Art-Cinema Narration.

Para analisar-se a ordinariedade em filmes contemporâneos, existem várias possibilidades, como comparar formas e estilos narrativos, orçamentos e a produção cinematográfica de um país, a fim de validar a obra como exemplo de uma determinada escola cinematográfica. Considerando isso, é difícil contestar a singularidade de *November* (Estônia 2017), filme dirigido por Rainer Sarnet, que é uma adaptação do livro *Rehepapp Ehk November* (Estônia, 2000), escrito por Andrus Kivirähk, e traduzido para o inglês como *Old Barny aka November*, ou 'Velho Barny, também conhecido como Novembro'.

No filme, a audiência é, de imediato, desafiada pela presença de um Kratt - entidade sobrenatural que toma posse de um corpo construído com ferramentas de trabalho do campo - logo na abertura. Esse Kratt é concedido como mão de obra a aldeões que fazem um pacto com o

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação Social Audiovisual. Diretor e Roteirista. Professor de redação criativa e roteiro audiovisual em cursos da Matilha Cultural e do gTalk!. E-mail: antonio.r.a.resende@gmail.com.

demônio para conseguir uma alma. O objetivo é ajudar na sobrevivência de um povo representado no filme que vive abaixo da linha da pobreza.

Na primeira cena, um Kratt sequestra um bovino e o leva em voo com a ajuda de uma corda até a fazenda de seu mestre, sem nenhuma explicação. A narrativa proposta nega qualquer compromisso com a relação análoga da realidade, algo comum em narrativas estonianas da última década. Na verdade, o filme de Rainer Sarnet parece buscar, no livro de Kivirähk, o descompromisso com a representatividade do real, buscando respeitar e potencializar o caráter insólito da narrativa de *Rehepapp Ehk November*.

Tanto o livro quanto o filme abordam o passado da Estônia durante o período da servidão e de invasões territoriais, além da assimilação cultural que o país enfrentou ao longo de sua história. O escritor Andrus Kivirähk, conhecido em seu país por explorar formas narrativas pouco convencionais com grande apelo para a ironia, propõe, em *Rehepapp Ehk November*, uma crítica sobre a alcunha 'povo do campo', utilizada pelos estrangeiros que ocuparam a Estônia no passado para retratar e descrever a sociedade estoniana em publicações sobre a história do país.

Kivirähk propõe sua crítica ao retomar o folclore regional como base para uma narrativa autorreflexiva. Ele questiona a visão dos invasores estrangeiros e propõe autoconsciência sobre a ficcionalidade quando descreve um mundo imaginário capaz de absorver à estrutura documental as lendas do leste europeu. Sobretudo, espera que o receptor assuma a função de organizador dos elementos narrativos que compõem a história, tornando-se um coautor cúmplice na construção de um mundo imaginário onde as personagens possam existir.

Em *November*, a intertextualidade é estabelecida de forma sólida. Sarnet absorve grande parte do imaginário proposto pelo livro e o potencializa ao se apropriar de elementos históricos do passado estoniano, da história do cinema, de pinturas e de objetos culturais. Através de uma verdadeira 'colcha de retalhos' de códigos e significados, a linguagem audiovisual materializa aquilo que poderia apenas ser idealizado pela mente do leitor na linguagem literária. É notável como, na linguagem audiovisual, a construção do imaginário é transportada de forma quase literal, oferecendo pouco espaço para o que, na literatura, parece se constituir em lugar-comum.

Catalogar o filme *November* como um filme de arte se constitui em um desafio, especialmente se considerarmos a singularidade da obra em comparação com o que foi produzido no cinema estoniano na última década. A estrutura narrativa construída através de códigos e significados herdados da apropriação de elementos históricos do passado do povo estoniano e da própria história do cinema, aliada à fotografia preto e branco, desafia o espectador com elementos e lacunas que poderiam facilmente limitá-lo à alcunha de 'filme de arte'. É comum que narrativas

audiovisuais que provocam reflexão, deixam explícita sua autoconsciência ficcional ou oferecem ao receptor uma posição mais ativa, sejam assim categorizadas.

David Bordwell, no livro *Narration in the Fiction Film*, discute a sua teoria de Art-Cinema Narration, que busca desvendar uma possível estrutura narrativa do 'cinema de arte'. Ele utiliza trechos do filme *A Guerra Acabou* (*La Guerre Est Finie*, Alain Resnais, França, 1966) para analisar como o espectador é desafiado a compreender se a história contada é fruto de um processo interno da personagem ou de um recurso linguístico que desconstrói a narrativa temporalmente. Bordwell apresenta sua tese por meio da identificação de elementos narrativos que estabelecem a hipótese de um conjunto de regras intrínsecas que sugerem ambiguidade. A partir disso, a classificação de um filme de arte é frequentemente dada a narrativas audiovisuais que provocam reflexão, possuem autoconsciência ficcional e oferecem ao receptor uma posição mais ativa. E isso pode nos sugerir uma categorização desafiadora para *November*.

A hipótese predominante do espectador sobre as normas narrativas intrínsecas do filme emerge: quaisquer imagens ou sons que não possam ser relacionados à construção "objetiva" da cena são, então, muito provavelmente, antecipações subjetivas. (Bordwell, 1985, p. 220).<sup>2</sup>

Bordwell teoriza que a ambiguidade, o conjunto de regras intrínsecas, e o preenchimento das lacunas pelo espectador, apresentadas pela narrativa, parecem atender às expectativas da análise para fundamentação teórica na tese da narrativa de cinema de arte. Segundo o autor, esses elementos estabelecem os princípios de uma narrativa de cinema de arte:

A narração emprega os princípios do cinema de arte da verossimilhança psicológica, mas encontra um novo domínio para eles (a antecipação de um flashforward). O filme atende às nossas expectativas de ambiguidade (por exemplo, a sequência de abertura) enquanto também define o alcance das construções permitidas (por exemplo, provavelmente não se trata de flashbacks). (Bordwell, 1985, p. 222).<sup>3</sup>

Porém, as regras intrínsecas sugeridas por Bordwell parecem estar relacionadas a um caso específico, o do objeto da análise. Mesmo que as regras sejam identificadas e estabelecidas com base em um acordo linguístico proposto caso a caso, reconhece-se a função temporal no alinhamento histórico contemporâneo. Quando se busca um diretor icônico da teoria do Cinema de

<sup>2</sup> No original: "The viewer's prevailing hypothesis about the film's intrinsic narrational norms emerges: any images or sound that cannot be related to an "object" construction of the scene are then most likely Diego's subjective anticipation" (BORDWELL, 1985, p. 220).

<sup>3</sup> "The narration employs art-cinema principles of psychological verisimilitude but find a new domain for them (the anticipatory flash forward), The film fulfills our expectation about ambiguity (e.g. the opening sequence) while also defining the range of permissible constructions (e.g. probably not flashbacks)". (BORDWELL, 1985, p. 222).

Autor, como Resnais, e espacial, no simulacro inequívoco e dependente da realidade na construção desta narrativa, que está condicionada em lugares definidos e existentes.

Mas quando *Bordwell* sustenta certa tipologia normativa para a teoria da narrativa de cinema de arte, em perspectiva comparativa com outras narrativas, os elementos identificados parecem ser ordinários, comuns a outras formas narrativas, em especial quando o autor reconhece que o cinema de arte é um desvio da narrativa clássica.

A narrativa de cinema de arte se tornou um modo coerente em parte definindo-se como uma desviação da narrativa clássica. Isso pode parecer mais óbvio nas décadas pós-guerra, quando a desmontagem do sistema de estúdio permitiu que autores internacionalmente altamente individualizados emergissem. (Bordwell, 1985, p. 229).<sup>4</sup>

Diferente do conceito da narrativa clássica, a problemática nesse conceito parece estar na normativa imprecisa em relação às formas de existência de regras intrínsecas ou na ambiguidade interpretativa que parece querer abranger limites indefinidos. Isso conduz o receptor a uma função de organizador dentro da proposta de lógica narrativa indeterminada. Segundo o autor, esses são os princípios que fundamentam o que ele chama de Art-Cinema Narration.

Na teoria do Art-Cinema Narration, em exercício perspectivo mais amplo, uma vez considerando-se que o livro foi publicado em 1985, Bordwell parece assumir - talvez inadvertidamente, é verdade - a função de um legislador ao legitimar o enunciado sob critérios específicos, porém esta especificidade que determina a norma, não parece ser algo exclusivo, único ou mesmo singular a um tipo narrativo, como em gênero, por exemplo.

É possível perceber, quando se expande a perspectiva interpretativa da teoria, que as regras intrínsecas presentes em narrativas particulares não são um elemento incomum. Cada objeto possui sua própria lógica regida por essas regras, identificadas uma a uma. Isso pode ser comparado, em razão inversa aplicada, no modo narrativo clássico, que possui regras extrínsecas e um conjunto de elementos normativos bem definidos e recorrentes. A estrutura argumentativa presente no objeto de análise de Bordwell é datado, construído em parâmetros estabelecidos em uma vanguarda cinematográfica, a Nouvelle Vague, que é objeto de reverência para o autor na fundamentação do conceito de Art-Cinema Narration. Bordwell se baseia na existência de regras intrínsecas e ambiguidade, características comuns à vanguarda francesa.

Talvez não seja possível definir um padrão para regras intrínsecas, mas é possível identificar um conjunto de elementos narrativos em comum e agrupá-los tipologicamente. Isso permitiria uma

---

<sup>4</sup> "Art-cinema narration has become a coherent mode partly by defining itself as a deviation from classical narrative. This may seem most obvious in the postwar decades, when the dismantling of the studio system enable highly individualized international auteurs to emerge". (BORDWELL, 1985, p. 229).

análise mais depurada e construção de uma estrutura analítico-interpretativa mais ampla para fundamentar o conceito de Art-Cinema Narration. O modo narrativo Art-Cinema Narration pode ser entendido, por suas características tipológicas, elementos recorrentes e relação sintética semântica como gênero.

Sob a perspectiva da abordagem pós-moderna, em 1980, Linda Hutcheon publicou o livro *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, que explora aspectos narrativos na linguagem literária que dialogam intimamente com o conceito de Art-Cinema Narration teorizado por Bordwell. Hutcheon identifica que um tipo de narrativa autoconsciente de sua forma ficcional, voltada para processos mentais internos e que provoca reflexão, pode ser encontrada em diversos textos literários remontando ao século XVI.

As origens da estrutura auto-reflexiva que governa muitos romances modernos podem estar na intenção paródica básica do gênero como começou em Don Quixote, uma intenção de desmascarar convenções obsoletas, desafiando, refletindo. A autoconsciência do texto de Cervantes foi transmitida, através de autores como Sterne e Diderot, ao herói-artista romântico do *Künstlerroman*, como discutido anteriormente na introdução. (Hutcheon, 1980, p. 18).<sup>5</sup>

Hutcheon define o conceito da Narrativa Narcisista como caracterizada pela autoconsciência textual, introvertida, introspectiva e autoconsciente de sua ficcionalidade. Para a autora, o paradoxo metafictional ocorre quando o receptor é forçado a reconhecer o artifício ficcional, sendo conduzido a uma função ativa no processo narrativo. Assim, ele passa a controlar, organizar e interpretar a mensagem, assumindo a função de coautor na construção da narrativa.

Hutcheon, em seu livro, identifica a existência de dois grupos de textos metafictionais que não são exclusivos da metaficção. Esses grupos são subdivididos em aspectos explícitos e implícitos, que não se excluem e, em determinados casos, se complementam. Ao reconhecer o processo narrativo ficcional, os textos demonstram percepção sobre os limites e o potencial da própria linguagem.

Privilegiando a construção do universo imagético e da fábula que sustenta a trama, o processo narrativo, uma vez diegeticamente autoconsciente, utiliza a linguagem de forma autorreflexiva. Além disso, também privilegia a temática do texto em um exercício de autorreferência, seja de forma implícita ou explícita. Hutcheon aponta que, seja na proposta diegética ou linguística explícita, a transparência temática é a principal característica presente. Isso ocorre por meio da significação alegórica de metáforas narrativas ou condução narrativa, que estabelece a

---

5. "The origins of the self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in Don Quijote, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring. The self-consciousness of Cervantes' text has been handed down, through the likes of Sterne and Diderot, to the Romantic artist-hero of the *Künstlerroman* as has been discussed already in the Introduction." (HUTCHEON, 1980, p. 18).

trama e substitui a atenção da ficção pela narrativa como substância, ou pela perversão da estrutura tradicional da ficção (Reichmann, 2019).

Hutcheon propõe que tanto na proposta diegética explícita quanto na narrativa linguística explícita, o processo criativo tem como objetivo a construção do universo ficcional em parceria com o receptor. Na primeira modalidade, o receptor é convidado a assumir um papel ativo na construção da narrativa, enquanto na segunda, a linguagem é usada para criar o imaginário da história. Em ambas as propostas, o foco é o processo criativo do emissor e a fruição do receptor (Reichmann, 2019).

Segundo Hutcheon, na narrativa metaficcional implícita, o receptor entende seu papel e serve à proposta da trama de forma apropriada, não de maneira passiva, mas respeitando seus deveres. Este tipo de narrativa não é necessariamente autoconsciente, pois não existe uma comunicação direta entre o emissor e receptor. Entendendo que seu papel não está no ato da fruição, mas em seu progresso, sugere-se que a narrativa não tenha uma autoconsciência explícita (Reichmann, 2019).

Porém, a necessidade de coautoria se mostra presente em exemplos de narrativa diegética implícita. Histórias de detetives, que possuem um modelo narrativo típico, se apropriam da autoconsciência quando o imaginário fantasioso cria uma relação análoga com a realidade, tão real quanto o mundo real. Esse elemento latente pode ser de fundamental importância, como no filme de Resnais, utilizado por Bordwell como exemplo teórico de Art-Cinema Narration. Também se apresenta quando a estrutura narrativa é um quebra-cabeças e o receptor aprecia o processo criativo do autor, ou quando a metáfora sexual se torna um objeto sensual. Isso é diferente da proposta narrativa linguística implícita, em que o enigma, a brincadeira e a perversão da linguagem se tornam o objeto de atenção do receptor (Reichmann, 2019).

Dentro do processo narrativo, a representação da realidade é sempre uma representação, ou seja, um simulacro, uma construção narrativa que cria dependência com o que é real. No entanto, em uma narrativa metaficcional, essa representatividade é explícita e não deixa margem para interpretações, pois o receptor é forçado a reconhecer que a realidade é um artifício linguístico ficcional ao perceber os elementos da construção narrativa.

A Narrativa Narcisista de Hutcheon, em termos de lógica normativa teórica, oferece parâmetros bem delimitados para a construção de uma teoria analítica dedutiva sobre o objeto. Isso ocorre porque a teoria determina, ainda que respeite a existência de regras intrínsecas, uma metodologia que permite a comparação entre elementos e oferece a possibilidade de identificação dessas normas, categorizadas dentro de parâmetros mensuráveis. Lógica normativa que se baseia em elementos da linguagem narrativa como marcos identificáveis para as regras intrínsecas, que

Bordwell identifica como um dos princípios básicos da teoria Art-Cinema Narration, porém não as estabelece na estrutura normativa de sua teoria.

O conceito de Hutcheon parece considerar a dependência da linguagem como um elemento crucial, assim como a construção de imagens, ambos sendo recorrentes em narrativas metaficcionalis. Isso é especialmente relevante porque o papel do receptor é paradoxal, tirando-o da passividade e o forçando a se tornar um coautor, ajudando a construir o mundo imaginário que sustenta a história contada pelo autor.

A transposição da narrativa metaficcional para a linguagem audiovisual apresenta um problema evidente: a construção imagética se torna quase literal. Embora a narrativa ainda possa emprestar os pilares fundamentais da construção metaficcional, a função de coautoria parece ficar comprometida pela falta de espaço para a criação da fábula imagética devido à literalidade linguística do meio.

A sobrevivência da metaficção no meio audiovisual é um tema complexo que levanta algumas questões fundamentais. Seria a especificidade do meio audiovisual o principal impeditivo para a construção da fábula metaficcional? É possível construir a narrativa metaficcional sob o prisma de uma nova linguagem audiovisual? É viável a metaficção no meio audiovisual sem tomar do receptor a função de coautor? Tudo isso dependerá de alguns fatores, como a capacidade do meio audiovisual de permitir a criação da fábula imagética e a possibilidade de o receptor ser coautor na construção da história. Além disso, a metaficção transposta para a linguagem audiovisual pode depender de um texto fonte que estabeleça a intertextualidade e empreste à nova linguagem audiovisual a base necessária para a construção da narrativa metaficção.

Para estabelecer a independência dos meios e a manifestação da forma narrativa em diferentes linguagens de comunicação, é proposta uma análise com base no nível de intertextualidade entre o texto fonte e sua adaptação. O objetivo é identificar o quanto a metaficção é uma herança do embrião literário ou se a adaptação possui características próprias em sua narrativa, utilizando esse diálogo com o texto fonte metaficcional como referência.

Ao analisar o trecho do filme *November*, é possível observar que ele se enquadra nas especificações de formulação de hipótese de forma narrativa metaficcional. Isso é evidenciado pela apresentação de sequências de planos que explicitam tanto a função diegética, ao instigar no espectador a percepção de se tratar de um universo ficcional, quanto a função linguística, ao utilizar ferramentas narrativas para estabelecer metáforas e alegorias linguísticas na trama.

A escolha do trecho objeto de análise se baseia na possibilidade comparativa, em especial porque existe uma crítica literária sobre o texto fonte escrita por Ott Heinapuu e Katre Kikas para a revista estoniana *Folklore*, em sua 26ª edição, que serve como controle. Essa crítica não contém

nenhuma interpretação imagética sobre o texto, mas exemplifica a apropriação livre de lendas folclóricas da região por Kivirähk no livro *Rehepapp Ehk November*, em especial quando avalia o conto folclórico do boneco de neve. O objeto de análise é um trecho do filme *November* que parece atender às especificações de formulação de hipótese de forma narrativa metaficcional quando apresenta em sua sequência de planos, não só a função diegética explícita, como também a função linguística explícita, ao estabelecer através das ferramentas narrativas uma metáfora através de alegorias linguísticas na trama.

O mestre do boneco de neve é Hans, o chefe romântico, que esperava que o boneco de neve lhe trouxesse a filha do barão, por quem Hans estava perdidamente apaixonado. Obviamente, Hans achava que a neve era o único material nobre o suficiente para tal propósito. Quando o tesouro da neve estava pronto, Hans descobriu que, em primeiro lugar, os transportadores de tesouro não podem transportar pessoas e, em segundo lugar, o boneco de neve não poderia ficar dentro de casa por causa do material do qual foi feito. O boneco de neve só podia contar histórias - e todas as suas histórias eram contos de fadas, românticas, com finais infelizes, com estilo e tom que lembram os contos de fadas de Oscar Wilde. (Heinapuu e Kikas, 2004, p. 140)<sup>6</sup>

No filme, assim como no livro, a sequência se inicia quando Hans, o capataz apaixonado pela filha do barão, faz um boneco de neve para ajudar no sequestro de sua amada. Para isso ele tenta enganar o demônio da encruzilhada como seu pai havia feito, e conseguir uma alma para o seu Kratt. Os planos de Hans são frustrados porque o demônio percebe o engodo, e toma a alma do capataz como punição, porém mesmo assim o demônio oferece uma alma para o boneco de neve. Assustado pelo que havia acontecido Hans caminha em direção ao boneco de neve, que o recebe com a reverência de um criado. O capataz então explica seu plano, mas o seu Kratt lhe diz que por ser um boneco de neve não pode ajudar, pois tem limitações que o impedem de sair do lugar. O boneco de neve se desculpa e informa que máximo que pode fazer é contar histórias, educar seu mestre, pois a água da neve que o constitui veio do rio Veneza, onde muitas pessoas choram por amores perdidos. Em cena surge o pai de Hans, que anteriormente enganou o demônio e conseguiu um Kratt, homem simples e pragmático ele indaga o filho sobre o boneco de neve, absolutamente envolvido no lirismo romântico do boneco de neve, Hans diz ao pai que aquele é o seu Kratt, e que ele conta histórias inacreditáveis. A sequência objeto de análise acontece logo após este diálogo, quando a narrativa é transportada para o relato do boneco de neve em vídeo off (V.O) em um plano

<sup>6</sup> "The Snowman's master is Hans, the romantic taskmaster, who hoped that the Snowman will bring him the baron's daughter, whom Hans had fallen hopelessly in love with. Obviously, Hans thought snow to be the only material noble enough for such a purpose. When the snow treasure-bearer was ready, Hans was revealed that, firstly, treasure-bearers cannot transport people at all, and secondly, the Snowman could not stay indoors because of the material it was made of. The Snowman could only tell stories – and all its tales were fairy-tale-like, romantic, ended unhappily, with a style and tone reminding OscarWilde's fairy tales." (HEINAPUU E KIKAS, 2004, p. 140).

aberto, onde uma nova *mise en scène* é apresentada, a iluminação se intensifica para marcar a passagem de lugar da ação, onde um casal é introduzido a trama, em uma gôndola, conduzida em um rio.



Figura 1<sup>7</sup> – Plano aberto da gondola no rio. Extração frame do filme.

O que se segue a este plano, é uma transição em movimento de câmera vertical lento (*tilt*), que conduz o olhar objetivo para *Hans* e seu pai olhando para cima em um plano aéreo (*Plongée*).

14



Figura 2 – Plano aberto, início do deslocamento. - Extração frame do filme.

<sup>7</sup> - Figuras 1 á 9 extraídas no filme *November* (Estônia, 2017).



Figura 3 – Deslocamento Vertical que prepara a sobreposição transitória de planos. - Extração frame do filme.



Figura 4 – Sobreposição de planos marca que marca a transição temporal. Extração frame do filme.



Figura 5 – Final da sobreposição de planos. Extração frame do filme.



Figura 6 – Mudança temporal estabelecida pela transição de planos. Extração frame do filme.

A composição da sequência apresenta elementos da função diegética explícita quando a condução perceptiva oferece uma mudança de tempo e espaço, em especial se considerarmos que o boneco de neve afirma ser constituído das águas do rio Veneza. Porém não existe nenhuma indicação direta a este fato na sequência, além da tradução simultânea da conversa dos personagens, em italiano, para o estoniano, e também da possível interpretação livre de figurino e

maquiagem que remetem as figuras de *Scaramuccia* e *Colombine*, encontrados na *Commedia Dell'Arte*, considerando que nestes elementos narrativos assumam, de alguma forma, a função de guiar os indícios interpretativos, para a construção da fábula, que torna a proposta da trama do boneco de neve inteligível, ordenada, porém dependente da identificação e estruturação da audiência.



Figura 7<sup>8</sup> – Personagens da *Commedia Dell'Arte*.

17



Figura 8 – Em primeiro plano (PP) o figurino e maquiagem revelam a interpretação livre da figura ideológica de personagens de *Commedia Dell'Arte*.

<sup>8</sup> Representação gráfica da extraída de: <https://taamonitoria.wordpress.com/2016/05/01/renascimento-aspectos-em-outros-meios-artisticos/>. Acesso em: 12 dez. 2023.



Figura 9 – Em contra plano (PP) é possível identificar que a gôndola tem arranjos elaborados, o que sugere tempo e espaço indefinidos.

A narrativa apresenta informações fragmentadas que conduzem a audiência a uma lacuna interpretativa. O boneco de neve afirma que contará uma história de amor impossível e trágica, além de mencionar que a neve de seu corpo é composta pela água do rio em Veneza e que ele vivencia o amor através das lágrimas de amores perdidos. Essas informações sugerem que é preciso assimilar, ordenar e interpretar as informações para construir a fábula proposta pelo personagem fictício. Ao ser apresentado a essa história, o receptor tem consciência de que está entrando em um universo ficcional, onde o código narrativo é parodiado, despertando a consciência desse fato (Hutcheon, 1980).

A sequência de planos selecionada para análise também apresenta elementos da função linguística explícita. Por meio da linguagem audiovisual e seus elementos, a narrativa direciona o foco do espectador para uma representação de microcosmo, em que a ficção e a narração se fundem. A escolha da composição de planos nessa sequência parece estabelecer relações e significados narrativos, especialmente na transição entre os tempos narrativos distintos. Essa transição é formalizada visualmente, com a alteração temporal representada na mudança entre o presente (no fundo do lago) e o passado (na *mise-en-scène* da história contada pelo boneco de neve). O boneco de neve narra as linhas de texto das personagens do lago, que conversam em outra língua, explorando os blocos de construção linguística, tanto visual como sonoro. Essa abordagem da linguagem audiovisual serve para construir o mundo imaginário e despertar a consciência do espectador sobre a ficcionalidade da história (Hutcheon, 1980).

A linguagem audiovisual parece ser utilizada não apenas para marcar a transição temporal em um filme de narrativa clássica, mas também para apresentar alegorias aparentemente

desconexas. No entanto, uma vez organizadas, essas alegorias apresentam possíveis significados que constroem uma fábula. A organização conota uma interpretação coerente à trama, como é o caso da escolha de um plano *plongé* para concluir a transição vertical (*tilt*), que parece não ser um acaso e remete a questões subjetivas, como a absorção física de Hans e seu pai, que estão envolvidos na história do boneco de neve, representados dentro da representação sinal do rio. Outro exemplo é o olhar contemplativo do capataz, que parece fascinado pela história. Isso sugere um exemplo de consolidação da construção de significados na narrativa e a dependência interpretativa e organizadora do receptor.



Figura 10<sup>9</sup> – Primeiro plano composto, Hans fascinado pela história do boneco de neve.

A estrutura da narrativa metaficcional presente em *November* estabelece com o receptor uma relação consensual em que a figura do autor manipulador está ativa no processo imaginário de contar a história. Diferentemente do Art-Cinema Narration proposto por David Bordwell, em que a dependência de um simulacro da realidade é criada para oferecer ambiguidade interpretativa, em *Sarnet* não há compromisso em simular a realidade, permitindo que a construção imagética assuma uma função organizadora e permissiva, independente de um objeto exemplo como em Resnais. A autoconsciência ficcional não é colocada em dúvida, e a estranheza do processo mental de Diego não se dá por comparação direta com o que é representado como real.

Uma vez cúmplice na criação desta fábula, o que não se explica parece não incomodar. É neste ponto que a construção artística diegética, explícita ou linguística explícita, parece retirar da

<sup>9</sup> Figuras

8 a 10 extraídas do filme *November* (Estônia, 2017).

Teoria do Autor a aura benjaminiana de Art-Cinema. O filme utiliza referências, códigos e significados na estrutura para estabelecer um diálogo entre a *Commedia Dell'Arte*, a pintura do século XVIII e o folclore regional do leste europeu. Através da composição de planos que na linguagem audiovisual servem para marcar uma transição de tempo e espaço na narrativa de *November*, sugere-se a hipótese de que existem elementos de uma narrativa metaficcional no filme de Rainer Sarnet.

O que sugere que a forma narrativa metaficcional aparentemente pode transpor seus limites teóricos ligados a linguagem literária, e oferecer espaço para a construção imagética que, apesar das características literais no meio audiovisual, oferece não só abertura para criação imagética como consolida os limites do que está construído e do que precisa ser interpretado e organizado para estabelecer sentido. Elementos que são dependentes da linguagem audiovisual e, portanto, não são extraídos ou herdados da relação intertextual com o texto fonte.

A sequência de transição do lago em *November* expõe o sistema linguístico audiovisual e seu status autoconsciente ficcional. O exemplo da construção imagética através dos planos suscita, provoca e compartilha com o espectador o processo do fazer narrativo, permitindo controlar, organizar e interpretar a sequência. Isso conduz à formalização da hipótese de que a metaficção não só oferece ao filme de Sarnet uma categoria onde a pluralidade de códigos e significados são depurados de forma objetiva, como também estabelece que a singularidade de *November* pode ter forma, pares e elementos comparativos em outros objetos culturais.

Essa apropriação reflexiva de elementos referenciais ressignificados através da linguagem audiovisual parece conduzir *November* a uma categoria descrita por Linda Hutcheon no livro *A Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Nessa categoria, a apropriação reflexiva da história, autoconsciente e por consequência paródica, apresenta não só elementos de uma narrativa metaficcional, como também elementos históricos que não são abandonados, mas assimilados para que seja possível fazer crítica sobre a própria interpretação imagética ou ideológica construída.

A narrativa de *November*, talvez amparada na ironia cômica enraizada nas figuras sociais caricatas apresentadas no livro, apresenta indícios de uma metaficção historiográfica como Hutcheon sugere. Essa metaficção se expressa na crítica à idealização estrangeira do 'povo do campo' sob a perspectiva reflexiva e crítica peculiar do filme, que potencializa essa característica de forma lúdica, construindo e dando forma ao imaginário. Além disso, a adaptação para a linguagem audiovisual se apropria de códigos e significados da história do cinema, mostrando que a intertextualidade entre os objetos culturais transcende os limites do texto fonte, o que pode levar a crer que há uma narrativa metaficcional presente em *Rehepapp Ehk November*.

## Referências

BORDWELL, David. **Narration in the Film Fiction**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative**: The Metafictional Paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HEINAPUU, Ott; KIKAS, Katre. Folk Belief or Anecdote? On The Genre Logic Of Rehepapp By Andrus Kivirähk In The Context of Folclore Genres. 2004. Disponível em: <http://www.folklore.ee/folklore/vol26/rehepapp.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

STAM, Robert. **A Literatura Através Do Cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2008.

REICHMAN, Brunilda T. O que é Metaficção? Narrativa Narcisista: O Paradoxo Metafictional. 2015. Disponível em: [http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/art\\_04\\_152.pdf](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/art_04_152.pdf) acessado em [05/09/2019](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/art_04_152.pdf). Acesso em: 12 dez. 2023.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Editora José Olympio, 1979.