



Helena Schoenau de Azevedo

**Arte, política e entretenimento:
entrelugares em François Ozon**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Setembro de 2018



HELENA SCHOENAU DE AZEVEDO

**ARTE, POLÍTICA E ENTRETENIMENTO:
ENTRELUGARES EM FRANÇOIS OZON**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Renato Cordeiro Gomes
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Maurício de Bragança
UFF

Profa. Monah Winograd
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Helena Schoenau de Azevedo

Graduou-se em Estudos Literários pela Unicamp em 2012. Coursou disciplinas de caráter teórico e prático nos cursos de Graduação de Midialogia (UNICAMP) e Audiovisual (USP) e nas Pós-Graduações de Midialogia (UNICAMP) e Filosofia (USP). Em 2016, publicou o artigo “Literatura dentro do filme”, em parceria com a Profª. Drª. Julia Scamparini na *Seda – Revista de Letras da Rural* (UFRRJ). Participou de diversos eventos acadêmicos das áreas de Letras, Cinema e Comunicação, tendo apresentado sua pesquisa no Congresso Internacional da Abralic (2016) e no Seminário Letras Expandidas (2016).

Ficha Catalográfica

Azevedo, Helena Schoenau de

Arte, política e entretenimento : entrelugares em François Ozon / Helena Schoenau de Azevedo ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2018.

120 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Cinema contemporâneo. 3. Arte. 4. Entretenimento. 5. Políticas da ficção. 6. François Ozon. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

À minha mãe, por tanto que seria mais fácil e ao mesmo tempo simples demais dizer, tudo. Pelas histórias que construímos e são apenas nossas.

Ao meu pai, pelas façanhas heroicas de Ulisses, contadas e feitas, e o valioso ensinamento sobre o duplo sentido das palavras. O amor pelas narrativas se predestinou ali. Hoje ele é outro texto, esse aqui.

À Vera, pelos ensinamentos teóricos, e sobretudo os empíricos, pra mim um exemplo de inteligência real aliada à humildade, artefato raro em nosso meio. Nunca presenciei melhor combinação de um pensamento crítico muito próprio em diálogo pleno com o mundo e suas práticas. Obrigada por existir, ser minha orientadora e ser pro mundo essa pessoa admirável e absolutamente agradável que você é. Você é definitivamente o que quero ser quando crescer.

À Ivanise, por esse nascimento e a coragem de comemorá-lo.

Ao Daniel, pela parceria intelectual imprescindível na estruturação dessa paixão. Em me ajudar a achar a forma para dizer pro mundo algo tão meu.

À Biri, por esse projeto, gestado com tanto amor, que agora chega ao fim e se eterniza nessas palavras. Pelas ressonâncias, suas e de Ozon, na vida de hoje e naquela por vir.

À Belaranja, parceira desse caminho, de conversas e abraços, felicidade e desespero. À alta e à baixa. Obrigada, meu Brasil com Egito.

À Lici e ao Léo, amigos de todas as horas e que me ajudaram a permanecer dentro da casa.

Aos amigos Lucas, Alex, Taís, Isabela, Niry, Maria, Eduardo e Pardal.

À Elisa, por estar desde sempre.

À PUC-Rio e aos mestres e referências acadêmicas: Prof. Maurício de Bragança, Prof. Renato Cordeiro Gomes, Prof. Alexandre Montaury, Prof^a. Rosana Kohl Bines, Prof^a. Julia Scamparini, Prof. Ricardo Fabbrini, Prof. Fernando Mascarello, Prof. Felipe Muanis, Prof^a. Ana Lúcia Andrade, Prof^a. Miriam Gárate.

Resumo

Azevedo, Helena Schoenau de; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. **Arte, política e entretenimento: entrelugares em François Ozon**. Rio de Janeiro, 2018. 120p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Tendo como marco a crise dos paradigmas estéticos da modernidade e a queda das utopias e dos ideais emancipatórios, este trabalho analisa a atual imprecisão das fronteiras entre a alta cultura e a cultura midiática de mercado em meio à globalização da economia e à interseção dos campos artísticos na atualidade. Nesse contexto, discute-se, a partir da obra de François Ozon, e mais especificamente do filme *Dentro da Casa* (2012), o caráter fronteiriço de obras que, sem deixar de entreter, apresentam uma dimensão intertextual metalinguística, configurando-se, portanto, como filmes que apontam para a possibilidade de novas concepções para relações entre estética e política.

Palavras-chave

Cinema contemporâneo; arte; entretenimento; políticas da ficção; François Ozon; cinema francês; mercado.

Abstract

Azevedo, Helena Schoenau de; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor). **Art, Politics and Entertainment: The Inbetween Place in François Ozon's Work.** Rio de Janeiro, 2018. 120p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Having as framework the modernity crisis of the aesthetics paradigms and the downfall of the utopia and the emancipatory ideals, this study analyzes the current imprecision on the borders between the high culture and the market's media culture in face of the economics globalization and the intersection of the artistic fields nowadays. In this regard this work discusses, looking at François Ozon's work and in particular to his film *In the House* (2012), the frontier nature of artworks that, not renouncing its entertainment aspect, bring a metalinguistic and intertextual dimension, therefore being movies that reveal possibilities of new conceptions towards the relation between aesthetics and politics.

Keywords

Contemporary cinema; art; entertainment; politics of fiction; François Ozon; french cinema; market.

Sumário

1. Introdução	9
2. Dentro do filme	18
2.1. Dentro da história	18
2.2. <i>El chico de la última fila</i>	25
2.3. Metalinguagem & Metaficção	31
2.4. A leitura – no filme e do filme	39
2.4.1. A leitura no filme – cerne temático	39
2.4.2. As leituras do filme – níveis de leitura	43
3. Entrelugares	54
3.1. Os níveis da cultura	54
3.1.1. Aportes temáticos	59
a) literatura(s)	59
b) cotidiano	68
c) personagens	72
d) arte contemporânea	79
3.1.2. Aportes formais	82
a) narração e mostraçã – modos de contar	82
b) estruturas clássicas	86
c) gêneros cinematográficos	87
d) falso <i>raccord</i> – interrupção e continuidade	90
3.2. Filme médio – o entrelugar de <i>Dentro da casa</i>	96
3.3. O entrelugar na filmografia de François Ozon	98
3.4. O entrelugar de François Ozon	102
4. Conclusão	107
5. Referências bibliográficas	117

O cinema materializa um desejo profundamente enraizado de substituir o mundo por seu duplo.

Robert Stam, *Introdução à teoria do cinema*

Numa sociedade industrial, só a arte industrial tem potência para mudar as coisas e ser amplamente aceita do ponto de vista popular.

Rogério Duarte, *Notas sobre o design industrial*

Introdução

Arte, entretenimento e política: entrelugares em François Ozon é uma pesquisa que se situa no âmbito da discussão acerca da crescente intersecção entre os campos artísticos na atualidade. Processo este acentuado pelas tecnologias digitais e mudanças no que diz respeito aos suportes, tendo como consequência a desestabilização das especificidades das linguagens. No caso deste trabalho, o enfoque recai sobre a zona de contato na articulação da relação entre o cinema e a literatura na obra do cineasta francês François Ozon e mais especificamente no que concerne ao filme escrito e dirigido por ele, *Dentro da Casa*. No original, *Dans la Maison*, de 2012.

A abordagem mais costumeira e difundida culturalmente do entrecruzamento entre a literatura e cinema costuma ser a adaptação cinematográfica. Esta, por sua vez, é uma prática fortemente marcada pela hierarquização, pois em grande parte das vezes nela está presente a ideia de um original, o livro e o pressuposto de uma fidelidade no processo de transposição entre as linguagens. Ansiada pelos leitores, a definição de fidelidade, na prática do mercado, geralmente é aplicada em um sentido bastante estreito do termo, que se traduz na expectativa de um espelhamento absoluto entre as narrativas, de modo a relegar ao filme o papel de ilustrar o conteúdo do livro, simplificando a potência da linguagem cinematográfica.

Nosso propósito é retomar a noção de fidelidade, mas em outro sentido, que não estabeleça como parâmetro principal e irrevogável a cópia exata do enredo, em sua linearidade e com todos os seus detalhes. Acréscimos, substituições e cortes, de tramas, personagens, diálogos permitem que não se simplifique o próprio sentido dos elementos relevantes à narrativa textual.

Dadas as divergências de recursos dos meios, a transposição exata dos efeitos não é possível, e seguir de modo literal o material primário é um obstáculo e não um caminho para a equivalência entre as obras. Se, por exemplo, os monólogos interiores são parte importante da narrativa do livro, não é necessariamente na voz over que eles vão adquirir o mesmo propósito ou força. Na narrativa cinematográfica, talvez seja mais válido virarem ações ou diálogos.

A opção mais profícua quanto ao processo de adaptação do texto para a tela é que o roteirista e/ou criador estabeleça uma interpretação da obra primeira. Tendo em vista as questões e pontos do texto que julga relevantes e identitários, ele deve ser fiel a essa noção, para criar uma obra autônoma e não uma repetição, ou seja, um filme que possa dialogar e acrescentar ao texto, fazendo valer seu esforço de elaboração e produção.

Nos dias atuais, contudo, com o progressivo processo de deslizamento das narrativas entre campos da produção cultural, novas formas de relacionamento entre cinema e literatura não param de proliferar e são postas em evidência. Nesse cenário, os próprios critérios pertinentes à análise e produção das adaptações é continuamente revisto. O filme de François Ozon foi, portanto, a obra escolhida como corpus deste trabalho em função do lugar a partir do qual olha e permite contemplar a relação entre literatura e cinema.

Esta breve reflexão sobre o processo de transposição e as especificidades dos meios posteriormente se mostrará útil à análise do filme, que, inclusive, tem sua estrutura permeada pelas trocas entre noções relacionadas à literatura e ao audiovisual, que operam em seu interior. A questão da hierarquia entre literatura e audiovisual que se estabelece nas adaptações é, então, válida para pensar não só a hierarquia entre estes dois campos, mas também a que se estabelece entre a palavra e a imagem.

A começar, *Dentro da Casa* é uma adaptação da peça espanhola *El chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga, diferindo-se das adaptações cinematográficas que tem por base os romances. E justamente por isso, opera com um sentido amplo da literatura, uma vez que se refere a um gênero no qual a escrita visa ou ao menos prevê a possibilidade de encenação, ou seja, se trata de uma escrita que não é necessariamente um produto final, prevendo em sua própria produção, seu desdobramento. Portanto, no caso, um ponto de contato inicial se dá entre os dois modelos dramáticos, o formato tradicional de escrita das peças de teatro e o roteiro, formato inicial e pré-fílmico comum às narrativas cinematográficas e que também tem como característica constitutiva o caráter intermediário dentro das etapas de produção da obra. Ademais, ambos estão unidos pelo seu destino potencial de se reverterem em obras coletivas, sem o autor único característico do texto.

Dentro da Casa se inicia a partir de uma proposta trivial, a história da vida normal de Germain, um professor de língua francesa e literatura que dá aulas em um colégio e é casado com Jeanne, uma curadora em uma galeria de arte contemporânea. Enjoado da mediocridade costumeira dos alunos, vê um diferencial em Claude Garcia. Contudo, as narrativas instigantes escritas pelo aluno falam sobre sua convivência e a vida na casa de um dos meninos de sua classe, Rapha.

O embate ético é tanto inevitável quanto estimulante ao professor que aguarda os capítulos como um *voyeur* que espia a vida desta família, que também é a vida que ninguém tem; afinal, a vida contada e não vivida. Nesse percurso, a sedução folhetinesca em que Germain se enreda lhe cobra um preço alto: no âmbito privado, os textos passam a interferir em sua relação conjugal e, no profissional, prejudicam sua atuação enquanto professor. Ao final, a sequência de desventuras tem seu ápice com a separação da esposa e a perda do emprego na escola.

O filme centraliza a literatura e a propõe não apenas enquanto tema, vai além e estende as questões relativas à teoria literária aos aspectos formais do suporte audiovisual. O filme, afinal, utiliza dos recursos próprios ao audiovisual para revelar os textos de Claude. Ou seja, a literatura é matéria do filme e o cinema é o meio da literatura. Processo criativo, composição de enredo, recepção do leitor e confiabilidade do narrador em primeira pessoa são apenas alguns dos tópicos pertinentes à literatura de ficção que figuram no filme.

Sem operar disputas hierárquicas típicas à afirmação da identidade dos meios – mas expondo a existência patente delas –, o que ocorre é um diálogo fluido entre literatura e cinema, escrita e audiovisual, no qual as práticas artísticas demonstram sua interdependência e complementaridade. Dessa maneira, no tocante a este trabalho, a literatura e comunicação são duas áreas do conhecimento que já estão automaticamente ligadas por meio da relação que estabelecem na narrativa de *Dentro da casa*. E sendo assim, as questões abordadas, diretrizes metodológicas e a bibliografia caminham naturalmente por esse viés também.

A escolha pelo filme de Ozon como objeto de estudo nasceu do prazer narrativo, de assistir e vibrar com a obra, e só depois evoluiu para as justificativas teóricas sobre sua importância e diálogo com outros tópicos de interesse e leituras acadêmicas. A natureza inexata, contaminada de *Dentro da Casa*, que começa na relação entre literatura e cinema, mas logo avança em outros e diversos sentidos, é

seu principal atrativo: a potência de colocar em contato elementos que, no âmbito sócio cultural estão em oposição ou contradição.

Claude, o aluno, um jovem inexperiente, de origem simples, é o autor das redações, os textos ficcionais. Ao seu lado, ocupando o duplo – e em se tratando desse filme, não poderia ser diferente – lugar de protagonista, Germain, o professor, o intelectual, de classe média que, não escreve, mas é quem demanda os textos que dão início às narrativas dentro da casa e interfere no processo de escrita com suas referências de homem letrado e desejos de leitor. A literatura trivial, sobre o cotidiano, atrai o professor de literatura e defensor dos clássicos.

Dentro da Casa é um filme metalinguístico, pois se trata de uma obra sobre a elaboração de uma obra, uma narrativa que tem como trama central a elaboração de tantas outras narrativas. Não se trata de uma metalinguagem que se debruça sobre os próprios recursos audiovisuais, mas sim sobre a potência narrativa majorada pela interligação de meios e formas de arte diversas. Desse modo, dois níveis diegéticos são criados e oscilam na tela.

Em termos estruturais, é possível delimitar como característica principal no que concerne à discussão sobre literatura e arte traçada pelo filme, a existência de dois níveis diegéticos que dividem espaço na narrativa. Primeiramente, há a narrativa-moldura, por onde se dá início o filme e que se centra no colégio, o espaço de interação do professor com o aluno e onde se iniciam as demandas textuais do professor. A partir deste mote, da entrega de redações de Claude ao professor, se estabelece outra narrativa.

A metalinguagem, portanto, nasce de maneira despretensiosa no filme, a partir de redações escolares, e escala com sutileza e tramas excitantes, reflexões maiores. É importante notar, contudo, que tais questões são suplementares e em nada impedem a fruição da narrativa pelo espectador comum, sendo um acréscimo dirigido ao espectador especializado, que poderá se perder por elas enquanto se diverte com o enredo.

O fato de ser um filme contemporâneo fornece uma nova camada de discussão a partir da contextualização histórica e, conseqüentemente, uma determinada visão sobre a relação entre a metalinguagem e o filme, que seria muito diversa em se tratando de uma outra circunscrição temporal. Afinal, os sonhos emancipatórios em evidência nos anos 60 são aos poucos substituídos pela predominância dos desejos individuais.

O marco histórico da dissolução dos sonhos emancipatórios promove diversas mudanças no contexto político e também no âmbito ficcional, dentre elas: desestabilização de instâncias caras a certo modernismo¹, tais como o lugar e papel social do intelectual e da noção de gênio, a mudança de certas concepções ligadas ao realismo, as tantas transformações em relação ao estatuto da ficção e o uso proeminente da narração em primeira pessoa:

A crise do modernismo é mais do que uma crise das tendências em seu seio que o ligam à ideologia da modernização. Na era do capitalismo tardio, é também uma nova crise do relacionamento entre arte e sociedade. Em seu auge, o modernismo e o vanguardismo atribuíram à arte um estatuto privilegiado nos processos de mudança social. Mesmo o recuo esteticista que parece abandonar a preocupação com a transformação social continua a ela preso em virtude de sua negação do *status quo* e da construção de um paraíso artificial de insólita beleza. (Huyssen, 1991, p. 76)

A virada etnográfica tem participação neste contexto, primeiramente por sua localização temporal. Representada por textos que começaram a circular entre as décadas de 1970 e 1980, é uma escola de pensamento que se sucede à queda das utopias e a consequente questionamento de ideais modernistas. Ademais, o discurso etnográfico põe em debate uma nova abordagem das noções de autoria e de ficção. Isto ocorre porque a dúvida quanto à validade do discurso do etnógrafo tensiona as linhas rígidas estabelecidas entre as noções de fabulação e relato. E estes são pontos para os quais o filme *Dentro da casa* oferece profícuas oportunidades de discussão, uma vez que a construção do ponto de vista é responsável pela criação da multiplicidade de narrativas.

Diferente do que se poderia esperar, o filme não é um compêndio de signos rebuscados e referências artísticas, utilizados de modo a buscar corroborar o caráter elevado da obra. Apesar da natureza reflexiva da metalinguagem, surpreendentemente e seguindo o paradigma do filme de balizar contrastes, a metaficção surge sob outra roupagem, como a entrada em uma dimensão lúdica, ainda mais estimulante e menos sisuda que a narrativa iniciada por Germain na sala de aula, que tem continuidade nas aulas particulares ministradas a Claude.

As conversas de Germain com sua esposa, Jeanne sobre arte contemporânea ou os ensinamentos teóricos sobre narrativa passados à Claude fazem parte da

¹ O alto modernismo, como definido por Andreas Huyssen em seu texto *Mapeando o pós-moderno* (1991).

narrativa moldura pela qual chegamos às redações do aluno – esse segundo universo em que o prazer das histórias não é interrompido pela reflexão sobre elas e onde os elementos que podem ser indícios de provocações teóricas aos olhos de alguns são, para o público ingênuo, naturalizados como divertidas incursões pelo estilo fantástico.

No filme, é por meio dessa máquina de criar histórias que as discussões permeadas pelas referências eruditas se misturam à crônica jovial de uma família comum. História considerada menor, mas que absorve o filme e nos cativa, a cada capítulo. Adentramos a casa, representação do espaço criativo e de criação e, ao mesmo tempo, espaço atravessado pela teoria: a fruição cede também espaço à reflexão nas discussões sobre o processo criativo, sobre recepção e sobre a construção do ponto de vista da narrativa. Esta última questão perpassa desde o tema, na boca do professor, até a forma e alcança lugar central no filme: nesse fluxo de imagens e sons que voz é essa que nos fala?

A metalinguagem, no caso, não apenas coexiste junto ao entretenimento, mas é seu par e a articulação entre ambos é a base de *Dentro da Casa*, um filme que ocupa, por isso, um entrelugar.² Por não obedecer às tipificações de função e identidade dos filmes veiculadas e reforçadas pela crítica e pelos teóricos, por não se enquadrar nas categorias que separam os filmes de caráter reflexivo dos destinados à diversão, o longa de Ozon convoca à discussão.

Cinema de arte, cinema comercial; cinema experimental, cinema de entretenimento; cultura erudita, cultura de massa; cultura letrada, cultura midiática de mercado; alta cultura, baixa cultura; cultura letrada, cultura pop; cinema de vanguarda, cinema de gênero; clássico, cinema de bilheteria; thriller; original, de consumo; não-hegemônico, popular; exceção, regra; obra, produto; objeto estético, objeto cotidiano; intelectual, melodramático; hermético, novelesco; autoral, industrial; político, alienante.

As antinomias listadas emergem do diálogo entre a porção metalinguística do filme de François Ozon e os temas e recursos cinematográficos comumente

² Entrelugar é empregado, neste trabalho, no sentido genérico do termo. O vocábulo é fundamentado enquanto conceito pelos teóricos Silviano Santiago e Homi Bhabha, com definições divergentes, mas, em ambos, com o uso do hífen (entre-lugar) para sinalizar a diferenciação da sua forma dicionarizada. Portanto, é necessário assinalar que apesar da presente pesquisa não aplicar o termo “entrelugar” especificamente em nenhum dos sentidos dentre os propostos pelos teóricos citados, sua abordagem se aproxima mais daquela proposta por Homi Bhabha, já que o termo é utilizado aqui como uma crítica aos binarismos e polarizações.

utilizados no dito cinema comercial. Este traço marcante, a mescla, a impureza, atravessa o filme sob as mais diversas formas, incorporando ou conduzindo às discussões pertinentes aos pares acima. E apesar de aos olhos de muitos estudiosos e artistas estas oposições serem tidas como ultrapassadas, elas ainda permanecem – nem que seja como pano de fundo – como os principais referenciais de juízo, do público, da crítica, dos realizadores e do mercado.

Com o passar do tempo e o aprofundamento de teorias e práticas interdisciplinares, essas dicotomias mostram que não são estanques e também que não possuem contornos tão definidos, variando no tempo e no espaço. A continuidade do uso destes termos se dá pela facilidade comunicativa que permitem, pois são tipos, uma espécie de clichê teórico ao qual se alude no intuito de sintetizar os passos de elaboração de um pensamento. *Dentro da casa*, contudo, desafia o sentido de obviedade e certeza dessas palavras, no intuito de propor interrogações acerca de novos modos de relacionamento entre estas instâncias.

Retomando o principal tema deste trabalho, analisar as trocas entre diferentes níveis da cultura e seus resultados, é possível vislumbrar uma dinâmica de reflexão na qual o filme de Ozon se encaixa perfeitamente, pois prima justamente por questionar fronteiras. Logo, o uso das categorias mencionadas se faz imprescindível na evolução deste percurso teórico e de análise fílmica, pois espelha a localização e o sentido sociocultural dessas definições, que só podem ser deslocadas e repensadas a partir de seu uso e da fricção com o que é tido como seu oposto.

Além da valorização da narrativa e da potência de mudança propiciada pela ficção, outro propulsor para a escolha de *Dentro da Casa* enquanto objeto de estudo é o lugar ocupado por seu roteirista e diretor. Durante os passos iniciais da pesquisa, o estudo sobre François Ozon esbarrou em um obstáculo: a desproporção entre os já trinta anos de carreira do diretor³ e a quantidade de material sobre o cineasta. Seja no âmbito cultural, das críticas de cinema ou resenhas cinematográficas, ou no campo dos estudos acadêmicos, Ozon é pouco citado enquanto artistas e suas obras não desfrutam de vastas análises.

A pequena quantidade de material foi, à princípio, motivo de frustração, porém tão logo se converteu em um fator instigante, uma vez que o apagamento de Ozon, tanto pela mídia, quanto pela academia, se mostrava por si só um dado, algo

³ Trinta anos contados a partir de seu primeiro curta metragem, *Photo de Famille*

que dizia tanto ou mais do que o acúmulo de material que poderia existir sobre ele e sua obra. Desse modo, o foco mudou e a questão passou a ser questionar e pensar esta lacuna de público, crítica e estudo.

O presente trabalho, portanto, não se concentra em Ozon para pensar os traços de sua especificidade autoral e firmar sua imagem e particularidade no cânone cinematográfico. Desvalorizado pelas instituições legitimadoras do prestígio intelectual, outro fator de destaque é um fato que vem na contramão deste, o dos filmes de François Ozon não serem, tampouco, campeões de bilheteria.

Em busca de respostas, observando a tradição francesa do cinema e estabelecendo paralelos principalmente entre Ozon e o cinema moderno, a pergunta surgiu: será que o cinema de Ozon não possui notoriedade de crítica por não ser considerado político? E se sim, o que é um cinema político? É um cinema anti-narrativo? É um cinema que investe em experimentalismos formais? E também: será que o cinema de Ozon não alcança o sucesso de público por não ser considerado divertido? Ou por ser considerado difícil? E por fim: o que há de político no cinema de Ozon? O que há, também, de entretenimento nele?

Logo, o intuito principal da pesquisa é abordar as questões propostas por seus filmes – sobretudo *Dentro da Casa* – e a construção de sua imagem, enquanto diretor e roteirista, perante o meio cinematográfico como um todo – mesmo que a partir de uma presença reduzida –, para refletir sobre sua inserção e a de sua obra, neste contexto, enquanto sintoma. Uma proposta de análise que pretende servir de auxílio para a reflexão sobre outros filmes e obras dos mais diversos campos do conhecimento. O que significa, afinal, estar nesse entrelugar?

Tendo essas perguntas como horizonte, o primeiro capítulo se dedica a entrar no filme, conhecer a história em seus pormenores mais simbólicos e analisar o componente que, de início, impulsiona a narrativa e move o espectador, a metalinguagem. O exame do funcionamento particular dessa ferramenta narrativa em *Dentro da casa* conduz a perguntas sobre leitura, justamente por ser essa a prática que fricciona as diegeses de onde emerge a metaficção. E a leitura, que perpassa o filme tematicamente pode ser vista performativamente também, uma vez que os próprios níveis da leitura dos filmes em questão passam a ser centrais. Isso porque, o contato entre a metaficção e a exposição acerca das questões envolvidas na recepção narrativa explicitam a pluralidade de caminhos narrativos possíveis.

No segundo capítulo, a intenção é não permanecer apenas na casa. Ou seja, usar os elementos da ficção como ponto de partida para pensar a que caminhos reflexivos conduzem as tantas possibilidades de interpretação dadas pelo filme. Ou seja, questionar em que medida esses tantos filmes, que existem dentro do filme, servem para pensar a articulação dos níveis da cultura em função das interpretações diversas que suscitam. Questionar também o quanto estas interpretações acabam por dialogar com o campo da estética, no sentido de mover fronteiras como as da arte e do entretenimento: fronteiras que, inevitavelmente, são fontes de tensões e, ao mesmo tempo, potência política.

2

Dentro do filme

2.1

Dentro da história

Dentro da casa é o objeto por meio do qual se desenvolvem as reflexões desta pesquisa, mas é sobretudo uma história sobre os prazeres narrativos, isto é, o prazer de contar e ler histórias. Portanto, é premente ir ao essencial: transitar e conhecer intimamente as tantas histórias contadas por esse filme. *Dentro da casa* se passa na França, aparentemente nos anos 2000 e se inicia mostrando o cotidiano de Germain, um professor de língua francesa, literatura e redação do colégio Lycée Gustave Flaubert.

Germain é um intelectual, ateu, frustrado em seu cargo de professor escolar e pessimista quanto ao futuro das gerações seguintes. Portador das críticas correntes sobre os jovens, sobre o desinteresse deles pelas artes e pela escrita, sua superficialidade e seu apego à tecnologia e aos celulares, o professor é saudosista de um tempo com outra pedagogia escolar e da juventude enquanto correlato de engajamento.

Em meio à multidão de alunos e redações, repetições e frustração diante dos textos breves e rasos, um texto, mais longo e articulado chama a atenção de Germain, a redação de Claude Garcia. A habilidade estilística do menino e sua ousadia em escrever sobre a vida de outro colega de classe, Rapha, chamam a atenção do professor, que compartilha com sua esposa, Jeanne, o desfrute deste voyeurismo indireto. Olhar pelo buraco da fechadura a vida de Rapha e ser o ouvinte privilegiado das confissões de Claude abastece a curiosidade de Germain, enquanto leitor, e dos espectadores do filme pela vida e o ponto de vista alheio, que são, afinal, a base do interesse despertado tanto pela narrativa fílmica quanto a literária.

Claude tem seu acesso à casa de Rapha possibilitado por sua habilidade com a matemática, servindo de tutor para o colega de classe, Rapha, deficitário na disciplina. A representação da ciência exata, no contexto escolar, diametralmente oposta à literatura, é um tanto irônica, uma vez que é frequentemente aludida por

meio do estudo dos números imaginários. A matemática, intimamente ligada ao pensamento racional e, muitas vezes, à sua aplicabilidade e relação com o mundo material, estabelecida pela dureza de suas regras e fórmulas, tem aqui a relação com o imaginário, a mesma palavra usada para se referir ao âmbito subjetivo, de criação das histórias e morada da criatividade. E essa ambiguidade é apenas mais uma, dentre tantas outras, as quais o filme utiliza para refutar noções como a de verdade absoluta e de imparcialidade dos discursos.

O provocativo final do texto, “continua...”, instiga o professor e Claude não é, portanto, mais um aluno como outro qualquer. A rotina profissional de Germain também se modifica e ele, por sua vez, não é mais apenas o professor, a autoridade intelectual responsável pelo ensino dos clássicos franceses, como Flaubert e La Fontaine, mas também o leitor de Claude e, portanto, o leitor de uma categoria de textos diversa da qual tem por referencial de literatura.

O dilema ético do professor é inevitável, uma vez que as narrativas se baseiam na intimidade de Rapha e sua família ou, ao menos, utilizam seus nomes e suas relações familiares na criação das tramas e personagens. O professor tenta, logo de início, interromper a continuação das redações de Claude, porém, não consegue colocar seus valores morais acima de seu interesse e prazer narrativo. Fora de sua rotina habitual, finalmente Germain se sente em contato com a literatura corrente, em seu aspecto orgânico e vivo, fora do pó e da clausura dos livros clássicos. E se a arte é o espaço privilegiado da contrarregra, o perigo da empreitada do menino e sua provocativa relação com a realidade capturam Germain e ele acompanha Claude em seu desenvolvimento ficcional, adentrando junto com ele na casa e conduzindo os espectadores por essa jornada.

A narrativa encontra neste ponto, uma cisão, pois a história do professor de literatura e seus alunos, a narrativa moldura, passa a dividir espaço com a narrativa que surge em seu interior, criada por Claude e que envolve sua relação com a família Artole, ou seja, Rapha, seu colega de classe, o pai, também chamado Rapha, e sua mãe, Esther. As cenas, em sua maioria dentro da casa da família Artole, acompanhadas da narração na voz de Claude são em grande parte iniciadas com uma música específica, usada como trilha. São estes os signos convencionados como constitutivos da entrada do espectador no universo das redações de Claude. Dois níveis diegéticos se instauram e será por meio deles e suas trocas que o filme revelará sua porção metalinguística e também seu aspecto de thriller, avançando

acelerado pelas tantas tramas e reviravoltas propostas por Claude em sua incursão dentro da casa.

O envolvimento progressivo de Germain com a narrativa de Claude, o levam a começar a dar aulas particulares ao menino, nas quais o professor passa ao pupilo suas referências de literatura e valores literários, guias utilizados por Claude na sequência de sua escrita. As redações têm, em sua maioria, a leitura partilhada com Jeanne, que apesar de reconhecer o talento de Claude, tem duras críticas ao desenvolvimento da ficção em razão de suas implicações na realidade diegética. Jeanne é o contraponto, a expor o nível, cada vez mais preocupante, de envolvimento de Germain com a ficção de Claude.

Nos encontros com Claude, Germain lhe empresta livros, os clássicos que considera imprescindíveis para a formação do escritor e, inclusive, *Madame Bovary*, ao qual Germain dá especial atenção, destacando autor e o título e o elogiando ao chamá-lo de gênio. É, então, necessário assinalar que a presença de Flaubert é bem marcante e recorrente no filme, sendo esta mais uma das tantas referências ao escritor. O nome do escritor aparece no quadro da sala de aula; na aula particular de Germain, onde ele cita o escritor como o exemplo perfeito da narração imparcial, de um autor que não julga seus personagens; em outro encontro entre Germain e Claude, onde o menino troca mais um capítulo de sua narrativa pelo empréstimo de mais um livro de Flaubert e também é Flaubert que tem o nome na fachada do prédio, dando nome ao colégio.

O professor demonstra, em seus gestos e críticas acerca dos textos de Claude, o espelhamento no aluno e, ao mesmo tempo, a inveja de sua potência e juventude. Ele está determinado a transformá-lo no escritor que ele mesmo não conseguiu ser. E Claude, como qualquer autor, encontra em Germain o leitor desejado, aquele sedento por seus textos. Germain, por outro lado, enquanto mestre do jovem em formação, incide sua influência nas narrativas através da projeção paterna que exerce enquanto mentor intelectual. Nesse trânsito de expectativas e espelhamentos, os caminhos das narrativas de Claude pavimentam a rota da narrativa inicial sobre um professor de literatura, o exercício de sua profissão e sua relação com os alunos.

Enquanto as narrativas de Claude e seus encontros com Germain se aprofundam, Jeanne tem que lidar com a galeria de arte contemporânea que administra, *O labirinto do Minotauro*, e que está ameaçada de fechar. Ela deve provar a qualidade das obras a partir de sua valoração no mercado e quantidade de

vendas, que comprovem a viabilidade da galeria enquanto negócio. E mediante às pressões financeiras pede auxílio a Germain, que demonstra desprezo por todos os objetos e propostas, que em sua maioria trabalham com a absoluta dessacralização da arte enquanto campo artístico, tanto no que diz respeito à questão do suporte e da forma, quanto dos temas e conteúdo.

O nome da galeria gerenciada por Jeanne é uma das referências à literatura, por sua raiz mitológica, e também uma pista sobre a intrincada forma fílmica, pois o enredo constituído pela duplicação da narrativa remete à forma labiríntica. Ademais, o fio de Ariadne, objeto utilizado por Perseu para conseguir escapar da morte no labirinto, é uma metáfora usual do percurso narrativo.

Nas aulas de literatura para Claude, o particular interesse de Germain pela prosa realista e a proposta de uma narração em terceira pessoa confirmam suas convicções estéticas, uma vez que ele demonstra clara admiração pela arte moderna, no sentido do alto modernismo, que tem sua expressão nas artes em momentos diversos, a depender do suporte artístico em questão, mas que possui convicções comuns quanto aos pressupostos e critérios de juízo artístico. Ou seja, Germain segue o cânone estabelecido e admira o que se considera “alta cultura dentre as propostas artísticas.

Quanto aos espaços, o colégio e a casa são os principais ambientes do filme, refletindo as diferenças de personalidade, classe social e instrução. O lar e a família, assim como o lugar representativo da aprendizagem e da educação formal, o colégio, são as principais instituições formadoras do cidadão por excelência. Além desses espaços, há a galeria de arte, o espaço exclusivo, elitista, e o parque e a quadra pública, espaços de livre circulação, comuns a todos. A variedade e diferença entre estes lugares alude à disputa de espaços, geográficos e de poder, no filme. Afinal, entrar na casa é adentrar a intimidade, é estar dentro da vida desse outro, é ter acesso, olhar e ser, portanto, o ponto de vista privilegiado sobre um espaço privado.

Claude vai, aos poucos, se infiltrando na intimidade da casa dos Rapha e como seus relatos são as únicas visões da casa as quais Germain e os espectadores do filme têm acesso, a questão da realidade diegética e da confiabilidade do narrador é posta em xeque. Germain, cada vez mais enredado pelas tramas de Claude, como um detetive, busca pelos sinais de correspondência entre os fatos ao seu redor e a ficção do aluno. Porém, a criação extrapola a realidade, tomando conta do filme e

da mente de Germain, que se arrisca ao roubar uma prova de matemática para garantir o posto de professor particular de Claude, seu acesso à casa e, consequentemente a continuação das histórias elaboradas por Claude, das quais Germain se torna um leitor entusiasmado.

O roubo da prova de matemática é apenas o início dos problemas de Germain, causados por sua ânsia em receber mais e mais textos de Claude, já que a partir de sua leitura e de seus comentários sobre a narrativa ele se torna coautor delas. Logo, o poder autoral seduz Germain que, como um pequeno deus, guia os caminhos da história contada por Claude. E, uma vez que as histórias envolvem pessoas reais, Germain acaba também por sugerir e influenciar, com suas críticas ao enredo e aos personagens, ações tomadas por Claude dentro da realidade diegética. Progressivamente o ciclo de ação e reação entre a ficção e a realidade diegética é, então, retroalimentado pelas reverberações mútuas entre elas. E, ao final, o poder de Germain se volta contra ele, pois Claude é quem detém o ponto de vista. Sem que Germain perceba, aos poucos a hierarquia professor-aluno é subvertida e Claude é quem, como disse Jeanne, ensina a Germain uma lição.

Um beijo homossexual entre Claude e Rapha, o caso amoroso entre Claude e Esther, a agressão de Rapha contra Claude, o suicídio de Rapha são partes da narrativa, porém a pergunta é: de qual narrativa? Exclusivamente da de Claude, já que os eventos são descritos no interior do seu espaço de discurso? Em que medida Claude transmuta a realidade ou a adapta? Tais questões e outras, correlatas, vão se acumulando com o passar do filme e a progressiva rarefação das fronteiras entre as duas narrativas, a moldura e a interior. E dessa forma, tudo o que existe são as narrativas, que não se excluem, mas se somam, contraditórias umas às outras, apontando para a existência flagrante das diferentes versões e interpretações dos fatos. E nada mais que isso, perante a ausência de referenciais externos seguros e indubitáveis.

Um dos conflitos centrais à narrativa se inicia quando Germain, querendo expor Claude, pede a Rapha que leia uma redação, um dever de casa cuja a proposta havia sido escrever sobre seu melhor amigo. Perante a zombaria da classe, a atitude de Germain é retrucada por Claude, que incentiva Rapha a escrever um texto para o jornal do colégio sobre a humilhação sofrida por ele. Propositalmente, cria-se uma dúvida quanto à autoria do texto e não fica claro se foi Claude ou Rapha quem o escreveu. E estes gestos possuem consequências extensas, que envolvem o

confronto entre Germain e o pai de Rapha e entre Germain e o diretor, situações nas quais sua carreira e sua integridade física são ameaçadas. Com a evolução da narrativa, as disputas entre Claude e Germain acerca dos personagens e do enredo se consumam em resultados materiais problemáticos para a realidade de ambos, que, qual numa estrutura de *mise-en-abyme*, têm seu confronto assistido pelos espectadores do filme de Ozon.

Como se a vida se tratasse de um roteiro vivo, onde o autor anda em meio aos personagens, as ações de Germain e Claude advêm, sobretudo, da vontade de testar esse limite entre a narrativa e a realidade, entre a pessoa e o personagem ou do fato de em alguns momentos, eles o terem efetivamente perdido. Ambos, inconsequentes, promovem e se envolvem em situações constrangedoras ou ameaçadoras no intuito de gerar matéria ficcional, estimular a sua produção que é, afinal, o elo que os une.

Germain pede por mais conflito na narrativa de Claude e a discórdia é transmitida para a narrativa exterior aos textos que é, no caso, sua própria vida. Além dos problemas em seu âmbito profissional, os textos abalam também a sua vida conjugal e sua relação com Jeanne, pois ele não responde mais às suas investidas, se afasta e direciona toda sua atenção e esforços aos textos de Claude. E se quando analisa ou ensina sobre a construção dos personagens, Germain confere grande valor narrativo aos conflitos internos, paradoxalmente, estes são, em sua própria vida, relegados ao segundo plano e, na medida em que os ignora, constrói a trajetória que o leva às perdas que se abatem sobre ele.

Claude assiste à TV e janta com a família, dorme na casa dos Artole, participa do jogo de basquete entre o pai e o filho, tem a oportunidade de caminhar pela casa sem a presença dos pais de Rapha e, então, vasculhar o quarto deles, fica em casa sozinho com Esther e tem conversas particulares e momentos afetivos com Rapha e pai e também com Esther. Claude descreve seu ganho de intimidade e proximidade com a família, que tem o ápice quando ele passa a dar poemas para Esther, flertar e, finalmente beijá-la.

O estreitamento das relações de Claude com os membros da família Artole demonstram o aumento do entrosamento entre Claude, seus personagens e sua própria narrativa como um todo. De início, o conteúdo das redações se restringe às cenas em que Claude, enquanto personagem, participa dos eventos narrados. Em seguida, evolui para cenas as quais diz espiar e, logo, há cenas que, por sua natureza

extremamente privada, parecem improváveis dele ter presenciado, como o banho do pai de Rapha e a relação sexual entre Rapha pai e Esther. Ou seja, a relação com a família é o termômetro do desenvolvimento de sua criatividade e imaginação, pois conhecer melhor a família e a casa é o correlato exato do desenvolvimento de seus personagens e, portanto, da elaboração de histórias em que seu olhar adquire o ponto de vista compatível com o do narrador onisciente.

Sobre Claude mesmo, sabemos pouco, já que seu ponto de vista guia a maior parte do filme. Uma pesquisa de Germain, breve, nos arquivos do colégio, no início do filme, dão pistas, mas é apenas quase no final do filme que a rotina e a casa de Claude são mostradas. Ainda com sua narração, parece que, à exceção do momento de leitura dos textos de Claude por Germain, quase tudo o que o espectador vê passa pela seleção de Claude e é visto através de seu olhar.

Como de praxe na dramaturgia das narrativas cinematográficas, os conflitos se adensam com o decorrer do filme e, no caso, ocorrem de forma paralela, vazando por entre as tramas e narrativas e atingindo ambos os universos ficcionais. As brigas entre os casais se tornam mais frequentes, tanto entre Germain e Jeanne, quanto entre Esther e Rapha. O aparente crime do Rapha pai, que confessa ter queimado o carro de seu chefe em paralelo à gravidez de Esther. As provocações entre Germain e Claude, que entrelaçam a vida real e a ficção, se tornam cada vez mais ousadas e Germain ameaça parar de ler os textos do aluno. O suposto caso amoroso entre Esther e Claude dispara o conflito com Rapha, que pede aos pais um professor particular e além de vetar a entrada de Claude à casa, o agride fisicamente. O final se aproxima e a tensão aumenta, preparando o espectador para o clímax.

A maior parte das cenas de Jeanne na galeria de arte são marcadas pelo tom cômico, acrescentando respiros à estrutura narrativa dramática do filme. Um exemplo é a visita das gêmeas, herdeiras da galeria, que não entendem e nem se interessam por arte. A trama profissional de Jeanne evolui, tendo seu clímax na vernissage que irá definir se a galeria continuará aberta ou não. Em busca da atenção de Germain, Jeanne convida o casal Artole para o evento, criando uma interferência em relação à narrativa de Claude ao tensioná-la com a realidade. E assim o faz porque a história e os personagens de Claude parecem, no momento, ser o único foco de interesse do marido. A relação conjugal vai se desgastando, pela falta de sexo e atenção e a realidade diegética vai perdendo seu espaço no filme e sendo

cada vez mais relegada por Germain. Ao final, contudo, a galeria é desmontada e Jeanne perde seu emprego.

Quanto à Claude e Esther, ela o dispensa, justificando a impossibilidade de realização do amor deles e comunicando que ela e sua família estão se mudando para a China. Por outro lado, Claude comunica à Jeanne que está largando a escola. Germain, por sua vez, também não desfruta de melhor destino, como Jeanne previu ao constatar, após a leitura de uma redação, de que aquilo tudo não iria acabar nada bem. Após ser demitido do colégio *Gustave*

Flaubert, em razão da denúncia de Rapha sobre o roubo da prova de matemática, Germain tem uma enorme briga com Jeanne, gerada pela visita de Claude à casa durante sua ausência e o conteúdo de sua última redação. Na briga, a esposa do professor o agride fisicamente, golpeando sua cabeça com um romance, em clara simbologia do mal causado por sua paixão sem limites pela ficção, Germain desmaia.

Sem trabalho e sem Jeanne, Germain reaparece no jardim de uma clínica psiquiátrica, onde Claude vai encontrá-lo. Durante a conversa derradeira e de frente para um prédio, a dupla cede à compulsão ficcional, especulando sobre a vida de seus habitantes, vistos nas varandas ou no interior das residências, pela janela. O mesmo amor e curiosidade pelas narrativas folhetinescas que levou Germain à danação “continua...”.

2.2

El chico de la última fila

Dentro da Casa é um filme baseado na peça de teatro *El chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga. Curiosamente, o filme descende da peça, assim como os roteiros, enquanto materiais pré-fílmicos associados às narrativas cinematográficas guardam similaridade com o formato das peças de teatro, que historicamente os precedem e portanto, pode-se dizer, herdaram delas seu formato. A peça de teatro e o roteiro, apesar de suas diferenças, tem a encenação, a realização material, para além do texto, prevista em sua escrita. Ou seja, a peça teatral e os roteiros são, ambos, modelos dramatúrgicos. Na *Poética*, Aristóteles

define o gênero dramático: “Daí que alguns chamem a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens” (2016, p. 6).

A estrutura do texto teatral não é estanque e passou por diversas mudanças ao longo da história, principalmente levando em conta que as primeiras tragédias escritas advêm da civilização grega.⁴ O formato do roteiro cinematográfico também não é unívoco e suas variações não advêm apenas do tempo transcorrido entre a origem do formato e os dias atuais, mas nesse caso sobretudo pela influência do modelo de produção escolhido.

No caso de um roteiro a ser produzido por um grande estúdio, o apuro na precificação do filme é essencial e para tal, se faz uso de regras de formatação estritas, geralmente obedecendo às convenções pertinentes ao modelo *Master Scenes*. No caso de uma produção menor, sobretudo quando o roteirista também é o diretor, as regras de formatação se flexibilizam, até porque no intuito de produzir dinâmicas específicas no que diz respeito à filmagem ou à direção de atores, diferentes versões do roteiro podem ser dadas ou omitidas do elenco ou equipe.

O roteiro cinematográfico possui a função de ser um guia, a propiciar um entendimento coeso, entre equipe e atores, acerca do conteúdo a ser produzido. Porém, é possível utilizar o roteiro de maneira oposta, subvertendo sua função clássica, como referido acima. A despeito dos diferentes modos de uso do roteiro, há um ponto pacífico: o roteiro de ficção se caracteriza, tradicionalmente, por ser um texto que precede a produção/captação do a ser material filmado. E o roteiro, quando voltado à produção de narrativas ficcionais, se torna praticamente imprescindível, uma vez que a sequência de ações e diálogos costuma ser determinante e o roteiro é o material que concentra a disposição e articulação entre esses elementos narrativos.

Pensados os encontros e divergências do roteiro e da peça, que separam e aproximam cinema e teatro e, por conseguinte, a escrita de peças e filmes, é importante ressaltar que a pesquisa em questão não vai utilizar o roteiro do filme *Dentro da casa*, por uma questão metodológica: a proposta é estabelecer relações entre a peça teatral e sua adaptação cinematográfica; portanto, entre o texto de Mayorga e o filme, produto final do roteirista e diretor François Ozon.

⁴ É possível obter mais informações sobre o assunto em *O poder do clímax*, de Luiz Carlos Maciel (2017)

O propósito da escolha é partir da diferença de recursos pertinentes ao meio escrito e ao meio audiovisual, para pensar como o que é performado pela matéria escrita é transmitido pelo som e pela imagem. A discussão se adensa, ao se considerar que a literatura é tema do filme, ou seja, o próprio texto, forma que deu origem ao filme, se multiplica em seu interior a partir das diversas aparições dos escritos e as formas exploradas pelo filme para fazê-lo.

Outro ponto de contato entre as duas artes é a natureza dramática do texto teatral, que se articula com o conceito de *mostração*, cunhado por André Gaudreault e Jost, no contexto de suas reflexões acerca das narrativas cinematográficas, em contraposição à narração:

Há, o entanto, um outro modo, historicamente tão importante quanto à narração, de transmissão de informações narrativas: ele consiste em privilegiar, permitindo abertamente ao narrador sua saída do processo de comunicação, a reunião em uma mesma “arena” (em uma mesma cena, para ser mais justo) de diversos personagens da narrativa [...] e que Platão chama de *mimesis* (imitação), que podemos associar àquilo que recentemente propusemos chamar de *mostração* (Gaudreault & Jost, 2009, p. 40; grifo do autor).

A *mise-en-scène*⁵ e o som são as formas de expressão da *mostração*, no cinema. E a *mise-en-scène*, por sua vez, também é um traço comum entre o teatro e o cinema:

Muitos estudos já se aprofundaram nas relações de continuidade entre cinema e teatro. Nosso propósito aqui é trazer as principais conclusões de alguns desses estudos para melhor enxergar de que modo a *mise en scène*, nascida no teatro, ganhará no cinema [...] uma dimensão de essência, de força-motriz, de fonte emanadora de toda beleza da arte em questão. A liberdade do ponto de vista da câmera, somada aos elementos que constituem sua especificidade técnica, afastaria o cinema, em tese, do teatro, mas este continua a ser o local de onde devemos começar qualquer estudo que envolva diretamente o “levar para a cena”, a cena, o espaço cênico, o espaço representado – a *mise en scène* (Oliveira Jr., 2013, p. 18)

O filme e a peça possuem os mesmos personagens principais, com poucas diferenças: restritos ao filme estão o diretor da escola e as gêmeas; exclusivos da peça são a irmã de Rafa, Marta – que apenas é citada por outros personagens, mas não aparece – e dois funcionários da casa dos Artole, Eliana e Luba. Ainda

⁵ Segundo definido por David Bordwell, em *Sobre a história do estilo cinematográfico*, 2013, p. 311.

pensando aproximações e distâncias entre a peça e o filme, vale notar que a cena inicial e final são muito parecidas, a não ser pelo fato de que na peça o professor está em um jardim qualquer, enquanto no filme Germain está em um jardim no interior de uma clínica psiquiátrica, afinal, diferentemente da peça, perdeu a esposa e o emprego. Ou seja, o filme dá um destino trágico ao professor e na peça sua obsessão pelos textos de Claude não é punida. Inclusive, as citações a Flaubert, no nome do colégio, no quadro e nos livros emprestados por Germain, também estão ausentes na peça. A lição, dada ao professor, ao final da peça, é o gesto de Jeanne, que coloca um quadro de arte contemporânea em frente aos romances clássicos de Germán. O enredo de ambos, no geral, é bem similar, contudo as ações de teor melodramático, como o beijo homossexual entre Rapha e Claude, o suicídio de Rafa e o anúncio da gravidez de Ester, se restringem ao filme. A ordenação das mesmas situações dramática, sua extensão e cortes de uma a outra também variam bastante.

Os temas e incursões teóricas pertinentes ao filme à peça são equivalentes, se diferenciando apenas pela discussão sobre o realismo enfatizada por Ozon em suas referências a Flaubert. Os temas comuns à narrativa fílmica e à teatral são os seguintes: a arte contemporânea e a sua relação com o mercado, os objetos banais em oposição aos objetos artísticos, a centralidade do leitor, a relação entre leitor e autor e entre leitor e obra, crise da representação, o multiculturalismo (e sua implícita crítica ao universalismo modernista), a importância e o perigo da ficção, o entrelaçamento entre a ficção e a vida e, sobretudo, o mais importante, o ponto de vista narrativo.

Dentro do contexto do cotejo da peça e do filme, muito do que é apresentado dramaticamente em um, no outro é feito por meio da narração (no espaço de enunciação do personagem, no caso da peça, e na voz over, no caso do filme) e parte do que, na peça, aparece no diálogo, vira no filme, parte da cenografia, como ocorre por exemplo com as bonecas infláveis com rostos de ditadores, expostas na galeria de Jeanne/Juana.

Ambas as obras são fundadas na escrita dramatúrgica e ligadas ao espaço cênico pela figura do encenador, realizador ou autor. Contudo, a natureza dos meios incide inevitavelmente sobre as escolhas pertinentes à transformação das palavras em ação, do texto em imagem e som. Na peça de Mayorga, a interpenetração entre os mundos ficcionais, a história moldura, de Germán, o professor de literatura e a narrativa interna, elaborada por Claudio, se iniciam pelo espaço de enunciação do

personagem. Por meio dele, Claudio se comunica com os outros personagens e também conta as histórias. E, portanto, muitas vezes, o que é dito pelos personagens, que estão em cena, é cooptado pelo espaço de enunciação de Claudio, lembrando ao leitor da natureza ficcional do discurso.

Um exemplo que esclarece o modo as diegeses se imbricam no texto teatral, por meio desta incorporação do discurso dos personagens, reside na comparação entre a redação de Claude na página 9 da peça e outra redação, na página 15. No primeiro caso, a frase de Esther está dentro do diálogo de Claude, porém é destacada com um travessão em relação ao resto: “– Rafa – diz, dando-lhe um beijo. – E o seu amigo... Carlos?”.⁶ Já na página 15, o modelo dramático de enunciação da fala some e a fala do personagem se incorpora literariamente ao discurso de Claude: “No minuto doze, Rafa pai propõe comprar um televisor”⁷.

Com o avançar do texto da peça, no intuito de demonstrar o esgarçamento das fronteiras entre os universos ficcionais, no mesmo espaço de enunciação, entre uma frase e outra, há a oscilação entre a fala e a narração, entre o seu eu personagem e o seu eu narrador. Se, no início do texto teatral as falas de outros personagens penetravam o espaço de narração se diferenciando pelas aspas, nesse caso os discursos, que operam funções narrativas díspares, se chocam. E para além da querela entre as vozes narrativas, a própria questão sonora também é uma questão, quando se pensa nas possibilidades de montagem do texto no palco, uma vez que os espaços de fala de Claude são em parte a narração referente a um material escrito.

No filme de Ozon, por se tratar de um “material encenado”, as dimensões sonora e imagética estão presentes e estabelecem de maneira definitiva o que no texto da peça pode derivar em montagens distintas. Por obra da faixa sonora há, por exemplo: a repetição simultânea de Claude, enquanto narrador, de uma frase dita em cena pelos personagens e também a complementação, ainda no posto de narrador, de algo dito pelos personagens em cena.

No filme, literatura vira som, na voz do narrador-personagem, a imagem, o lugar característico da afirmação e da certeza, aparece como um espaço de ambiguidade, de múltiplas versões possíveis para as histórias. Na peça, não há a divisão de cenas, poucas referências aos espaços e à passagem do tempo e um uso

⁶ No original: *– Rafa – dijo, dándole un beso. – Y tu amigo... Carlos?*

⁷ No original: *En el minuto doce, Rafa Padre propone comprar un televisor*

mínimo de rubricas, uma aproximação com uma espécie de dramaturgia pura, onde as ações rareiam na esfera objetiva. As ações, nos diálogos, adquirem outro sentido e dão ao ator a liberdade de interpretação cênica correlata à liberdade de interpretação hermenêutica que a multiplicidade de narrativas permite e requer. Apesar de não haver unidade de ação, espaço ou tempo, nenhuma das mudanças é sinalizada graficamente, cabendo ao leitor esse complemento e ao encenador essa liberdade.

No texto teatral, as alterações de formato que desembocam em uma narrativa em abismo são bem mais demarcadas do que os recursos utilizados pelo filme no mesmo intento. Ou seja, as intervenções formais do texto teatral, comparados ao seu modo clássico de apresentação, são mais evidentes e, portanto, promovem inegável estranhamento para o leitor comum. Diferente do filme, onde as interpenetrações entre as diegeses são suavizadas por recursos de direção e montagem, de modo a não ficarem tão manifestas aos olhos do espectador amador. Um exemplo é a repetição de um trecho da peça com poucas alterações, aludindo à reescrita de Claude da redação anterior; enquanto no filme, a mesma ação se dá de maneira mais didática, pois é antecipada por uma conversa entre Claude e Germain, onde Germain sugere a reescrita e, então, temos a imagem do menino escrevendo. Ou seja, a peça usa de signos que modificam significativamente as convenções de seu formato, criando uma estética que inova e é capaz de originar, no leitor, o efeito de choque, enquanto a forma fílmica caminha em direção contrária e atenua o impacto da multiplicação das narrativas em abismo.

A entrada e saída dos textos de Claude/Claudio, em ambos os casos e principalmente no início das respectivas narrativas, são demarcados: o início sinalizado com algum personagem, Jeanne/Juana ou Germain/Germán pegando o texto de Claude/Claudio e o final, quase sempre, com a palavra “continua”. No filme, o som também tem papel preponderante no anúncio do mundo ficcional. Contudo, em ambos, o trânsito ficcional, fica cada vez mais fluido, se desprendendo de um conjunto de signos obrigatórios que regulem de maneira exata a distinção dos universos.

Fica evidente, por meios diversos, o desejo, da peça e do filme, de questionar o uso dos recursos pertinentes ao meio de elaboração, seja ele o espaço enunciativo do personagem na dramaturgia teatral ou a relação entre a voz over, utilizada no filme como instrumento de narração, e os diálogos. E, dessa maneira, ambas as obras

põem em discussão a divisão entre as formas artísticas, unindo em sua estrutura as influências mútuas entre os campos.

No filme, a tensão entre os dois níveis narrativos se estabelece a partir da tensão, complementaridade ou contradição entre os recursos pertinentes ao audiovisual, palavra e imagem, entre o enunciado e o mostrado, entre o sonoro e o visual. Na peça, há três níveis narrativos que, como um uróboro, se conectam circularmente: a peça de Mayorga, sobre a história de Germán, que lê as narrativas de Claudio, que acabam por receber, como um título possível, o mesmo título da peça de Mayorga, *El chico de la última fila*. Em uma conversa, Claudio e Germán discutem o título, colocando este como o mais provável e, mais tarde na narrativa vão discutir quem vai escrever seu final.

No filme, Jeanne mostra a Claude o romance escrito por Germain em sua juventude, um livro no qual não se adentra, é apenas a prova de sua frustração na carreira de escritor e uma revanche, a oportunidade de Germain ser exposto ao crivo de Claude enquanto leitor. Na peça, se no interior do texto, a disputa pelo espaço de enunciação se torna cada vez mais aguda, a ficção, então, se estende para fora do texto, a questionar o leitor sobre a enunciação da obra como um todo, sua autoria. Em uma proposta de adequação forma-conteúdo, assim como Germán se questiona a todo tempo sobre as bordas da ficção, seus limites, a peça confronta o leitor e nos perguntamos, também enredados pela ficção, a de Mayorga. No final do filme de Ozon, a tela escurece progressivamente e o fundo negro invade o todo a partir dos cantos, como uma cortina que se fecha ao final do espetáculo.

2.3

Metalinguagem & Metaficção

A metalinguagem é a linguagem sobre a linguagem, ou seja, a prática do uso da linguagem como tema ou conteúdo de uma obra. É um recurso corrente e abundam os filmes em que há filmagens na história interna a eles ou os livros em que o protagonista é um escritor. Contudo, não se trata de um fenômeno estritamente contemporâneo, pois o recurso da metalinguagem é experimentado nas

narrativas cinematográficas desde seus primórdios, no cinema mudo⁸. No caso de *Dentro da casa*, na primeira cena do filme, depois do prólogo, a literatura já desponta como tema quando Germain corrige os textos e comenta com sua esposa. Adiante na narrativa, o fazer artístico novamente é tematizado quando Germain está com Jeanne na galeria de arte contemporânea que ela administra, onde discutem sobre as obras expostas.

As redações de um aluno particular, Claude Garcia, se seguem, em uma narrativa contínua, junto com comentários e aulas particulares de Germain, onde o professor discute a composição da narrativa do menino e intenta formá-lo intelectualmente, torná-lo escritor. A metalinguagem já estaria estabelecida a partir dessa dinâmica, mas o modo como os recursos audiovisuais se articulam na exposição do texto mudam radicalmente e acentuam o caráter metalinguístico do filme: diferente do primeiro texto de Claude, em que simplesmente se vê Germain lendo, a partir do segundo texto, as redações passam a ser narradas pela voz de Claude e por imagens que não são exatamente uma ilustração dos textos, mas sim do imaginário de Germain. No caso do filme, portanto, a temática não é o cinema e sim a criação literária. Dessa forma, a metanarrativa penetra no interior da narrativa moldura e ocupa cada vez mais espaço na narrativa fílmica.

Dentro da casa é um tipo específico de metalinguagem, uma metaficção. Segundo Gustavo Bernardo em *O livro da Metaficção* (2010, p. 9): “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”. Ou seja, não apenas a ficção é tema do filme, como a discussão se entranha em seu formato, se performatizando através da narrativa em abismo, o filme dentro do filme.

Nos filmes de Ozon, tanto *Dentro da Casa* quanto *Swimming Pool – À beira da piscina* (2003), o som tem papel preponderante no tocante à metaficção, pois a entrada no universo diegético – inventado por seus protagonistas, escritores (Claude Garcia e Sarah Morton, respectivamente) – se anuncia, em grande parte das vezes pelo uso de uma trilha sonora específica. Em *Dentro da Casa*, quando não há a música, há a imagem da redação junto ao leitor, no começo ou no final da cena, ou seja, ou o signo imagético ou o sonoro – ou até mesmo ambos combinados – discriminam a entrada no segundo nível narrativo. Nos poucos casos em que

⁸ Conforme afirma Ana Lúcia Andrade, em *O filme dentro do filme* (1999, p. 65).

nenhum destes elementos está presente, a casa é o único indício seguro, ao mesmo tempo a simbologia e anúncio de entrada na ficção. Isto é, o espaço que remete diretamente a esse segundo nível diegético na ausência de outros recursos usados durante a narrativa na divisão desses universos. Logo, é possível perceber a preponderância da direção na construção da metalinguagem, que utiliza elementos especificamente audiovisuais.

Em *Swimming Pool*, a música acompanha o início do processo de criação da escritora de romances policiais, de modo que o que se segue à sua escrita, pode tanto ser a realidade diegética, ou seja, o que acontece em paralelo à sua escrita do romance, quanto a narrativa vivida por seus personagens e os próprios conflitos da escritora com suas personagens. Em *Dentro da Casa*, a entrada da literatura se dá por meio da outra extremidade, não a criação, mas a leitura/recepção da narrativa. Uma cena em específico sintetiza a força metalinguística do filme e a importância do espectador/leitor, colocado acima da obra: Germain e Jeanne estão na fila do cinema, o casal discute sobre a redação de Claude e entra na sala. Começam a assistir ao filme, comem pipoca e a luz do projetor de cinema inunda à tela, conduzindo a mais uma narrativa de Claude.

As redações entregues por Claude, ao todo dezenove textos, são a entrada em um novo nível diegético, repleto de histórias instigantes sobre a família burguesa comum, porém a metaficção, nesse caso, aponta a cada redação e trama, para pontos teóricos diversos, relativos ao campo da literatura e da arte como um todo. Neste percurso, o valor literário dos escritos de Claude é reconhecido por Germain e seus textos, narrados e mostrados, utilizam de recursos reconhecidos enquanto artísticos, como o uso da metáfora e outras figuras de linguagem, bem como expressam a notória habilidade do aluno com as diversas formas de narrar pelas quais o autor trafega. A proposta não tem por si só um diferencial, contudo o seu modo de execução é surpreendentemente despretensioso, uma vez que não torna obrigatório que o espectador perceba e decodifique tais discussões estéticas para que possa fruir a narrativa, compreendê-la e aproveitá-la. Ou seja, a metaficção não traz consigo uma obrigação e sim uma oportunidade: de refletir sobre a natureza do discurso ficcional e suas potências. Cito Patricia Waugh:

Metafiction é um termo usado para se referir à escrita ficcional que, de maneira auto-consciente e sistemática, atrai a atenção para o seu caráter de artifício, no intuito

de propor questões acerca da relação entre ficção e realidade. Ao oferecer uma crítica de seu próprio método de construção, estes textos não apenas investigam as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também exploram a possibilidade de ficcionalização do mundo exterior ao texto ficcional (Waugh, 2001, p. 2).⁹

Segundo, cronologicamente o aparecimento das redações de Claude, o primeiro ponto que chama a atenção é a mudança no modo como a mostração cinematográfica indica a entrada neste segundo nível diegético da narrativa. A partir da segunda redação, as redações aparecem – em imagem, não apenas na palavra lida – ao espectador e não contam com a mediação direta de Germain. Claude as narra e a voz de que os espectadores ouvem é o recurso audiovisual utilizado para incentivar e aludir ao pacto ficcional:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu (Eco, 1994, p. 81; grifos no original).

Na segunda redação, adentramos de fato na casa. Aspectos como o ponto de vista e os recursos narrativos entram em questão: voz de Claude que narra, os diálogos da cena – que fica implícito, são parte da redação – a repetição, pela voz do narrador, do que é dito por outro personagem na cena e o complemento que Claude, enquanto narrador faz, da frase de um personagem. O que é mostrado, como é mostrado, seu contraste ou adequação à redação tensiona a questão do ponto de vista: foi Claude quem escreveu, mas é Germain que lê. O audiovisual corresponde ao quê? A algum dos dois? Ou mesmo, será que não é justamente a incerteza, proposital, a afirmar o processo de leitura, imaginação e interpretação da obra como parte essencial de sua constituição?!

Quando Claude repete o que Ester havia dito (14:38), se mostra, pelo tom do menino, ou seja, por um recurso audiovisual, a ironia do menino em relação à

⁹ No original: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, the also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

personagem. No texto de Claude, a matéria escrita, provavelmente o efeito foi articulado de outra forma e é na cena adaptado para o audiovisual. Este, então, corresponde à imaginação, a forma mais primária e inventiva de adaptação das narrativas escritas para o formato audiovisual.

Através desses paralelos, o filme de Ozon acaba por tocar também na questão da especificidade dos meios literário e audiovisual, mostrando a ampliação do potencial criativo da obra enquanto resultado da combinação dos recursos de ambos. Na minutagem 14:36, o narrador, Claude, complementa o final de uma frase de Rapha.

As dimensões personagem e narrador se embaralham e geram um duplo efeito: são instigantes em termos narrativos, porque engajam o espectador em uma dinâmica, onde tenta desvendar as fronteiras entre as narrativas e, ao mesmo tempo, gera curiosidade acerca do limite dessas ambiguidades. Por outro lado, a mescla entre narrador e personagens, mobiliza a dimensão autorreflexiva da metalinguagem, pois cria questões sobre a figura do narrador-personagem e também sobre ambas as instâncias narrativas.

No momento 1:23:15 Claude aparece na casa sem estar lá, os outros personagens não o veem e ele anda por entre eles, narrando enquanto olha através da câmera, em claro flerte com a estética documental. A presença do menino na casa sem interagir com seus moradores é inédita e não gratuita; é uma experimentação, pelas vias dramatúrgicas, das possibilidades do uso do ponto de vista narrativo. Antes, em outros momentos da narrativa, Germain também apareceu na casa. Nessas situações, o professor se comunicou apenas com Claude, criticando a narrativa enquanto ela transcorre. O escritor não o colocou como personagem, mas sim materializado como uma espécie de crítico, voz onipresente ao criador, a consciência contra a qual o autor se debate.

A quarta redação escrita por Claude é uma versão nova da redação anterior, ou seja, tem o mesmo enredo e é decorrência de seu intuito de atender à demanda do professor, escrever exatamente o que vê. As diretrizes e a aula particular ministrada por Germain anunciam, nesse caso, a interseção da teoria literária de maneira clara, ele pede que Claude siga o estilo de escrita realista e reescreva a redação. As versões que Claude faz da história são um traço autorreflexivo potente, pois se as aulas de Germain já enveredam por esse caminho, os textos de Claude se configurariam como seus resultados práticos, ou seja a performatividade da teoria,

trazendo a auto reflexividade sob uma expressão viva e não amorfa, real e não ideal, dissipando o aspecto estéril de sua auto referencialidade.

Um outro ponto teórico, para onde a duplicação dos níveis diegéticos encaminha, é a crise da representação. O aparato cinematográfico está essencialmente ligado à captação de sons e imagens do mundo e é amplamente usado para atividades de registro, logo a sua potência mimética sempre foi amplamente explorada quando da produção de narrativas. Em *Dentro da casa*, a proliferação de possibilidades narrativas, gera a indistinção entre fatos e versões e, portanto, a quebra com a noção de arte mimética que, por sua vez, é a grande questão pertinente à crise da representação.

As redações, narrativas internas à principal, se tornam o motor da narrativa moldura e do filme como um todo. Se o caráter metaficcional lembra ao espectador, a todo tempo, a natureza ficcional do discurso, as trocas entre os universos afirmam o potencial desse artifício. Um exemplo é: uma trama pertencente à narrativa moldura – o momento em que Rapha, após ter lido sua redação em frente à classe, está muito chateado com Germain – trazer como decorrência o aumento da presença de Germain no interior das redações de Claude. E o professor, inclusive, se materializa no quarto de Rapha e questiona Claude, que incentiva o amigo a escrever um artigo contra o professor. Ao discutir esse ponto, Germain questiona, ao mesmo tempo, o destino de ambas as diegeses. Cito Ana Lúcia Andrade (1999, p. 21): “O filme dentro do filme depende de sua complexa estrutura para se articular, em que a metalinguagem, mais do que um elemento narrativo é parte essencial para que a trama se desenvolva”.

Outro exemplo, no filme, do paralelo e das trocas estabelecidas entre os âmbitos diegéticos é o momento em que Germain reformula uma cena, pois está preocupado com o personagem de Rapha filho, que acha desinteressante. Logo, o professor cria um conflito entre Claude e Rapha, porém sua intervenção na narrativa enfurece Claude e, portanto, um conflito na narrativa moldura se inicia por consequência de um na narrativa interna. A reviravolta é gerada justamente pela contaminação entre as narrativas. Como diz Germain: “Gentilmente guie a ação, então surpreenda o leitor”.

A metaficção vai aos poucos dominando o espaço fílmico, o intervalo entre as redações progressivamente diminui e na parte final do filme duas narrativas verbais de Claude são contadas aos moldes de suas redações, sem o uso da música

que costuma acompanhar a entrada no segundo nível diegético: o confronto físico entre Claude e Rapha e uma das sugestões de final para a história, dada pelo menino, uma breve despedida entre Ester e Claude. O avanço da indeterminação ficcional pela narrativa como um todo fica patente.

Nesta segunda narrativa verbal de Claude, um novo modo de intercambiar os mundos ficcionais se expõe: a montagem paralela oscila entre Claude contando e a cena, mostrando. Ou seja, durante a sugestão de final de Claude para a narrativa interna, a narrativa moldura, que havia perdido espaço, volta a se afirmar. Os universos ficcionais se alinham e o final de um conduz ao do outro. O final das narrativas é a saída do mote inicial, que deu início ambas: Claude, ao final, se afasta da família Artole e do professor. Claude sai da casa.

O ápice da imprecisão quantos aos universos da metaficção se inicia em 1h26'17", no momento em que, após Germain recolher um papel jogado por Claude no chão do pátio do colégio, se inicia a suposta despedida entre Claude e Esther. Após essa cena, a palavra "continua" não aparece, nem mesmo quando Germain ou Jeanne estão lendo, e então, guiado por um falso *raccord* de som, o espectador se depara com algo surpreendente, uma casa que nunca viu e uma vida nunca antes exposta, a de Claude. Seria essa cena a continuação do conteúdo da redação? Uma volta definitiva à narrativa moldura? O autor, detentor do ponto de vista, está exposto por sua própria narração, tensionando o limite das diegeses e a hierarquia entre uma narrativa principal e uma secundária.

Em seguida, Claude sai de sua casa e se dirige para a galeria de arte, constata que ela fechou as portas e, então, se dirige para a casa do professor, onde encontra Jeanne. Lá, vai interagir com a esposa de Germain. Após o menino ir embora, o professor, por fim, vai ler a redação deixada por ele. Em montagem paralela, o caminho de Claude até a casa é intercalado com a demissão de Germain, que também pode ou não ser parte da narrativa moldura, pois quando Claude está na casa de Jeanne, o telefone toca e Germain conta de sua demissão. Logo, se esse conteúdo do telefonema está na redação, Claude já sabia da demissão e a cena de Germain no colégio pode perfeitamente fazer parte de seu texto. No final, aberto, restam mais perguntas do que respostas: o conteúdo da redação se limita à vivência de Claude na casa? Tudo aquilo seria a narrativa moldura e o conteúdo da redação não teria sido mostrado? A redação equivaleria apenas a partes do total de cenas vistas pelo espectador?

A última redação, aparentemente – pelo uso da música característica – se passa, não por acaso, na casa de Germain, quando Claude vai até lá se despedir e devolver os livros do professor. E se a casa é o espaço representativo da ficção,¹⁰ quando Claude entra na casa de Germain ele já atingiu o grande propósito do autor, chegar ao seu leitor/espectador. A ficção sobre Rapha, entrar na casa dos Artole, é apenas a isca para Claude entrar na vida Germain, como qualquer autor que conta uma história sobre si ou terceiros para se fazer presente e memorável na vida de quem lê. A casa de Germain é um afunilamento em direção ao exterior da ficção que só faz adentrar mais nela e segundo Claude afirma, ao final do filme: “Sempre há uma maneira de entrar. Existe uma maneira de entrar em qualquer casa”.

A metalinguagem está presente para além das redações de Claude, na citação e leitura de outros gêneros textuais, o jornal em que Rapha publica o artigo contra Germain e o poema dado à Ester. Nesse sentido, o filme compara as indexações diversas dadas aos textos de acordo com sua linguagem. No caso do poema, Ester não entende bem o sentido de um dos versos, ao que Claude responde que é sobre sentir, não entender. Já o artigo no jornal se localiza no polo oposto, pois o meio e o modo de relatar valida o incidente contado enquanto fato, realidade. Em meio a esse contraste, fica ainda mais evidente o caráter dubio da prosa de Claude, que desliza entre diferentes gêneros.

Germain é leitor, personagem e crítico, enquanto Claude é autor, narrador e personagem. Os múltiplos papéis encarnados pela dupla de protagonistas são estimulantes e também aludem ao processo de fusão e ambiguidade entre essas funções narrativas e instâncias literárias na atualidade, tanto no sentido de sua recorrência nos romances publicados nos últimos anos, quanto por sua ressonância teórica. Os deslizamentos entre os níveis da hierarquia cultural criam aproximações entre o leitor comum e o especializado ou profissional, o crítico e também entre o autor – deus soberano do universo ficcional por ele criado – e os personagens – aqueles que estão sob comando do autor. A coincidência de *locus* culturais opostos ocupados pelas mesmas figuras narrativas é a tradução ficcional do fenômeno de

¹⁰ A casa é a porta de acesso à ficção primeiramente no sentido de sua produção, o espaço que propicia o contato com o conteúdo que gera as tramas e constrói os personagens. E também, o espaço de ficção no sentido de ser o signo representativo da ficção, ou seja, as cenas passadas na casa fazem parte da narrativa interna à principal.

imprecisão dessas fronteiras na esfera cultural, na atualidade e consequentemente a desestabilização das hierarquias de poder respectivas.

A imprecisão entre as instâncias ficcionais e o nível da narrativa acompanha a do caráter erudito da metalinguagem, que apesar de remeter à esfera da alta cultura por sua natureza autorreflexiva, segundo Vera Follain de Figueiredo (2010, p. 53): “a metalinguagem deixa de ser exclusividade das obras destinadas a um público restrito, de iniciados, tornando-se um recurso corriqueiro”. E continua:

Se um dos critérios de valoração da obra de arte consistia na capacidade de pôr em discussão sua própria condição, ou seja, na sua maior ou menor capacidade de negar-se, este procedimento generalizou-se e não funciona mais como entrave imediato da obra. (Figueiredo, 2010, p. 54)

A metaficção se mostra como recurso contumaz e não um obstáculo à fruição narrativa e além disso, também como um espaço que concilia em si mesmo o prazer narrativo, uma vez que, em *Dentro da Casa*, é o mergulho metaficcional que propicia o contato com narrativas e tramas instigantes, enquanto as discussões teóricas e aulas particulares de Germain ficam relegadas à narrativa moldura.

Na última cena, Claude compara olhar para um prédio de apartamentos à sua frente com ver um filme. Ele recomeça seu mergulho criativo a partir de outras vidas e entramos nesse filme que ele assiste – e nós, em abismo, também -. O menino inicia outras narrativas que nós, espectadores cinematográficos, nos sentimos ansiosos para assistir.

2.4

A leitura – no filme e do filme

2.4.1

A leitura no filme – cerne temático

“O leitor é como o Sultão de Sherazade. Se você me chatear, te corto a cabeça”, diz Germain para Claude. E o leitor/espectador é o tema principal do filme

de Ozon. A recepção¹¹ é a instância privilegiada em meio à discussão sobre estética e narrativa promovida pelo filme. Desde o início do filme, o acesso dos espectadores às narrativas contadas por Claude é sempre mediado pelo personagem-leitor – Jeanne ou Germain – ou compartilhada com ele. Ou seja, é na posição de leitor que o espectador recebe as histórias, pois mesmo nas raras situações em que o espectador vê Claude escrevendo, ao final se encontra junto a Germain e o texto finalizado.

Para efeito de comparação, vale pensar no exemplo de *Adaptação*, um filme que também é uma metalinguagem, uma metaficção e se centra na literatura. Contudo, seu enfoque, a instância literária que elege é a produção, o processo de escrita é o tema em cima do qual o drama se desenrola. Uma cena de *Dentro da casa* que sintetiza a questão é o plano sequência que acontece entre 1h36'06" e 1h37'02", onde Claude observa Jeanne deitada, enquanto escreve. A câmera percorre seu corpo e vai até o menino, mas quando volta ao sofá, em uma dinâmica de plano e contraplano, encontra não Jeanne, personagem da ficção de Claude, mas sim Germain, o leitor de sua ficção. Nas palavras de Stam sobre o pensamento de Walter Benjamin (2003, p. 84): “a modernidade do cinema denuncia a aura artística como o produto, ou de uma nostalgia ilusória, ou de uma dominação exploratória. Logo, a atenção crítica desloca-se do objeto de arte venerado para o diálogo entre obra e espectador”.

A narrativa fílmica, por seu viés metalinguístico, reproduz na história interna à moldura, a importância do receptor – no caso, leitor – na aproximação de Rapha ensaiada por Germain, quando empresta um livro para o aluno. Claude, então, se sente ameaçado, com ciúmes de seu mentor, mas também de seu personagem, a quem, até então, o leitor só tinha acesso íntimo através dele, o escritor. Nesse momento, o filme utiliza do conflito dramático para ilustrar de maneira sutil a teoria, discutindo o papel do personagem, Rapha, que é a ponte e o objeto de atenção e disputa a conectar aquele que lê e aquele que escreve.

Outro indício que reside na forma fílmica e atesta a centralidade da leitura, tanto enquanto motor narrativo, quanto como ponto de discussão da teoria literária, é a mudança no modo como o espectador é conduzido para o interior das redações

¹¹ A estética da recepção surge por volta de 1967, na Alemanha, e é um movimento que reúne estudos que enfocam a dimensão leitura e seus efeitos na análise dos fenômenos estéticos.

de Claude e como o final do texto é sinalizado. No início do filme, a entrada nas redações se dá através da música, em grande parte das vezes, um falso *raccord* de som que conecta uma cena pertencente à narrativa moldura a uma dentro da casa.¹² Neste primeiro momento, a transição entre os universos diegéticos também se dá a partir da imagem da redação nas mãos do leitor, combinada ou não com o uso do som.

A narrativa avança e começa a haver elipses no uso dos recursos para entrada nos textos, de modo que muitas das vezes, o conteúdo da redação de inicia em continuidade absoluta com a cena anterior, pertencente à narrativa moldura. Quanto ao final dos textos de Claude, nas primeiras aparições das redações sempre se usava a palavra “continua” como forma de demarcar o término. Contudo, a partir da sexta redação (34'32") se inaugura um procedimento diferente: o final é anunciado pela imagem do leitor, Jeanne ou Germain, encarando o texto.

A ausência ou diminuição dos sinais de entrada e saída da diegese interna dinamiza o ritmo narrativo e o torna mais acessível. A fluidez no trânsito entre as diegeses também se comunica com o escopo teórico e reflexivo, pois alude aos tantos deslocamentos operados pela narrativa, entre campos disciplinares e funções narrativas. E propicia uma ligação com um tópico comum à teoria literária e à teoria do cinema: a centralidade do leitor em detrimento da obra. Cito Stam:

No final dos anos 1960, Roland Barthes havia profetizado a “morte do autor” e o “nascimento do leitor”. Na teoria do cinema, porém, não seria totalmente correto falar em nascimento do espectador, uma vez que ela *sempre* dedicou atenção à questão da espectralidade. Seja na ideia de Munsterberg de que o cinema opera na esfera mental, seja na fé de Eisenstein nas rupturas epistemológicas provocadas pela montagem intelectual, na visão de Bazin da democrática liberdade de interpretação do espectador, seja na reflexão de Mulvey sobre o olhar masculino, praticamente todas as teorias do cinema continham implícita uma teoria do espectador. [...] Nos anos 80 e 90, os analistas passaram a demonstrar mais interesse pelas formas *diferenciadas* de espectralidade. Esse deslocamento deu expressão a um câmbio já ocorrido nos estudos literários, alternativamente chamado *reader response theory* [...] ou teoria da recepção (Stam, 2003, p. 255).

A teoria de Jauss sobre o “preenchimento das lacunas do texto” e a de Wolfgang Iser acerca da interação entre leitor e texto – ambos estudiosos

¹² Dentro da casa no sentido de no interior da ficção, já que há cenas provenientes dos textos de Claude que não se passam na casa, como a do ginásio de basquete, do vestiário do ginásio e do encontro com Ester fora da casa.

representantes da teoria da recepção – são performatizadas pela forma como o filme trata o processo de leitura. Primeiro, a leitura como gesto que delimita o mergulho na narrativa interior, aponta para a ideia de que o texto só é concretizado, de fato, na leitura, assim como defendia Iser. E as múltiplas possibilidades interpretativas, geradas pela perda de um referencial seguro acerca da ficção e da realidade diegéticas, remete a teoria de Jauss, de onde resultam visões divergentes e absolutamente conciliáveis acerca do mesmo texto, o texto fílmico.

O leitor aparece desde o começo do filme, nos questionamentos de Germain, onde ele pergunta para quem Claude escreve. Em uma de suas aulas particulares, Germain afirma que o público é uma questão primordial, contudo, seu pensamento abrange um público muito específico e elitizado, pois Germain se detém apenas sobre a qualidade técnica da escrita. Quem inaugura a importância do leitor na narrativa fílmica é Claude, pois é ele que se preocupa com o potencial de atração da obra mediante seu leitor, Germain. O texto de Claude, por sua questionabilidade ética, adquire um tom confessional. A aura proibida, secreta e a simultânea indexação do texto como realidade ou “baseada em fatos reais” sublinham o interesse gerado pelo texto, similar ao frisson provocado por biografias não-autorizadas e pela auto-ficção. A ânsia de Claude em impressionar o professor é a de todo escritor em ser aprovado pelo público e/ou pela crítica. No caso, o professor representa, ao mesmo tempo, estas duas instâncias. Nós, enquanto espectadores, já estamos enredados.

Ao final do filme, enquanto Claude busca um fechamento para sua própria narrativa, novamente o professor valida a obra por sua recepção ao dizer para Claude que o segredo para um bom final é um final em que o leitor diga: “Não esperava por isso, mas não poderia terminar de outra forma”. Em um momento anterior, todavia, Germain havia dito o contrário, pois questiona se Claude escreve o que ele acha que Germain desejaria ler e, então, diz que ele deve escrever sobre o que ele deseja, encaminhando o menino na busca de uma voz autoral.

O desejo de Claude, por sua vez, não parece ser agradar ou não Germain, mas sobretudo provocá-lo. E faz isso das mais diversas formas, a princípio fala de Germain e Jeanne, ou seja, põe na boca de seu personagem, Claude, frases controversas ou informações íntimas principalmente sobre o professor. Em seguida, insere o professor materialmente na casa, espaço narrativo por excelência. Nesse ponto, o professor é dramaticamente considerado um personagem pois tem falas

próprias. O professor que, no começo da narrativa de Claude, era um figurante, sobre quem se falava, passou a personagem secundário e acaba por se tornar o personagem principal. Isto se concretiza quando Claude adentra a casa de Germain e testemunha, na última cena do filme, seu final trágico.

A leitura aparece na narrativa sob diversos aspectos, mas no geral, Jeanne e Germain ocupam a posição de leitores modelos¹³, pois ao mesmo tempo que indagam e buscam correspondências entre os textos do aluno e a realidade, a ligação, o envolvimento passional que o casal e, sobretudo Germain, estabelece com o texto é exatamente a que Claude desejava.

A leitura está, neste contexto, desprovida de sua inocência e Claude a utiliza como sua arma, pois é através dos poemas dados para Ester e as redações escritas para o professor que o menino se envolve com esses personagens. Na leitura do outro reside a sua expectativa de enlace emocional com as figuras por quem se atrai, física ou intelectualmente. A escrita não é apenas um meio de se provar mediante o professor, mas para Claude a ficção é o meio de expressão dos seus anseios e também de conquista de seus objetivos pessoais no plano da realidade diegética.

2.4.2

As leituras do filme – níveis de leitura

“O leitor é como o Sultão de Sherazade. Se você me chatear, te corto a cabeça”, sentencia Germain. Retomo esta mesma frase, já citada, porque ela não apenas resume o enfoque dado à leitura pelo filme, mas pode ser vista como máxima do próprio trabalho do roteirista e diretor, François Ozon, “narrador máximo”¹⁴ das narrativas em questão. Em *Dentro da Casa*, Ozon demonstra a centralidade do

¹³ Conceito de Umberto Eco, do livro *Seis Passeios pelo bosque da ficção*: “O leitor modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, sou eu, qualquer pessoa quando for ler o texto. Os leitores empíricos estão aptos a ler de várias maneiras, e não há lei que lhes diga como devem fazê-lo, porque em geral, eles usam o texto como veículo para suas próprias paixões, as quais podem vir de fora do texto ou podem ser suscitadas por acaso em um texto. [...] leitor modelo - uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (1994, p. 14-5).

¹⁴ Em *A narrativa cinematográfica* (2009, p. 75) de André Gaudreault e François Jost, os autores utilizam a expressão meganarrador ou grande imagista.

espectador, sua importância para a totalidade da obra, através das escolhas que faz – a serem aqui discutidas – e que geram, portanto, uma narrativa com múltiplos níveis de leitura.

Assim como literatura e cinema dividem espaço no filme, é notória a transição da valoração da recepção, que migra do leitor para o espectador. No início, Germain é apenas leitor dos textos, depois se torna personagem, ao ser citado pelos outros personagens da narrativa e, por fim, se materializa dentro da ficção, tecendo comentários durante a cena e assistindo seu desenrolar. Um exemplo é o momento em que Claude beija Esther na cozinha da casa dos Artole. Germain está em cena e seu olhar simula um movimento de câmera clássico a esse tipo de cena, pois ele circunda o casal, assistindo o beijo nessa volta completa que dá ao seu redor. Neste momento, Ozon não apenas centraliza o espectador, mas cria uma releitura de um recurso clássico, subvertendo seu sentido: se em seu uso tradicional, esse movimento de câmera serve para ampliar a natureza emotiva da cena e fazer o espectador imergir mais profundamente na narrativa, nesta cena, o modo como o recurso é utilizado funciona como mais uma variante do aspecto metalinguístico da obra, a lembrar o espectador do caráter ficcional da obra e do espaço de reflexão sobre a própria ficção a partir desta segunda diegese.

O enfoque dado aos espectadores por Ozon se traduz na forma fílmica, através do uso que faz do ponto de vista no filme. O teórico Michel Chion assim define a noção de ponto de vista:

Podemos considerar que uma história cinematográfica é narrada do *ponto de vista* de uma personagem particular quando ela está presente, como participante ou testemunha, na maioria das cenas que compõem o filme e quando não nos é dado ver e saber muito mais (e nem muito menos) do que ela. [...] O ponto de vista escolhido determina não só os eixos emocionais da narrativa [...], mas também sua linha dramática. (Chion, 1989, pp. 207-8)

Se na narrativa audiovisual, a câmera corresponde ao olhar, o ponto de vista inicial instituído pelo filme é o de Germain: a narrativa se inicia mostrando-o em uma reunião na escola em que trabalha, típica do início do período letivo e, em seguida, em casa, corrigindo redações, quando sua esposa chega. A narrativa apresenta Germain não só como protagonista, mas como o ponto de vista narrativo a partir do qual vamos adentrar no universo ficcional do filme, e isso não acontece

apenas em termos de imagem, uma vez que é na voz do professor que ouvimos a primeira redação de Claude.

A partir da segunda redação, onde a voz de Claude surge e os eventos pertinentes à história contada na redação são mostrados, o ponto de vista começa a ser desestabilizado. As imagens podem se referir ao imaginário de Germain perante o conteúdo da redação, contudo é Claude quem conduz, dá acesso, ao que é visto dentro da casa. Ao puxar para si o ponto de vista, conforme o espaço das redações cresce no filme, aumenta o papel de Claude enquanto narrador da narrativa fílmica como um todo, a qual está sujeita a todas as mudanças implementadas por Claude no seu modo de narrar.

A troca de ponto de vista é a inversão nas hierarquias de poder entre professor e aluno e entre o intelectual e a pessoa comum. A disputa por esse lugar de contar a história, por sua vez, representa uma disputa por um lugar de poder, o que nos dias atuais é frequentemente discutido pelo diapasão do “lugar de fala”.

Na ficção literária as formas de narração estão submetidas aos tipos de narradores disponíveis. Em *Como funciona a ficção* de James Wood (2011, p. 19), o autor diz: “A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas. Posso contar uma história na primeira ou na terceira pessoa, e talvez na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, mesmo sendo raríssimos os exemplos de casos que deram certo. E é só.”.

A casa só pode ser vista através de Claude, logo tantos os espectadores do filme quanto Germain só veem o que Claude mostra. Como em qualquer ficção, o espectador – nós – e o leitor – Germain – se disponibilizam, por prazer, à seletividade do autor e do narrador – que são Claude -. A posse de Claude do ponto de vista se estabelece de maneira clássica, pois pouco se sabe sobre ele, mas ele detém informações e acesso sobre a vida dos demais. Ele é o menino que se senta na última fila, o narrador onisciente, nas palavras de Germain aquele que está em: “Ótima localização. Você vê todo mundo, mas ninguém vê você”. Ou como dito por Flaubert: “O autor em sua obra deve ser como Deus no universo, presente em toda parte e visível em parte alguma”.¹⁵

A princípio, Claude se utiliza da narração em primeira pessoa e encarna o narrador personagem, muito envolvido emocionalmente com a hipotética realidade

¹⁵ Citação de Flaubert, retirada do livro *Como funciona a ficção*, de James Wood (p. 48).

que transcreve e ainda solene, embora fascinado, por seus personagens. A marca da experiência pessoal é clara em seus textos, enquanto elemento propulsor e relevante à escrita. Germain, então, o corrige, falando que ele não deve julgar seus personagens e que deveria escrever na terceira pessoa. Assim, o professor estabelece parâmetros acerca do bom escritor, da boa literatura e do que se faz necessário para garantir o caráter artístico da obra. Por meio de seus critérios, Germain demonstra claro apego à prosa realista, caracterizada pelas descrições impessoais e uma pretensão distância e neutralidade.

Em *Dentro da casa* passa a ser cada vez mais frequente uma espécie de adaptação audiovisual do narrador onisciente, representada pelas cenas em que Claude, sempre à espreita e escondido, testemunha as conversas íntimas dos pais de Rapha. Este tipo de cena contrasta com aquelas em que Claude interage diretamente com Rapha e sua família, enquanto personagem. Desse modo, ele passa a oscilar com fluidez entre as duas instâncias narrativas.

Após as críticas de Germain, Claude faz uma segunda versão de seu texto anterior, onde narra em terceira pessoa, se aplica em descrever detalhes físicos e aproxima sua escrita do relato objetivo. O autor, inclusive, cita as ações, uma a uma, cronologicamente, com a precisão do horário em que ocorreram, evitando o uso de adjetivos. A prosa do aluno, então, se aproxima do estilo realista no seu sentido mais clássico e, ao mesmo tempo, à tendência das obras contemporâneas de uma volta aos gêneros ligados à realidade, como os realities e o documental. Sobre o fenômeno, cito Vera Follain de Figueiredo:

O interesse pelas chamadas histórias “verdadeiras” de pessoas não famosas, que vêm garantindo a grande vendagem, no Reino Unido, das revistas mencionadas pela matéria da *Folha de São Paulo* (*Take a break* e *Closer*), ao lado do sucesso dos *reality shows* na televisão e da voga dos filmes documentais, dentre outros fenômenos marcantes nas produções artísticas e midiáticas do final do século XX e do início do século XXI, enquadra-se na tendência para a busca do “real como matéria bruta”, acompanhada da rejeição do ficcional, que nos permite falar em um movimento de retorno a uma estética realista, ou melhor dizendo, na emergência de uma espécie de neorrealismo. (Figueiredo, 2010, p. 70)

Outras referências à tensão entre ficção e realidade ocorrem quando Germain sugere que Claude escreva sem ir na casa, apenas usando sua imaginação, ao que ele refuta, dizendo que o espaço é essencial para sua elaboração ficcional. E quando em uma das aulas particulares o professor questiona o uso do tempo verbal no texto,

“por que no presente?”, o menino responde: “Pra mim, é um jeito de permanecer na casa”. No primeiro exemplo, a ficção deriva da realidade, mas no segundo a ficção se estabelece em continuidade com a realidade. Claude anseia que o leitor tenha a sensação de acompanhar os eventos enquanto eles acontecem, sensação, na atualidade, promovida pelos reality shows.

Por detrás do que poderia ser lido como modismos midiáticos, se vislumbram noções subliminares acerca da função social da literatura e o estatuto da ficção. A desconfiança da ficção e o perigo atribuído a ela estão há muito tempo presentes na história, desde Platão, contudo é a partir da virada etnográfica que a volta ao real se instara, como uma forma de resguardar a “outridade”. Cito:

A partir dos anos oitenta, estas evidências levaram à antropologia a questionar sua própria autoridade em produzir representações válidas sobre o outro, e assim começou-se a insinuar que a prática etnográfica tinha algo a ver com a ficção. O ponto de partida foi o texto de Clifford Geertz *A interpretação das culturas* (1973), no qual Geertz afirma que o que o etnógrafo faz, basicamente, é escrever, e que a etnografia é uma ficção. (Klinger, 2006, p. 79)

Nesse momento da narrativa, Claude é neutro enquanto narrador, no uso que faz das palavras, porém a imagem se responsabiliza pelo tom paródico ao mostrar nuances que as palavras suprimem, como o olhar de interesse de Claude sobre a mãe de Rapha. O enfoque recai sobre a mãe nessa versão, pois em se tratando de um enfoque mais objetivo de escrita, seu principal foco de atenção real se sobressai. Afora as palavras da narração, o inevitável olhar de deboche do menino sobre a família burguesa tradicional persiste.

Uma terceira guinada ocorre no modo de narrar de Claude: um habitué da casa, já íntimo de seus personagens, não se preocupa mais com contar o que vê – admitindo seu olhar voyeurista no uso da primeira pessoa – ou em estilizar sua prosa de maneira a aumentar sua sensação de realidade e ao mesmo tempo esconder sua relação direta com a realidade. Agora, Claude ousa, ética e criativamente, ao colocar em sua trama um beijo homossexual entre Rapha e Claude, um caso amoroso entre Claude e Ester, conseqüentemente, um triângulo amoroso e o suicídio de Rapha. Além de reunir esses tabus e também para efeito de choque, Claude descreve o sexo dos pais de Rapha, como se presenciasse a cena e se coloca, em uma metáfora visual permissiva, deitado na cama no meio do casal. A inverossimilhança do ocorrido

denota também a expansão do autor por todos os cantos da casa que por seu simbolismo são, em seus cômodos mais restritos, os limites próprios da ficção. É um ciclo que se retroalimenta. É ficção porque não é verdade ou não é verdade porque é ficção?

Na medida em que a criação de Claude se torna mais petulante, tanto mais intervém na realidade, gera, em Germain, seu principal leitor, reações que se dão para fora do texto, na realidade diegética e que se refletem em todas as tramas e relações entre as personagens da narrativa fílmica: de Claude com a família Artole, de Claude para com Germain, de Germain com sua esposa e de Germain com o diretor da escola.

O narrador onisciente aparece novamente, em um novo formato ao final do filme, na 17ª redação, em torno de 1h21'01". Claude surge na casa, como para se despedir, mas sem estar lá fisicamente. O menino caminha entre a família, narrando, sem ser visto ou ouvido, como um fantasma. Nesse momento, ele não é mais o narrador personagem e sim apenas a figura privilegiada a circular livremente por todos os espaços e universos da narrativa.

Os tipos de narrador e narração experimentados por Claude comprovam o que Germain diz sobre as formas diversas de se contar uma mesma situação, com humor, fazendo dos personagens caricaturas, ou em um tom mais sóbrio, ou seja, muitas possibilidades. A multiplicidade de sentidos, no filme, se afirma, então, por vários caminhos: quando a narração de Claude acompanha uma determinada situação, mas mostra o menino escrevendo, as temporalidades se embaralham. Seria ele escrevendo o que vemos e ouvimos, em uma espécie de making off da escrita conjugado à leitura, seu resultado final? Seria ele escrevendo apenas uma comprovação de seu status de escritor, uma cena que revele seu hábito de sempre escrever? Uma resposta definitiva não se aplica, mas a certeza que se estabelece é a de que proposital e evidente é a ambiguidade em sua potência de inquirir o espectador e convidá-lo a participar ativamente da construção da narrativa.

Ainda no início do filme, Germain busca saber mais sobre Claude, vai à secretaria e pede seus dados. Ao final do filme, Ozon entrega para o espectador o que Germain, leitor, buscava: a rotina de Claude. Aquele que a todos espiava é, de alguma forma, revelado. Mesmo que possivelmente descrita por ele mesmo – já que neste momento do filme não é possível afirmar, com segurança, se estamos no interior de uma das redações de Claude ou na dita narrativa moldura -, a exposição

da vida particular do escritor incide sobre a confiabilidade em seu discurso e se mostra como uma espécie de complemento à sua produção ficcional, um material, privado, que quando posto em contato com sua produção criativa, pode trazer novas interpretações. Na relação entre a obra e a biografia do escritor, outra vez uma querela do meio literário é ofertada pelo filme com a sutileza de lances detetivescos das tramas.

Mesmo quando os espectadores não estão submetidos ao ponto de vista de Claude por meio do aparato cinematográfico, na expressão, por exemplo, de um plano subjetivo, o olhar da câmera acompanha a atmosfera de investigação iniciada pelo aluno. Em 34'09", quando Claude, na parte aberta da escola, mostra para Rapha a prova de matemática, a cena é vista por detrás de um vidro, simulando a subjetiva de alguém que está dentro do colégio e os observa. Os espectadores experimentam a respeito de Claude, o que o autor experimenta em relação a seus personagens.

Na última cena do filme, Claude e Germain especulam sobre a vida e as histórias possíveis que se passam nos apartamentos à sua frente. Leitor e autor, ao final, se convertem ambos em espectadores e a posição de câmera escolhida é o *over the shoulder* (plano sobre o ombro), fazendo de nós, espectadores, cúmplices e participantes não só daquela dinâmica lúdica dos dois, mas os espectadores, que como eles, só podem tecer hipóteses sobre as histórias as quais assistem e tiram seu divertimento exatamente disto.

Os vários filmes dentro do filme são possíveis em razão do modo como narrador e narração são configurados na narrativa e, dentro disso, o fato de Claude ser um narrador não confiável é, no caso, um ponto que favorece a multiplicidade de trajetórias ficcionais possíveis. Claude afirma que narra o que vê, mas começa a trazer cenas as quais ele não pode ter presenciado, como a do banho do pai de Rapha e o sexo entre Rapha pai e Ester. Deste ponto, onde a imaginação pode ter criado a partir de ecos da realidade, Claude salta para investidas maiores quando descreve o suicídio de Rapha. A máxima do narrador onisciente, em terceira pessoa, considerado um narrador mais confiável, falha.

O embaralhamento entre os dois níveis diegéticos expõe uma estrutura em abismo, onde a ficção se entremeia em si mesma e não apenas o narrador, mas o próprio discurso cinematográfico não parece confiável; o modo como as narrativas se imbricam expõe o intento do filme, que não quer dar respostas únicas e sim criar

ambiguidades, multiplicando as versões possíveis da história por meio de várias leituras às quais ela se abre. Segundo Figueiredo:

a opção pela narrativa em abismo, o movimento vertiginoso decorrente de se introduzir o enunciado dentro do enunciado, a enunciação dentro da enunciação, faz com que tudo seja tragado pela ficção, de modo que não resta mais nenhum referencial fixo, nenhum lugar que lhe seja exterior. Isto é, a narrativa não projeta um modelo de verdade, mas, se quisermos usar uma expressão de Deleuze, elege a “potência do falso como devir”. (Figueiredo, 2003, p. 29)

Na medida em que, no caso, a realidade serve de baliza à confiabilidade do relato ficcional, o narrador não confiável concretiza a força de utopia da ficção, ao inaugurar a possibilidade da ficção em exercer seu poder de mudança sobre a realidade – no caso, diegética, mas não restrita a ela. E esse poder se dá, na medida em que: “a ficcionalização sistemática de que o mundo é objeto mudou o estatuto da ficção, a partir do momento em que esta não mais parece constituir um gênero particular, mas, sim, desposar a realidade a ponto de confundir-se com ela” (Figueiredo, 2010, p. 81).

A potência de uma história se mede pela sua capacidade de ser várias outras, a depender do olhar de seu leitor/espectador, validando a ficção por seu compromisso com a inexistência de uma verdade única e absoluta. A narração, sob sua expressão audiovisual, mostrativa, é o portal entre as diegeses e as progressivas investidas contra sua divisão, pois cria ambiguidades e dúvidas acerca dos acontecimentos reais ou não, pertencentes a um nível ou outro da narrativa. Logo, o filme se enquadra em um tipo específico de obra aberta, definida por Eco:

A poética da obra “aberta” tende, como diz Prouseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura a sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-se naquele significado mais amplo do termo “abertura” que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor (2003, p. 4; grifos do original)

[...] a abertura é a condição de toda a fruição estética, e toda forma “fruível” dotada de valor estético é “aberta”. É “aberta”, como já vimos mesmo quando o artista visa a uma comunicação unívoca e não ambígua. Contudo, a pesquisa realizada sobre as obras abertas realizada contemporaneamente revelou, em certas poéticas, uma intenção de abertura *explícita* e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas nos

elementos mesmos que se compõem em resultado estético” (2003, p. 89; grifos do original)

A obra contemporânea, em questão nesta pesquisa, herda da arte moderna a contestação dos valores clássicos de obra “acabada” e “unívoca”, presente também no pensamento de um dos principais teóricos representativos do cinema moderno, André Bazin:

O cinema torna-se um sacramento; um altar onde uma espécie de transubstanciação toma lugar. Ao mesmo tempo, essa concepção em profundidade vinculava-se, para Bazin, a uma noção política de democratização da percepção cinematográfica, no sentido de o espectador sentir-se livre para explorar os múltiplos planos do campo da imagem em busca de sentidos. (Stam, 2003, p. 95)

A narrativa é, por si só, um jogo de expectativas, as do leitor sobre a obra, a depender de seus gostos e referências e do autor sobre o leitor. O gosto é encarado como uma mera percepção subjetiva, em contraposição ao juízo crítico do especialista, pois enquanto instância ligada à afetividade, sua importância intelectual é reduzida, bem como a visão sobre sua validade. Contudo, a questão do gosto se mostra muito complexa e pertinente, pois ao invés de tentar estabelecer parâmetros universais, que tendem a um discurso presunçoso e elitista, o gosto lida com variáveis que presumem a diversidade inerente à realidade vigente:

E os únicos instrumentos capazes de injetar um pouco de ordem e sentido científico nessa diversidade tem a ver com a sociologia. Por exemplo, se trata de estabelecer certas correlações entre este jardim secreto (se é que nos é possível o acesso a ele) e o nível de estudo, a profissão e a origem social, como faz Pierre Bourdieu.¹⁶ (Jullier, 2006, p. 16)

Em congruência com o aporte sociológico está a própria ficção, onde a relação entre uma forma específica de produção cultural se vincula a uma classe social em uma frase que Jeanne diz a Germain: “A classe média se interessa pela arte contemporânea”. Na formulação, o deboche, o tom parodístico, é a capa com a qual se recobre uma avaliação de cunho social.

¹⁶ No original: “Y los únicos instrumentos capaces de inyectar un poco de orden y de sentido científico en dicha diversidad tienen que ver con la sociología. Por ejemplo, se tratará de establecer ciertas correlaciones entre este jardín secreto (si es que nos resulta posible acceder a él), y el nivel de estudios, la profesión y el origen social, como hace Pierre Bourdieu”.

A despeito das variações de gosto, entrar na casa é saciar a curiosidade, realizar a expectativa de participar da vida de um outro. Claude, assim como qualquer espectador ou leitor, quer a experiência de um outro mundo. Claude, como autor da história na qual adentramos, nos proporciona essa sensação. Além desse, um outro fator de atração para o público é a combinação entre temas tabu ou fortes e viradas dramáticas. Quanto aos temas, o beijo homossexual entre Claude e Rapha; os tons incestuosos entre Claude e Ester; a cena de sexo entre Rapha pai e Ester e o suicídio de Rapha. Quanto às viradas dramáticas: a ameaça de Claude de parar de escrever, devido ao suposto veto de Ester à sua entrada na casa; o risco de Germain ser pego quando rouba a prova de matemática; a gravidez de Ester; a visita do casal Artole à vernissage da galeria de Jeanne; a confissão de Rapha pai sobre ter queimado o carro; a ameaça de Germain de parar de ler; o conflito físico entre Claude e Rapha; a briga e o final do casamento de Germain e Jeanne e a demissão de Germain.

A dinâmica da relação autor-leitor é um ponto teórico que recebe especial atenção no filme e é discutido por meio da dramaturgia, projetado no desenho das tramas, ações e relações entre os personagens. A operação de uso da dramaturgia para a exposição de questões pertinentes à teoria literária se delineia como uma proposta de teor intelectualizado e portanto pertencente à esfera da “alta cultura” e divide espaço com referências da dita “baixa cultura”, uma vez que os recursos utilizados – e enumerados acima – na abordagem da dinâmica entre leitor e autor são consideradas como de natureza melodramática ou novelesca.

A narrativa fílmica em questão, como se pode constatar até aqui, possui certas características distintivas: marcado caráter metalinguístico; tramas simples e instigantes, que se dão através de uma linguagem que prescinde de elementos formais herméticos; proposição de tópicos e problemáticas pertinentes à teoria literária e ao campo da estética; variadas possibilidades de trajetórias de enredo e interpretação do que ocorre em cada uma delas. Se por um lado as marcas de gêneros relacionadas ao universo do entretenimento de massa acolhem um tipo de público, já o reconhecimento da dimensão metalinguística e das referências e discussões respectivas ao campo artístico convidam outro tipo de público.

A poética modernista definiu a oposição de certos signos, como, por exemplo, a metalinguagem e os padrões de gênero, enquanto marcas de diferenciação entre obras pertencentes a níveis da cultura divergentes. Contudo, *Dentro da casa*

embaralha tais registros, permitindo que a obra abranja um espectro diversificado de espectadores, que vai do “espectador ingênuo” ao o “espectador crítico”.

Segundo Ana Lúcia Andrade, em *Entretenimento inteligente*:

o espectador *ingênuo*, preocupado apenas com o desenvolvimento da trama, num primeiro nível de leitura, quanto o espectador *crítico*, atento, principalmente, à forma como o discurso se constitui, e à possibilidade de uma segunda leitura contida nas entrelinhas da narrativa. (2004, pp. 22-3; grifos do original)

Como sintetiza Muanis (2014, p. 191): “O que queremos destacar é o variado nível de leituras que uma obra permite, podendo ser lida por alguns como mero entretenimento e por outros como crítica”.

Em certo momento do filme, Germain pergunta a Claude se ele escreve o que pensa que ele, o professor, gostaria de ler, explicitando o quanto das escolhas do autor dizem sobre a ideia que tem de seu público. Partindo deste ponto, *Dentro da casa* demonstra o enfoque de Ozon sobre o espectador e mais, não sobre um tipo único de espectador, mas sim do espectador enquanto uma instância plural. Ou seja, Ozon aborda os mais diversos tipos de espectadores que uma obra que explicitamente propõe diversos níveis de leitura atrai.

3

Entrelugares

3.1

Os níveis da cultura

Cultura é um termo amplo e que carrega em sua própria definição o aspecto relacional, uma vez que se trata, em suas variadas acepções, do contato e das trocas entre o indivíduo e o coletivo. Segundo Roque de Barros Laraia:

No final do século XVIII, e no princípio do seguinte, o termo germânico *Kultur* era utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa *civilization* referia-se principalmente às realizações materiais de um povo. Ambos os termos foram sintetizados por Edward Tylor no vocábulo inglês *Culture*, que ‘tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. (2009, p. 25)

A cultura, assim como outros aspectos constitutivos da vida humana em sociedade, possui estruturas estratificadas e uma dualidade básica quanto aos níveis da cultura é a estabelecida entre “alta” e “baixa” cultura, expressões estas frequentemente vistas, no âmbito acadêmico, como ultrapassadas, uma vez que as discussões acerca da questionabilidade das fronteiras que as delimitariam já se estendem desde o século XX, impulsionada pelo modernismo¹⁷. Contudo, apenas abdicar do uso de tais palavras não promove a automática interrupção de seu uso subliminar enquanto critério de juízo ainda vigente e perceptível nas mais diversas práticas e campos sociais. Os conceitos de “alta” e “baixa” cultura estão presentes na eleição e hierarquia de objetos de estudo dentro do próprio meio acadêmico e também como pressupostos na crítica e curadoria perpetradas pelos meios de

¹⁷ No artigo *Notas sobre a dualidade entre “alta” e “baixa” culturas no campo cultural brasileiro*, a Profa. Dra. Maria Eduarda da Mota Rocha atesta: “A dualidade entre cultura erudita e popular mudou de significado a partir da institucionalização de um cânone modernista, nas décadas de 1920 e 1930, na medida em que as culturas populares deixavam de ser consideradas apenas como tema e passavam a contar também como fonte de recursos para inovações no plano da forma. O marco principal deste processo foi, sem dúvida, a Semana de Arte Moderna realizada em 1922, embora os processos que criaram as condições materiais e políticas do modernismo paulista já tivessem em curso há algum tempo (Miceli, 2003).”

divulgação e validação artístico-cultural, como jornais, revistas, editoras, museus e centros culturais.

A diferenciação entre os níveis da cultura surge como ressonância de uma distinção anterior, a de classes sociais. Uma vez que as formas de expressão, classificadas dentro do escopo de alta e baixa se relacionam diretamente com a complexidade de elaboração do objeto e seu acúmulo de referências, a alta cultura é um produto natural dos portadores de níveis superiores de educação formal. Pierre Bourdieu escreveu extensivamente sobre esta relação, em que a dita “alta cultura” pode ser lida nos termos da “cultura legítima”:

a nobreza é a forma por excelência da precocidade, já que se limita a ser a antiguidade possuída, desde o nascimento, pelos descendentes das velhas famílias [...] E esse *capital estatutário de origem* encontra-se reduplicado pelas vantagens que [...] são fornecidas pela precocidade da aquisição da cultura legítima: o capital cultural incorporado das gerações anteriores funciona como uma espécie de *avanço* [...] que, garantindo-lhe de imediato o exemplo da *cultura realizada em modelos familiares*, permite que o recém-chegado comece, desde a origem, ou seja, de maneira mais inconsciente e insensível, a aquisição dos elementos fundamentais da cultura legítima. (2017, p. 70)

A raiz socioeconômica da diferenciação acaba por mediar a equivalência entre os termos “alta cultura” e “baixa cultura” com os termos “(cultura) popular” e “erudito”. Se o popular¹⁸ se refere ao povo, à massa, à maioria; erudito¹⁹ se refere àquele que se distingue dos demais, do comum, por ser dotado de instrução, portanto, o membro de uma elite. Desse modo, saber e poder estabelecem ligações diretas e profundas e a cultura, por meio de suas instâncias representativas, se revela enquanto mediadora e agenciadora fundamental dessa relação.

O termo arte não encontra consenso acerca de sua definição, mas carrega, em seu uso corrente, a demarcação da diferença daquele objeto ou ação – no caso das artes performáticas – em relação aos objetos/ações mundanos, comuns, cotidianos. Tal limite sofre tensionamento em face de práticas perpetradas pela arte vanguardista, que se utiliza dos *ready-mades*, da apropriação e deslocamento de objetos comuns para criar um discurso artístico a partir do próprio questionamento, ao mesmo tempo irônico e ontológico, acerca da ideia de natureza do objeto artístico

¹⁸ Derivada do latim *populus*, povo.

¹⁹ *Eruditus*, do latim, particípio do passado do verbo *erudio*, instruir.

e das disputas simbólicas envolvidas na consagração e caracterização do objeto/ação enquanto arte.

O cinema, em seus primórdios, nasce enquanto técnica; o vídeo é uma novidade tecnológica capaz de criar novas possibilidades de apreensão e documentação da realidade circundante²⁰. Contudo, a multiplicação de seus usos inventivos, seja na criação de narrativas ficcionais ou na articulação de experimentações visuais, fizeram que com o tempo, ele fosse tomado como expressão artística, uma vez que suas práticas e espaço no meio social passam a equivaler às mesmas de outras formas artísticas já consagradas. Ou seja, imprecisão própria de sua função social, o coloca no campo artístico. E a questão da função é primordial neste embate, como a Profa. Leyla Perrone mostra, na divertida comparação da recepção de dois objetos sem sentido aparente, uma nota fiscal e um poema de Mallarmé:

A grande diferença, que para o leitor comum justifica o esforço (tornado até imperceptível pelo hábito), é que “todos esses impressos servem para alguma coisa”. E “Um lance de dados” é difícil sem ser prático. [...] Comparemos: CH COMP T 107242 19.000 D é mais sério do que O NÚMERO EXISTIRIA COMEÇARIA E CESSARIA CIFRAR-SE-IA ILUMINARIA? (Preciso dizer que a primeira fórmula pertence a um extrato bancário, e a segunda a Mallarmé, em tradução de Haroldo de Campos?). E uma manchete qualquer de jornal é mais verdadeira e esclarecedora do que UM LANCE DE DADOS JAMAIS ABOLIRÁ O ACASO? Ainda mais: as fórmulas de Mallarmé não seriam, exatamente e de viés, um questionamento do extrato bancário e das notícias de jornal? (2000, p. 31)

Em meio às controvérsias sobre os limites da arte, tanto em termos de sua definição quanto de sua função social, estão os conceitos de “cultura de massa” e “indústria cultural”,²¹ elaborados por Adorno e Horkheimer, filósofos representativos da Escola de Frankfurt. Segundo Robert Stam, em *Introdução à teoria do cinema*:

Empregando conceitos marxistas como reificação, commodificação e alienação, seus autores cunharam o termo “indústria cultural” para aludir ao dispositivo industrial que produzia e mediava a cultura popular, bem como aos imperativos de mercado subjacentes [...] Adorno e Horkheimer eram igualmente críticos das sociedades

²⁰ Em *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*, de Jacques Aumont (2008, p.13), o autor atesta: “O cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo)”.

²¹ Conforme “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, capítulo de “A dialética do esclarecimento”, 1985.

capitalistas liberais, cujos cinemas produziam espectadores como consumidores. Em oposição aos que entendiam que os meios de massa “davam ao público o que este queria”, os autores viam o consumo de massa como uma consequência da indústria que ditava e canalizava o desejo do público. [...] Os filmes comerciais eram simples produtos fabricados em massa por meio de técnicas de linha de montagem, que fabricavam, por sua vez, sua passiva e automatizada audiência. (2003, pp. 87-8)

Nas palavras de Adorno, em uma conferência de 1963, transmitida por rádio:

A indústria cultural é a integração intencional de seus consumidores feita de cima para baixo. Ela força também uma conciliação entre a arte alta e baixa, que estavam separadas por milhares de anos – uma conciliação que prejudica a ambas. A alta arte fica desprovida de sua seriedade, porque seu efeito passa a ser programado; a baixa arte é acorrentada e desprovida da resistência sem o controle que é inerente a ela quando o controle social não é total ainda.

Para Adorno e Horkheimer, a estética é vista sob a perspectiva sociológica e a qualidade artística é analisada a partir da relação do objeto/experiência com seu receptor. No caso, a base para este juízo se dá a partir da contraposição entre os pares arte erudita/negação crítica e entretenimento/alienação. O caráter marxista do pensamento dos autores, posto ao lado de sua concepção acerca da audiência exhibe contradições, segundo Stam:

Ironicamente, mesmo sendo um homem de esquerda, Adorno expressou o mesmo escárnio pelo público popular passivo demonstrado por um intelectual de extrema-direita como Duhamel, dessa feita reelaborado em uma linguagem marxista [...] O que Adorno não percebia era o fato de que a arte popular, como o jazz, por exemplo, poderia igualmente ser difícil, descontínua, complexa, desafiadora (2003, p. 86)

O pessimismo de Adorno e Horkheimer em relação à potencialidade artística do cinema e sua consequente capacidade crítica, se opunha à postura de outro teórico pertencente à Escola de Frankfurt, Walter Benjamin. Para ele, a reprodutibilidade técnica do cinema era seu triunfo, não sua danação, pois a destruição da aura do objeto único permitia que a atenção migrasse do objeto artístico para o espectador, além de democratizar seu acesso. O filósofo também elogiava a “distração”, engendrada pela experiência cinematográfica, que para ele não correspondia à passividade, e a sua natureza gregária, que via como potencialmente revolucionária. Ou seja, defendia o papel social dos meios de massa.

Outra expressão que tensiona explicitamente os níveis da cultura pela articulação que promove entre arte e mercado, obra e consumo, é a dita “cultura pop”. Em “Temporalidade e quotidianidade do pop”, Fábio Fonseca de Castro afirma:

A ideia de pop está presente, no pensamento de Bell (1978), por meio da noção de “massa cultural”, que é como esse autor identifica, a um plano, o contingente de indivíduos envolvidos na produção de conteúdos midiáticos e culturais; e, a outro plano, o processo de hedonismo inconsciente produzido pelo consumismo capitalista e que se torna dominante nas sociedades contemporâneas. O pop seria uma “massa cultural” que degenera a autoridade intelectual sobre o gosto. Um processo social que se torna dominante a partir dos anos 1960 e cuja a principal característica é sua efemeridade. (2015, p. 36)

O pop, em sua diversidade de acepções, ao mesmo tempo, realiza movimentos de distanciamento e aproximação do termo que o origina, “popular”. A distância decorre da verve midiática à qual a palavra pop está atrelada e a proximidade, por sua vez, descende do princípio de coletividade, de maioria e homogeneidade à qual alude. Segundo Afonso de Albuquerque:

O pop é uma corruptela do termo “popular” e, desta forma, seu significado se opõe em princípio a noções como “elite”, “elevação” ou distanciamento. Ocorre, contudo, que o termo “popular” apresenta uma notável amplitude de significados, e a maior parte deles apresenta muito pouco em comum com o pop: existe o popular da tradição, materializado nos contos populares ou na sabedoria popular (Bakhtin, 1987; Bottigheimer, 1989), que serviu de alimento para o romantismo e o nacionalismo (Wilson, 1973); existe o popular das classes sociais – o “gosto popular” dos pobres e menos instruídos, ora entendido como “autêntico”, “resistente” ou “empoderador” (Clarke et. al. 1990; Thompson, 1987), ora como “rude” ou “padronizado” (Adorno, 1990; Ortega y Gasset, 1964); existe o popular político, associado aos movimentos socialistas e à esquerda, como no caso das “frentes populares”. Diferentemente de todos esses casos, o pop não é popular porque se *origina* do povo comum, mas porque *se dirige* a ele. (Cultura Pop, 2015, in *Cultura pop e política na nova ordem global: lições do Extremo Oriente*, p. 247)

Diante disto, vale, inclusive, questionar: não seria o pop o similar gregário da cultura popular em versão urbana, uma atualização recontextualizada do termo?²² Contudo, enquanto o popular carrega o valor da tradição e nele, a resistência à passagem do tempo, o pop se caracteriza pela fugacidade temporal representada por

²² Em *Memórias do Modernismo*, Huyssen cita um correlato, ao tratar da “cultura vernacular e popular, que se transformou cada dia mais na moderna cultura de massa comercial” (1996, p. 10).

sua busca pela novidade. Neste ponto, outros termos se imbricam a jogar com os níveis da cultura, pois a novidade, no caso, é lida em chave diametralmente oposta ao novo da vanguarda, o original em sua acepção e prestígio herdados do Romantismo.

Os lugares sociais aos quais os termos citados são relacionados dialogam com a hierarquia estabelecida pelo cânone artístico e o consequente valor e poder de transformação a elas atribuído. E o processo de entrada da obra no cânone está sujeito às citações e à importância que lhe é conferida por uma elite já consolidada, que funciona enquanto instância legitimadora. Logo, um círculo vicioso da genealogia intelectual promove um modelo aristocrático de validação das obras, que se localizam em ou outro espaço do espectro cultural de acordo com sua adaptabilidade ao paradigma estabelecido.

A breve apresentação destas questões serve, portanto, como ferramenta para a investigação que o presente trabalho pretende produzir, no âmbito da estética, acerca das relações entre os níveis da cultura e suas potências políticas. O intercâmbio entre os textos literários e o meio audiovisual aponta para o caráter híbrido da obra de Ozon, sublinhado igualmente em deslocamentos de outras naturezas. Isto porque a progressiva diluição das fronteiras entre as áreas induz a deslizamentos nos níveis de leitura e nos níveis da cultura também presentes no filme. A intenção é analisar como essas trocas e tensões se estabelecem a partir do modo como se articulam no filme de François Ozon, *Dentro da casa*.

3.1.1

Aportes temáticos

a) literatura(s)

As alterações na hierarquia cultural já estão presentes nas trocas entre a literatura e o cinema no que diz respeito à expansão das narrativas audiovisuais midiáticas, pois a literatura, que antes tinha seu lugar assegurado pela aura de seu suporte, o livro impresso, hoje, se desdobra em múltiplas telas e formatos. O filme de Ozon, por sua vez, se apropria de discussões pertinentes à escrita e à literatura como tema, questionando, através do cinema, instâncias relativas à criação e

recepção dos textos, expandindo o debate, por meio dos recursos cinematográficos, a questionamentos mais amplos, relacionados à teoria da arte.

No filme, um dos protagonistas é um professor de literatura e o outro, seu aluno, é um escritor. Toda a trama do filme é movimentada pelas redações entregues por Claude para o professor e as aulas particulares ministradas ao menino, onde se dão as indicações de leitura dos clássicos, as lições acerca da teoria e recomendações sobre sua escrita. Logo, a literatura é um tema central ao filme, além de estar subjacente à narrativa pelo fato de *Dentro da casa* ser a uma adaptação de um texto teatral, ou seja, uma arte escrita.

A literatura enquanto forma de expressão está inserida no campo da arte e, sendo assim, localiza-se no domínio da “alta cultura”. Não apenas por sua tradição, que possibilitou a sua consagração enquanto forma artística, mas a literatura traça sua relação com a erudição a partir de sua própria matéria. A escrita e a leitura, práticas concernentes à arte literária, são capacidades resultantes do acesso ao ensino formal, logo, privilégios de classe que elitizam e restringem o seu público. Acrescido a isso está o próprio uso que a literatura faz da linguagem, pois para se colocar enquanto arte, se afasta das propriedades estritamente comunicativas da linguagem, criando outro patamar de demandas para o leitor possível. A expressão “cultura letrada”, comumente usada como sinônimo de conhecimento atesta o lugar ocupado pela literatura no tocante aos níveis da cultura.

No filme, Germain, a autoridade intelectual e representante da “alta cultura”, estabelece de maneira categórica uma hierarquia entre os tipos de escrita, pois debocha da “escrita para TV” (minuto 52:44 do filme), da escrita dos catálogos de arte contemporânea (minuto 1:11:14 do filme), e da autora Barbara Cartland, autora de romances pulp açucarados, vendido em bancas de jornal e normalmente consumidos pelo público feminino. Ele questiona se são esses os tipos de escrita que Claude quer fazer, utilizando o questionamento como forma de crítica ao texto do menino. Através dessas cenas, aborda-se um aspecto importante da discussão acerca dos níveis da cultura, a existência, dentro da própria “literatura”, de “literaturas” observáveis na divisão entre “alta literatura” e baixa “literatura”.

Enquanto a “alta literatura” é representada pelo cânone de clássicos da literatura mundial, definido por uma certa elite intelectual, a “baixa literatura” é, muitas das vezes, assim categorizada tendo como critério de julgamento quem são os seus leitores. Frequentemente o rótulo “baixa literatura” não se dá a priori, mas

é um julgamento posterior feito com base na experiência de recepção da obra, que uma vez que agrade ao grande público é automaticamente ligada aos interesses comerciais e, sendo assim, é considerada “baixa literatura”. Isto porque, o público restrito e a necessidade de decodificação do conteúdo seriam características que garantiriam nobreza à obra, uma vez que aludiriam ao exclusivismo e à erudição artística. Godard uma vez proclamou: “A cultura é a regra, a arte exceção”.

A interrogação acerca das relações entre arte, povo e política se aprofunda tendo como pressupostos a ideia de que o que as obras que caem no gosto popular perdem em caráter artístico, já que segundo alguns o que é acolhido pelas massas é alienante e apolítico por sua replicação e ligação com uma maioria e, por consequência, automaticamente estas obras não possuem viés revolucionário. Todavia, revolucionário mesmo não seria a popularização das artes e o pleno acesso do povo à produção artística? Ou a política é sempre constituída pelo aristocrático considerado como universal?

No filme, os livros que Germain empresta para Claude são grandes clássicos da literatura mundial, Dickens, Tchekhov, Flaubert e são as referências, para o professor, de como escrever bem e de seus parâmetros de juízo da boa literatura, nesse caso equivalente à “alta literatura”. Já as redações de Claude, que o professor lê avidamente, estariam mais próximas da “baixa literatura”, o texto que ainda precisa se transfigurar em literatura, ou seja, adquirir as características do que é considerado arte para ser arte também.

A literatura, forma artística da escrita, é assim considerada também pela relação que se estabelece com o leitor, como já discutido. Porém, a qualidade do material escrito – que o define enquanto literatura ou como boa ou má literatura, alta ou baixa literatura – não se restringe ao julgamento posterior à obra, baseado no público ao qual agrada (e por conseguinte, sua classe social, nível de instrução) e a quantidade de leitores, mas também se dá em relação à chave de leitura utilizada por cada leitor em seu contato com o texto. Em *Dentro da casa*, essa questão se explicita nas diferenças e conflitos entre Germain e Jeanne em relação aos textos de Claude.

Jeanne condena moralmente a produção textual de Claude por seu método de trabalho questionável do ponto de vista ético. Germain, por outro lado, considera que a arte é transformação, a transposição dos fatos em estilo e, por isso, sempre justificou que se tratava de literatura, aderindo ao pacto ficcional incitado e dando

aos textos a liberdade intrínseca à ficção. Ou seja, enquanto pra Jeanne a proximidade com a realidade e, conseqüentemente, com o formato do relato é o lugar de onde vê os textos – e os condena -, para Germain, em seu desejo de ver nos escritos, literatura, ele os lê como objetos abertos a discutirem todos os temas e abordar quaisquer questões, material artístico e, portanto, o espaço privilegiado da contra regra.

O meio e a forma da obra também são fortes balizadores de sua localização dentro da hierarquia dos níveis da cultura. O folhetim, por ser um modelo relativo às narrativas nascidas nas páginas de jornal²³ e a literatura de gênero, por ser vista como produto de fórmulas decodificáveis e aprendíveis são formatos marginalizados e estão presentes em *Dentro da casa*. As redações evocam as características próprias da narrativa folhetinesca: o folhetim é uma narrativa seriada, publicada de maneira parcial nos periódicos e Claude entrega a narrativa para Germain em capítulos que resguardam uma unidade em si, mas mostram sua sequência, uma vez que ao final de cada texto há a palavra “continua...”. Ademais, Claude entrega redações despretensiosas e nunca afirma estar escrevendo um romance, enquanto o folhetim era publicado no jornal, espaço narrativo menos nobre do que o livro, em razão de sua efemeridade, e que já nasce periférico:

Antes de significar romance popular publicado em episódios ao longo de um certo período, folhetim designava uma parte do jornal: o “rodapé” da primeira página, onde iam parar as “variedades”, as críticas literárias, as resenhas teatrais, junto com anúncios e receitas culinárias, e não raro com notícias que metiam a política em disfarce de literatura. O que não era admitido no corpo do jornal podia, sem impedimentos, ser encontrado no folhetim, e essa condição original, assim como a mixórdia de literatura e política, deixou marcas profundas nesse formato. Isto se deu em 1836, quando a transformação do jornal em empresa comercial levou os donos de dois jornais parisienses – *La Presse* e *Le Siècle* – a introduzir modificações importantes como os anúncios por palavras e a publicação de narrativas escritas por romancistas da moda. Pouco tempo depois essas narrativas passaram a ocupar todo o espaço do folhetim – daí a absorção do nome. (Martin-Barbero, 1997, p. 171)

O folhetim exhibe sua natureza dúbia, contaminada pela escrita extraliterária, a textualidade jornalística que deu origem ao leitor moderno. Uma escrita voltada

²³ Em *Do meio às mediações - Comunicação, cultura e hegemonia*, Jesus Martin-Barbero afirma: “Nasce então o folhetim, primeiro tipo de texto escrito no formato popular de massa. Fenômeno cultural muito mais que literário, o folhetim conforma um espaço privilegiado para estudar a emergência não só de um meio de comunicação dirigido às massas, mas também de um novo modo de comunicação entre as classes” (1997, p. 170).

ao real, ao cotidiano, aos fatos ordinários, como a de Claude, que movido por sua curiosidade visita a casa do amigo abastado e escreve sobre ela, tensionando as complexas relações entre real e ficção.

O dinamismo da narrativa folhetinesca, com seu enredos rocambolescos e ganchos instigantes também está presente na produção de Claude. Inclusive, os ganchos narrativos largamente utilizados pela literatura e pelas narrativas midiáticas tem sua origem no folhetim, que o utilizava para assegurar a continuidade da leitura diante de sua estrutura fragmentária. Aliás, a centralidade do leitor no filme de Ozon, já discutida anteriormente, também se apresenta no folhetim:

A dialética entre escritura e leitura é um dispositivo chave para o funcionamento de qualquer folhetim. De modo que é a partir dela que melhor se pode compreender o novo gênero. Dialética que faz parte dos mecanismos com que se pode enganar um determinado público, mas que em sua efetivação nos mostra como o mundo do leitor é incorporado ao processo de escritura e nela penetra deixando seus traços no texto. Quando o público leitor incorporado – e não só incorporado – é “a massa do povo”, torna-se duplamente importante decifrar esses traços.” (Martin-Barbero, 1997, p. 179)

Na minutagem 1h25'47", uma das histórias de Claude é contada verbalmente para o professor, e a imagem oscila entre o menino narrando e ele mesmo enquanto personagem da história que conta. Então, para além dos limites da escrita, o folhetim dialoga com o filme de Ozon no tocante à oralidade:

Para a maior parte do público do folhetim, o autor importava tão pouco que “as pessoas achavam que eram os entregadores que escreviam os romances”. E os editores, ao anunciarem seu fundo de obras, prescindiam quase sempre do nome dos autores: não estará aí a origem do escândalo, nessa imperdoável perda, a omissão do nome do autor? Em muitos casos, o autor dita para seu ajudante, e esse dispositivo do ditado adquire uma significação preciosa: para além dos interesses pecuniários do “autor”, o ditado revela tudo o que o folhetim tem de oral, sua proximidade de fundo com uma literatura na qual “o autor fala mais do que escreve e o leitor escuta mais do que lê”. (Martin-Barbero, 1997, p. 175)

O folhetim se constitui enquanto “gênero literário” e a “literatura de gênero” também está presente no filme de Ozon em características identitárias do romance policial e do melodrama. Estes, assim como os folhetins, também são alocados, pelos críticos e teóricos, dentro do escopo da “baixa cultura”, em razão da

“fórmula” prévia dada pelo gênero e do uso comercial que pode ser feito deste rótulo²⁴. O romance policial, contudo, não resiste ao purismo das polarizações e, sua origem, carrega a marca de um hibridismo, pois nasce entre a literatura e a notícia jornalística, como forma de sublimação do medo burguês em meio à massa anônimo das grandes cidades:

Com a industrialização, a cidade cresce e se enche de uma massa que, de um lado, obscurece as pistas, os sinais de identidade de que tão necessitada vive a burguesia, e de outro encobre, apaga as pistas do criminoso. Diante dessas duas operações da massa urbana, a burguesia traça sua estratégia num duplo movimento que a leva, de uma parte, a encerrar-se e recuperar suas pistas, seus sinais, no desenho e armação do interior; e por outra, a compensar “por meio de um tecido múltiplo de registros” a perda dos rastros na cidade. Em oposição ao realismo que exhibe a oficina, *o interior* se refugia na residência, um interior que mantém o burguês em suas ilusões de poder conservar para si, como parte de si, o passado e a distância, as duas formas do distanciamento. Daí que seja no interior onde o burguês dará asilo à arte, e que seja nela onde busca conservar suas pegadas. O outro movimento é o dos dispositivos de identificação com que se busca controlar a massa. E vão desde a numeração das casas até as técnicas dos detetives. Com o que a literatura policial se converte em filão para estudar o urbano e as operações da massa na cidade. (Martin-Barbero, 1997, pp. 77-8)

Claude é dotado de um ímpeto detetivesco, está sempre andando pela casa, ouvindo trechos de conversas, espiando pelas portas, vasculhando, buscando pistas de quem são aqueles por detrás da capa de normalidade tipicamente burguesa e quais são seus pecados: a suposta homossexualidade de Rapha filho; o crime de Rapha pai contra o chefe, quando Claude conta sobre ter visto ele falar que incendiou o carro do chefe; a infidelidade hipotética de Esther, que trairia o marido com o amigo do filho, o narrador-personagem. Para além desses delitos, a atmosfera do romance policial surge a partir da presença constante de pequenos mistérios, como uma radiografia misteriosa que Claude acha em uma gaveta e pelo constante crescente risco em que o menino se coloca em nome de sua ficção, quase sendo flagrado por Esther em suas tantas incursões.

²⁴ Segundo Barbero: “gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento - enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um 'mundo' “. (1997, p.199). Segundo Muanis: “o cinema, principalmente o de gêneros, [...] recorrem a elementos, regras e fórmulas, para ser facilmente reconhecido pelo seu público, identificado e consumido. (2014, p.139)

Sob o jugo do olhar de Claude e sua criatividade, o jogo estabelecido em *Dentro da casa* é o de pistas, contraditórias entre si, que levariam os espectadores, ao final da investigação, à descoberta acerca da natureza dos fatos narrados, se pertencentes à realidade ou ficção diegética. Um motor narrativo instigante que tem como elucidação final a negação de respostas definitivas, apostando no reflexo entre a multiplicidade de narrativas e a de espectadores. Ou seja, a realidade, matéria prima do romance policial, é o conceito que está – no sentido de uma resposta unívoca –, ele mesmo, sob suspeita.

O gênero policial tem por vocação o apelo à coparticipação do leitor/espectador, pois sua própria estrutura é calcada na criação dos tantos caminhos possíveis em direção à resolução do enigma pelo receptor, de forma a prender o sujeito, por mais tempo possível, à trama que primeiro o enlaçou. Diferente das obras experimentais e herméticas, o que há para ser decifrado no romance policial não prescinde de *a priori*, pois não depende do conhecimento prévio de referências específicas para a sua compreensão. No romance policial, o componente lúdico é central ao quebra-cabeças que se apresenta e o enfoque dado ao leitor/espectador é notório, enquanto o processo de decifração pertinente à narrativa experimental e hermética se volta para o próprio texto.

Ainda pensando na presença dos gêneros em *Dentro da casa* e na natureza dos conflitos propostos pelo autor, Claude, é perceptível o aspecto melodramático da narrativa. Alguns traços relacionados ao imaginário clássico/institucional do melodrama, na narrativa interna, são: a presença de temas tabu, como a homossexualidade, adultério, suicídio, o romance proibido entre pessoas de idades muito díspares e crime; o final trágico dos personagens, no afastamento de Esther – e toda a família – em relação a Claude. Na narrativa moldura temos a demissão e final do casamento de Germain, o triângulo amoroso entre Claude, Esther e Rapha pai que, por sua vez, estabelece certa simetria com a relação entre Claude, Germain e Jeanne, respectivamente; tramas de amor não correspondido, de Rapha em relação à Claude e de Claude em relação à Esther; a centralidade dos problemas na esfera familiar e sua ruína, tanto na ameaça à dissolução familiar representada por Claude em relação à família de Rapha, na narrativa interna quanto ao efetivo rompimento da de Germain, na narrativa moldura. O melodrama está, sobretudo, representado na condenação que Claude faz, enquanto figura estrangeira ao contexto em questão, do moralismo e da hipocrisia da classe média.

Os pontos de contato entre o filme de Ozon e o melodrama, entendido em seu sentido canônico, aludem à própria associação histórica entre o cinema e o melodrama – além de, também, a relação do gênero melodramático com o folhetim:

Submetido às crescentes pressões exercidas pelos dispositivos de massificação, o melodrama, a partir de sua feição original, se transformará ao longo de um processo no qual se destacam sua transfiguração em folhetim e a posterior transformação do folhetim em melodrama cinematográfico e em radionovela. Do folhetim o cinema recebe em legado o melodrama, melhor dizendo, o cinema se constitui em seu herdeiro “natural”, reinventando-o e o convertendo em grande espetáculo popular que mobiliza as massas. (Neves, 2012, p. 15)

O melodrama acaba por efetuar uma releitura, realocada em uma realidade burguesa, do drama trágico, diferenciando-se deste por sua descrença nos sentimentos universais e sua independência da esfera pública e das figuras de alta patente, como reis e rainhas.²⁵ Ou seja, o melodrama sempre esteve associado ao gosto popular, e por isso mesmo, subjugado, em suas manifestações, enquanto “menor”, “baixa cultura”. Segundo Barbero:

Mais do que um gênero, durante muitos anos o melodrama foi a própria essência do cinema, seu horizonte estético e político. Daí, em boa parte, tanto o seu sucesso popular, quanto o desprezo que por muito tempo mereceu por parte das elites, que consagraram a propósito do cinema o sentido pejorativo e vergonhoso da palavra melodrama, e mais ainda o do adjetivo “melodramático”, com relação a tudo o que para a cultura culta caracteriza a vulgaridade da estética popular. (1997, p. 200)

O folhetim, assim como a “literatura de gênero” carregam a culpa por serem compreendidas e acolhidas pela massa²⁶, por propiciarem entretenimento e acionarem as emoções, o lúbrico, o lúdico, o corpo, não a mente ou o intelecto. São, portanto, formatos tomados como alienantes e opostos à negatividade e à racionalidade que tornaria as obras compreendidas dentro destas categorias como sérias, políticas e engajadas. E as raízes de tal pensamento são profundas, pois se a

²⁵ Mais sobre essa reflexão em *O olhar e a cena*, de Ismail Xavier, 2003.

²⁶ Segundo Mariana Baltar, em *Realidade Lacrimosa - Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*: “Uma ponte pode ser estabelecida entre a estrutura do folhetim e o melodrama teatral canônico, pois, em muitas medidas, o romance-folhetim (uma espécie de variação do folhetim tradicional) será identificado como o formato literário do melodrama. O folhetim é um romance em série, fascículos, inventado pelo jornal e para ele. Há um vínculo atávico entre suas estruturas estéticas e temáticas, e as noções de circulação e de sedução de um público consumidor o mais amplo e popular possível” (2007, p. 108).

criação ficcional é um gesto em analogia com o gesto divino primordial, que cria um universo e suas leis de funcionamento, o Deus do “gosto puro”, da “alta cultura” se assemelha ao Deus judaico-cristão, moralista e avesso ao prazer e à sedução. Um Deus do difícil, do sacrifício e dos eleitos.

As categorias de “alta cultura” e “baixa cultura”, contudo, não são estanques e a mobilidade pelos níveis da cultura é comprovada historicamente por obras como as peças de Shakespeare, os contos de Allan Poe, romances de Balzac e Dickens e alguns dos grandes romances russos de nosso tempo, como por exemplo *Crime e castigo* de Dostoiévski. Poe e Shakespeare concebiam suas obras almejando atingir o grande público e a preocupação de ordem financeira, atrelada ao sucesso comercial, estava na mira também de Balzac, Dickens e Dostoiévski, que tiveram obras emblemáticas publicadas, a princípio em folhetins²⁷, um formato considerado menor e voltado ao consumo das massas. Hoje, essas obras são consideradas clássicos e são definidas como fundamentais dentro do cânone literário ocidental.

No meio da narrativa, Germain afirma que esperava que o caminho da escrita de Claude mirasse como resultado final o romance de formação, *Bildungsroman*, um formato clássico da prosa literária. O professor, neste momento, se surpreende que o menino não tenha a referência e lhe ensina o que é romance de formação. Contudo, o que no discurso de Germain é a garantia de uma aproximação dos textos do menino com a esfera erudita, já tem efetivas transposições de caráter *pop*: *Harry Potter* figura como exemplo máximo de uma recriação do romance de formação bem deslocada da tradição do romantismo alemão, uma vez que a série de romances é voltada ao público infanto-juvenil, figura na lista dos livros mais vendidos do mundo e é um ícone da indústria do entretenimento. Portanto, não há nada de essencialmente “alto” ou “baixo” nestes formatos, e a inventividade pode tirar partido justamente do trânsito por diferentes esferas.

O próprio romance, formato consagrado, na atualidade, enquanto o ideal da produção ficcional, a forma eleita pela “alta literatura”, por carregar, usualmente,

²⁷ O primeiro romance-folhetim foi publicado em 1836, na França, por Balzac e se tratava de *La vieille fille* (“A velha moça”) e foi publicado em doze episódios no jornal *La Presse*, segundo Marlyse Meyer (1996). *Oliver Twist*, de Charles Dickens, foi publicado originalmente entre 1837 e 1838, no jornal *Morning Chronicle* e *David Copperfield* também foi publicado como folhetim entre 1849 e 1850. *Crime e castigo*, de Fiodor Dostoiévski, foi publicado, originalmente em 1866, nos números 1, 2, 4, 6 - 8, 11 e 12 da revista *Notícias Russas*.

uma narrativa de longa duração, guarda em seu passado uma recepção muito diversa por parte da elite cultural:

Além do mais, se tanto no século XIX como nos anteriores alguns poetas haviam refletido sobre a importância absoluta da forma, isto não sucedera entre os romancistas, mesmo os maiores. Não se deve esquecer que até então o romance continuava sendo considerado o gênero mais plebeu e o menos artístico da literatura, o alimento dos espíritos comuns, enquanto a poesia e o teatro eram as formas elevadas e nobres de criação (Llosa, 1979, p. 178)

A mobilidade na hierarquia das obras, das diversas formas e gêneros pelos níveis da cultura está sintetizada em uma cena simples e breve de *Dentro da casa* (entre 53'43" e 53'46" do filme): o quadro mostra um livro, *Um coração simples*, de Flaubert, e mais uma das tantas redações de Claude. As mãos fazem a troca do livro, referência erudita advinda do professor, pelo folhetim escrito pelo aluno. E o livro, por sua trama e forma, concede uma nova camada de sentido ao filme, pois conta a história de uma mulher com uma compreensão simples do mundo e uma realidade repleta de eventos banais, que é inversamente proporcional ao seu amor e alegria de viver já denunciados por seu nome, Félicité. Ou seja, um clássico, uma obra da “alta cultura” traz uma narrativa sem grandes acontecimentos sobre a felicidade de uma vida simples. Este livro é devolvido por Claude quando entrega sua última redação, como se finalmente houvesse trocado as lições de literatura pela lição dada pela literatura sobre a vida.

b) cotidiano

Segundo René Prédal: “Ozon se sobrai ao criar tensões a partir das coisas mais cotidianas [...] uma fascinação pelo banal que se transforma em uma obsessão mórbida²⁸” (2008, p.109)”. Em *Dentro da casa*, o cotidiano, matéria prima de Flaubert e de Claude, é também o cerne do romance policial e do melodrama, um pelo viés da investigação minuciosa do entorno, em flerte com o registro do banal e do âmbito de convivência social; o outro, em perspectiva micro, um olhar sobre a subjetividade, a trivialidade exasperada das mazelas domésticas e particulares. O

²⁸ No original: “Ozon excelle à créer des tensions à partir des choses les plus quotidiennes [...] une fascination du banal qui tourne à l'obsession morbide”.

cotidiano enquanto profanação dos temas nobres prescritos às obras de arte, não por acaso aproxima a obra de um diapasão popular:

As narrativas da matriz popular as quais se expressam em modo de excesso – que marcaram a constituição de uma imaginação melodramática – vinculam-se ao contexto de um mundo instável, dessacralizado, onde a gerência da vida privada e pública já não mais se faz através das instâncias centralizadoras – seja do poder clerical, seja do poder monárquico. (Baltar, 2007, p. 93)

O cotidiano na escrita de Claude por vezes perpassa os gêneros citados e vai esbarrar na crônica: o menino observa, do pórtico da casa dos Artole, o parque de onde antes a observava. Em perspectiva inversa, ele reconhece a geografia do parque por seus marcos afetivos, seus visitantes regulares e atividades frequentes. O gênero da crônica visita o texto de Claude a partir do tom bucólico e leve de sua prosa sobre o espaço comum. Inclusive, a crônica e o cinema têm em seu olhar um paralelo. Em análise sobre um trecho de uma crônica de João do Rio, Renato Gomes Carneiro constata: “Tal formulação elege o cinematógrafo como base para a analogia com a crônica e seu intrínseco relacionamento com a superfície sempre cambiante da cidade” (“Progresso, Velocidade, Máquina e mídia: um futurismo periférico e a crônica jornalística de João do Rio, p.6).

O cotidiano é o ordinário, por sua repetição e por sua palpabilidade, e é no romance moderno que adquire o homem comum e sua rotina efêmera adquirem centralidade, se afastando da tradição da tragédia e da epopeia, em que as narrativas de eventos grandiosos e nobres definiam a “verdadeira arte”. Em *Dentro da casa*, em uma das idas de Germain à galeria de arte contemporânea gerenciada por Jeanne, Germain afirma que os objetos que Jeanne lhe mostra são objetos comuns e não arte. E é o fato dos objetos não se destacarem pelo trabalho formal do artista, previsto no paradigma estético moderno que reafirma tal subtexto acerca do juízo crítico do professor. Portanto, o que origina o envolvimento de Germain pelas narrativas de Claude é o cotidiano da família de Rapha, a princípio um relato simples dos eventos testemunhados por Claude dentro na casa. Contudo, essa questão adquire outras nuances na medida em que o estilo de Claude se torna mais ousado, bem como sua criação em cima da realidade que é invadida por viradas e eventos de grande dramaticidade.

As visitas à casa dos Artole, aos olhos de Claude, contudo, não lhe tocam como realidade regular – como tocam ao professor –, uma vez que o menino é filho de um operário aposentado por invalidez, órfão de mãe e vive na periferia da cidade. Ainda na parte inicial do filme, Claude afirma que Rapha nunca colocaria os pés na sua rua, que a casa do colega é exatamente como ele esperava e que o quarto de Rapha é bem maior que o seu. Ou seja, tudo o que o escritor observa, por suas marcas de classe e diferença de estrutura familiar, ganha uma camada de exotismo. E como o espectador de um reality, Claude procura observar e gravar – em sua memória e palavras – a vida de uma família anônima e genérica.

Aos olhos de Germain – o leitor – o cotidiano prova seu valor de atração, pois supre a necessidade do professor de acessar à realidade de um outro, mas semelhante, e assim expurgar suas culpas e medos no reconhecimento das neuroses comuns à classe média. Classe essa que, como sabe o cineasta François Ozon, representa a maior parte de seu público e, portanto, tenderá a se identificar com o fetiche de Germain pela realidade: realidade, que já há algum tempo, constitui um anseio, em constante crescimento, dos espectadores, comprovado pelo aumento significativo de *reality shows* e das séries documentais nas grades dos canais de televisão.

O cotidiano enquanto matéria artística, se diferencia do discurso de Germain para o de Claude. Na segunda aula particular, o professor aponta o brilhantismo de Dostoievski, dizendo que seu segredo é transformar os seres normais, patéticos, em personagens inesquecíveis. Já Claude, fala do parque de onde avistava a casa dos Rapha como um lugar inspirador, por nunca ter nada de extraordinário acontecendo. Logo, enquanto para Germain, o cotidiano é um bom ponto de partida, para Claude ele já é a própria história, que não precisa ser engrandecida. Todavia, no decorrer da escrita de Claude, o menino insere progressivamente elementos mais épicos e menos banais, seguindo as diretrizes do professor, para impressioná-lo e mexer, de fato, com a estrutura da própria narrativa moldura e com suas emoções de seu mentor.

Ao sair da rotina doméstica, a narrativa de Claude se arrisca, pois a gravidade dos acontecimentos expostos a coloca em uma encruzilhada que ameaça sua própria continuidade. Ademais, o tom épico da narrativa é dado por elementos associados às narrativas gênero, como o romance policial e o melodrama, conforme já

analisado. Sendo assim, de toda forma, a narrativa está sempre utilizando livremente elementos ligados à dita “baixa cultura”/ “cultura de massa”.

A ponte entre arte e cotidiano é construída, por Ozon, sobretudo a partir das contendas entre Claude e Germain, já que a narrativa do menino é concebida a partir de pessoas reais e tem um mote igualmente autêntico – o de dar aulas particulares a Rapha. Dessa maneira, a dimensão simbólica, metafórica ou metalinguística – ligadas ao plano artístico, à “alta cultura” – é sempre uma possibilidade frente à hipótese de descrição direta do real. Germain, inclusive, o questiona: “A maçã é apenas uma maçã ou é um símbolo?”. A pergunta confirma o que pode ter passado pela mente do espectador, uma vez que na cena em que a maçã é mostrada, Esther e Claude são acompanhados por uma música romântica e a maçã, o símbolo bíblico da tentação, é mordido pela mulher e, logo em seguida, por ele. Na mesma cena, a maçã também aparece nas palavras de Claude, que compara a fruta com a textura da pele de Esther.

Entre a potência comunicativa e artística da linguagem, o filme se divide também em outras situações: quando Claude entra no quarto de hóspedes, um sótão um tanto macabro, onde guardam toda a sorte de velharias, como brinquedos de infância da mãe de Rapha. Neste espaço, o flerte com o clima de terror vem aliado à metáfora dos segredos escondidos por detrás da capa de normalidade da família tradicional de classe média – e quiçá, de todas. Nessa mesma noite, a imagem mostra que Claude entra no quarto dos pais de Rapha enquanto eles dormem, o que é um tanto inverossímil, pois seria muito arriscado. A entrada aqui é, então, simbólica e a imagem quer mostrar aos espectadores como a narrativa do menino devassa a intimidade da família? Seria uma amostra do risco do autor na intenção de entregar uma história excitante ao seu leitor/espectador? Em seguida, ainda no quarto, Claude descreve o sexo que imagina o casal fazendo, um método para assegurar a verossimilhança de seu discurso e a confiança do receptor – os espectadores do filme e o leitor do texto –, pois seria muito difícil que o casal fizesse sexo enquanto o menino os está observando no cômodo. Nesse momento, Claude traça uma linha entre real e imaginário, porém pelo fato de o menino estar na casa, o espectador do filme já está automaticamente inserido na diegese interna e essa separação já não pode ser definida de maneira categórica.

O mise-en-abyeme, no caso, questiona: a arte é, então, essa força de multiplicação de sentidos da narrativa? Por isso mesmo, o filme de Ozon operaria

a narrativa a partir dos dois níveis diegéticos, apontando diretamente para sua consideração acerca da natureza artística e, ainda, fazendo dessa reflexão, a inflexão de sua forma?

c) personagens

Os personagens do filme e as posições que ocupam na narrativa acabam por se configurarem enquanto ilustrações eloquentes das tensões entre os níveis da cultura e a mobilidade dessas hierarquias, muitas vezes vistas, de maneira essencialista, como absolutas e estanques. O começo do filme apresenta, primeiramente, Germain, o professor de literatura frustrado com seu emprego e com a instituição em que trabalha. Já no princípio, as diretrizes do colégio quanto aos uniformes e à pedagogia são chamadas por ele de “populistas”, apontando sutilmente para o aspecto elitista de seus pensamentos e convicções, que será reiterado em situações posteriores.

Em casa, Germain corrige as redações dos alunos e desabafa com Jeanne: escolheu dar aulas para ensinar o gosto pela literatura, mas só recebe textos sobre pizzas e celulares. Este é o primeiro momento em que Germain fala de sua crença no poder transformador da arte, contudo, sem fazer nenhum esforço em construir uma ponte entre o saber erudito e a vida comum dos alunos. Germain se coloca, frente aos alunos e, principalmente a Claude, como mentor e autoridade intelectual. Isto se mostra claramente através das aulas particulares, onde Germain dá lições ao menino sobre como escrever e o que seria a má e a boa literatura. Nesses encontros, empresta a Claude livros, sempre os grandes clássicos da literatura, se colocando enquanto representante do cânone literário; questão que inclusive tem apelo literal na última cena do filme, onde ele fala para que Claude fique com o livro que ele mesmo, Germain, escreveu em sua juventude.

Em tom pejorativo, Germain fala dos romances de Barbara Cartland, encarnando o estereótipo do homem branco, intelectual, de classe média a criticar uma literatura emblemática do “feminino” e do “entretenimento”. Um tanto esnobe e se entendendo enquanto representante da arte legítima, o professor tece comentários depreciadores sobre as obras da galeria de arte contemporânea gerenciada por Jeanne. Em certo momento do filme, ao contemplar um quadro, ele

diz que sente falta de pessoas nele, aludindo à uma questão pertinente à crise da representação nas artes, um advento emblemático do modernismo.

Germain renega as propostas estéticas de uma dada arte contemporânea, acusando-as de superficiais e rejeita a suposta falta de seriedade frente à irreverência do pastiche e das paródias ali exibidas. Dessa forma, é visível, na trajetória da figura do professor, a crise de determinados valores artísticos ainda muito atrelados a ideais típicos de certo modernismo, o “alto modernismo” que, segundo definido por Andreas Huyssen: “sempre permaneceu preso à noção mais tradicional de obra de arte autônoma, à construção de forma e conteúdo (a despeito de quão estranho ou ambíguo, deslocado ou indecifrável esse conteúdo possa ser) e ao estatuto especializado da estética” (1991, pp. 37-8).

O caráter universalizante do pensamento de Germain, a sacralização da arte e o apego à ideia de gênio são emblemas presentes nas falas de Germain, seja diretamente ou como subtexto de suas colocações. E são heranças de um discurso que, ainda segundo Huyssen, insiste na separação entre a alta arte e a cultura de massa e que foi hegemônico em dois períodos, nas últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX e, ainda, nas duas décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial²⁹.

Já no início do filme, Jeanne comenta sobre a semelhança entre Claude e Germain. E mais tarde, na narrativa, Germain vai dizer que ele não escreve mais porque fracassou, mas que Claude pode se tornar esse escritor que ele próprio não foi. Portanto, Claude manifesta-se como o espelho das potências juvenis de Germain, mas como todo espelho reflete a mesma imagem, porém invertida: Claude é jovem, de origem humilde e o representante da escrita folhetinesca. Aluno e professor, em sua divergência geracional incorporam embates pertencentes ao campo dos estudos em literatura e comunicação e ainda em questão enquanto subtexto das querelas artístico-culturais: Germain, em suas críticas aos alunos e aos textos de Claude, expõe o pessimismo dos intelectuais que lamentam a “morte da literatura”, enquanto o jovem testa os limites entre arte e relato, perpassa a autoficção, levando ao professor, mesmo que de viés, questionamentos sobre as fronteiras mais tradicionais do que se define enquanto literatura.

²⁹ A elaboração acerca da questão se encontra no livro *Memórias do Modernismo*, 1996.

Claude está cindido na narrativa fílmica: é autor, narrador, personagem e sujeito da experiência que relata. A partir da duplicação dos níveis diegéticos do filme, há a multiplicação dos papéis ocupados por seus personagens e a consequente multiplicação dos caminhos narrativos em potencial, que se bifurcam uns nos outros. A investigação de Claude da casa, enquanto personagem curioso da narrativa moldura, é uma analogia do processo de conhecimento e construção de um autor em relação aos seus personagens e, ao mesmo tempo, o olhar do narrador onisciente, que tem acesso aos conteúdos mais íntimos e secretos dos personagens sem ser visto por eles. Há, por exemplo, um momento em que Rapha pai está na cozinha, desabafando com Esther sobre seu trabalho e quando vai sair da cozinha, Claude sai também. Neste caso, Claude enquanto personagem foge do flagra que o colocaria em má situação e, ao mesmo tempo, a cena representa Claude enquanto narrador, já que a saída do pai de Rapha do cômodo estabeleceria o final da narração daquela cena.

O efeito vinheta e o plano *over the shoulder* são escolhas da *mise-en-scène* que localizam os espectadores como cúmplices de Claude e até mesmo como voyeurs do seu voyeurismo, impedindo que se naturalize a espionagem de Claude como ponto de vista e lembrando, a todo tempo, para o espectador, do aspecto secreto das cenas que testemunha, quase como se a câmera estivesse oculta dos personagens e, afora Claude, eles não soubessem que alguém os observa. E estes efeitos de imagem, aliados a voz *off*, são as ferramentas para a construção da oscilação da posição de Claude – como personagem, narrador onisciente, narrador-personagem e autor – por entre os níveis diegéticos.

Germain é o leitor, crítico e personagem da narrativa de Claude, da de Ozon e, em certa medida, é também coautor da narrativa do aluno, pois uma vez que as imagens insurgem sempre relacionadas ao momento de leitura dos textos, é possível pensá-las como ilustração do imaginário de Germain. Isso porque, a centralidade da recepção, aqui já explorada, confirma a completude do texto a partir de sua leitura, representada, nesse caso, no uso do suporte objetivo da imagem enquanto versão final da obra.

No último terço do filme, quando as fronteiras entre os níveis diegéticos já estão bem esgarçadas, Germain aparece na cozinha dos Artole e observa Claude beijar Esther, materializando sua crença e nível de envolvimento com o texto do aluno e reafirmando concretamente a importância e grau de intervenção do

leitor/espectador na obra. Nesse momento, Germain comenta com o aluno acerca das escolhas narrativas dos eventos recém mostrados. E em se tratando de um filme metalinguístico, uma interpretação cabível é a da crítica, uma instância geralmente posterior e separada da obra, já embutida na ficção, ou seja, uma rarefação completa das fronteiras entre o “texto em si” e a sua recepção; uma relação de promiscuidade entre os âmbitos ficcionais que serve como provocação a instigar ainda mais o espectador. Tanto que é Germain quem finaliza o texto, enquanto Claude beija Esther, enunciando o costureiro “continua...”.

A diversidade de lugares ocupados pelos personagens faz com que suas ações dramáticas, sejam, para além de sua função de mover a narrativa para frente, espelhos dramáticos das discussões teóricas postas em questão. Pois, na medida em que os conflitos concernentes ao arco do filme progridem e se complexificam, avançam, em paralelo, se desenvolvendo a partir dele, interrogações teóricas diversas. Elas se agudizam e se acumulam, desde os elementos narrativos à teoria literária, ao estatuto da ficção, à forma fílmica. O imbricamento entre as instâncias literárias, exemplificado acima, é mais uma forma de questionamento das hierarquias tradicionais no campo estético, no caso a delimitação da função de cada um dos agentes pertinentes à narrativa no caminho entre sua produção, leitura e recepção. E como a eles estão atrelados pesos discursivos diferentes, este embaralhamento é mais uma das nuances essenciais às tensões e trocas entre os níveis da cultura.

Claude passa de um mero observador da família, a conhecido, a narrador/escritor e então, a partir de sua ação de narrar e também dos atos que realiza em favor da narrativa, passa a ser alguém que interfere diretamente na vida daqueles que de estranhos passam a ser personagens e/ou público cativo. O aumento progressivo do segundo nível diegético da narrativa, operado pelo sequestro do ponto de vista fílmico, que migra de Germain para Claude, é o disparador desses outros deslocamentos.

Os personagens, para além desses trânsitos por entre as instâncias literárias, também mostram em sua curva dramática, mudanças diretamente ligadas aos deslizamentos pelos níveis da cultura. Claude, no início da narrativa, representa a figura do escritor, contudo, despida da formalidade típica e da aura do gênio idealizada pelo discurso estético do alto modernismo como aquela que detém a supremacia intelectual. A princípio, o menino escreve redações desprezíveis

sobre o cotidiano de uma família tradicional de classe média, motivado pela curiosidade que o ambiente instiga, mas sem a ambição em produzir uma obra; ou seja, o interesse de Claude reside na história propriamente e no interesse a ser despertado em seu leitor, não no status literário do texto. A figura do autor e seu lugar social são, então, colocados em questão. Principalmente, porque, no decorrer da narrativa, Claude encarna a erudição em momentos como, por exemplo, a parte de um dos seus textos em que relata um diálogo com Esther acerca das reproduções dos quadros de Paul Klee que ela possui. O menino enuncia os títulos originais das obras, em alemão, e os traduz: redenção, interrupção, esperança e destruição.

Para além de exibir seus conhecimentos para Esther, a presença destas palavras no texto pode ser mais uma provocação do menino ao professor, um jogo onde exporia o caminho da narrativa que gradativamente entrega e, certamente, também uma provocação de Ozon acerca da trajetória narrativa de seu personagem primeiro, Germain. Afinal, Germain sai do marasmo que se encontrava, em relação às aulas no colégio, graças aos textos de Claude, que tem sua continuidade ameaçada dadas suas questões éticas, mas que geram em Germain a esperança de testemunhar o nascimento de um novo escritor e, por fim, esses mesmos textos acabam por desembocar no final trágico de Germain.

Tal como os espectadores, Germain se imiscui nesta narrativa folhetinesca que invade a história primeira, da relação professor-aluno, e tem seu lugar de poder, de professor e intelectual desestabilizado. Jeanne diz a ele: “Ele está manipulando você. É ele quem está dando uma lição”. Ao mesmo tempo em que o professor dá aulas particulares a Claude, nas quais apresenta os grandes clássicos em favor do desenvolvimento da escrita do rapaz, e apesar das críticas aos textos, o professor não demonstra qualquer traço de julgamento na negociação entre a grande arte da qual se faz defensor e a proposta textual doméstica de seu pupilo. O mestre, então, se deixa seduzir pelo tipo de narrativa que julga pequena e o filme mostra, nessa contradição, como tais esferas culturais se tocam e se complementam, exibindo a porosidade e a transição que há entre elas. Ou seja, o envolvimento de Germain com Claude e seus textos abala a “crença modernista de que a alta cultura e as culturas inferiores devem permanecer separadas”, isso porque “a grande divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas, codificadas nas várias explicações e análises clássicas do modernismo, já não parece relevante para as sensibilidades artísticas” (Huyssen, 1991, pp. 41-4).

O apreço de Germain pelos textos de Claude contradiz sua usual valoração das marcas autorais e do peso canônico da assinatura do autor enquanto sinalizadores da qualidade das obras, traços emblemáticos do alto modernismo. Logo, a flexibilização destes valores de Germain tem um paralelo no “o *ethos* de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais, mas que esta parecia não conseguir mais manter” (idem, p. 39).

A distância entre a juventude de Germain, pelo que mostram as suas convicções, e a de Claude, parece compreender o período entre os anos 60/70 e os dias atuais, ou seja, o momento da queda dos ideais emancipatórios até hoje. As diferenças que se estabelecem entre as crenças e gostos dos personagens demarcam as mudanças no campo da estética ao longo desse tempo:

Não quero dizer que o pedestal da grande arte deixou de existir. É claro que existe, mas já não é o mesmo de antes. Desde os anos 1960, as atividades artísticas têm se tornado muito mais difusas e difíceis de conter em categorias seguras [...] Para alguns, essa dispersão de práticas e atividades artísticas e culturais implica uma sensação de perda e desorientação; outros a experimentam como uma nova liberdade, uma liberação cultural. Nem uns nem outros estão inteiramente equivocados. (idem, p. 77)

Ainda segundo Huyssen,³⁰ a década de 1970 é marcada pela revisão historiográfica sobre o cânone modernista e os valores sob os quais este estava assentado. E é justamente esse o movimento de transformação do personagem de Germain ao longo do filme; impulsionado pela literatura de Claude que, por sua vez, abala as suas convicções acerca da vida e da estética.

O ponto máximo da união entre a dramaturgia e o tensionamento das fronteiras entre a alta e a baixa cultura se localiza na interpretação do arco do personagem de Germain, interpretado em relação ao romance *Madame Bovary*. Assim como Emma Bovary, na narrativa de Flaubert, Germain alcança a danação em razão de seu amor pelos folhetins. A tragédia na vida do professor, o fim de seu casamento e a demissão de seu emprego, advém não apenas de sua fixação nos textos do aluno, mas de sua crença neles. E se *Madame Bovary* é um ícone da prosa realista, que contesta a idealização característica do romantismo; Germain apenas defende, verbalmente, um olhar objetivo sobre a realidade, quando, em sua vida,

³⁰ Página 43, da fonte supracitada.

ilude a si mesmo ao ler as redações de Claude, que são textos de ficção, tomando-os por reais e agindo com base nessa convicção.

Em *Madame Bovary*, Emma representa a baixa cultura e o perigo do amor à literatura e aos folhetins; na releitura de Ozon do clássico, temos uma adaptação crítica como paralelo: a “baixa cultura” não tem nome de mulher, não é representada na figura feminina, provinciana e ingênua. Em *Dentro da casa*, inclusive, o feminino demonstra sua força para além do uso dos “gêneros menores” (folhetim e melodrama), associados às mulheres. As personagens femininas do filme triunfam sobre os homens, os rejeitam e superam, por sua força de decisão e ação, os obstáculos aos quais eles, Germain e Claude, continuam até o final presos.

No filme, Germain, que inicia a narrativa enquanto autoridade intelectual, sucumbe ao amor pelos folhetins e a “baixa cultura”, nesse caso, está localizada no homem, morador do centro urbano, heterossexual, erudito, branco, de classe média³¹. Logo, se em *Madame Bovary*, o final catastrófico da vida de Emma é uma represália e um aviso de Flaubert acerca da idealização romântica e do apego, tipicamente feminino a essa “literatura menor”, a escolha dramática de Ozon acerca do desfecho de Germain, mostra a sua desgraça como consequência não exatamente de seu gosto pelos folhetins, mas de sua postura em relação a eles, já que ele toma ações importantes em sua vida, baseado nas redações e, ao mesmo tempo, nega seu envolvimento com os textos – insistentemente advertido por Jeanne –. A fatalidade de seu fim é o resultado da incapacidade do professor em lidar com suas próprias dualidades e contradições, em insistir na divisão polarizada entre “alto” e o “baixo” já negada por seu gosto.

A coexistência entre alto e baixo é latente na unidade constitutiva de Germain, que em seu discurso professa um purismo contrário. E os seus valores, heranças do pensamento característico do alto modernismo, acompanham o paroxismo sofrido por este:

o repúdio à *Trivialliteratur* sempre foi uma das figuras constitutivas do objetivo estético modernista de se distanciar e a seus produtos das trivialidades e banalidades da vida diária. Contrariamente aos clamores dos que defendem a autonomia da arte

³¹ Acerca dessa aproximação entre Germain e Emma Bovary, cabe a observação de Huyssen sobre a afirmação de Flaubert, “*Madame Bovary, c’est moi*”: “Que tal identificação masculina com a mulher, tal feminilidade imaginária no escritor homem, está ela própria historicamente determinada, é bem claro. Fora as condições subjetivas da neurose no caso de Flaubert, o fenômeno tem muito a ver com a posição crescentemente marginal da literatura e da arte em uma sociedade na qual a masculinidade é identificada à ação, ao empreendimento, ao progresso, ou seja, ao campo dos negócios, da indústria, da ciência e da lei” (Huyssen, 1996, p. 42).

e, contrariamente também aos ideólogos da textualidade, as realidades da vida moderna e a fatal expansão da cultura de massa no campo social são inscritas em articulação com o modernismo estético. A cultura de massa sempre foi o subtexto oculto do projeto modernista (Huysen, 1996, pp. 44-5).

d) arte contemporânea

A arte é, via de regra, tida como um emblema da “alta cultura”. *Dentro da casa* está permeado por referências à arte, afora a literatura, largamente tematizada no filme, e a metalinguagem que constitui sua forma. Os exemplos estão na ida ao cinema – e uma *mise en scène* repleta de cartazes de grandes filmes –, quadros de vanguarda na casa dos Artole e, principalmente, a galeria de arte contemporânea gerenciada por Jeanne. A arte contemporânea tem uma incorporação ambígua na narrativa de Ozon, que perpassa ambiguidades simétricas às de sua recepção no meio social, considerando o espectro de público desde a população comum, que nas cidades grandes tem escasso e eventual acesso às exposições de arte contemporânea à elite intelectual, com vasto e irrestrito repertório e circulação pelo campo artístico.

Para a massa populacional, a noção de arte está frequentemente associada à quadros e à estética figurativa/representativa. E curiosamente esse é o mesmo subtexto das críticas nostálgicas de certo público erudito às instalações e performances típicas da arte contemporânea. Porém, se é a falta de familiaridade do público leigo é o que o faz, muitas vezes, repelir tais obras e propostas, é o autodeclarado acúmulo de referências que faz parte da elite econômica e intelectual enxergar as mesmas como degenerações do ideal artístico.

O desdém que, em muitos momentos, Jeanne demonstra em relação aos textos de Claude, é o mesmo que Germain expressa acerca da galeria de arte onde ela trabalha. Bonecas infláveis com o rosto de políticos influentes; símbolos emblemáticos da história mundial ou de religiões, como a suástica, a foice com o martelo ou mandalas compostos pela montagem de imagens de corpos nus, órgãos genitais e práticas sexuais; pintura verbal, uma descrição sonora de quadros mediante uma parede branca; objetos de uso cotidiano que se distinguem por sua origem, considerada exótica, ou pela alteração de sua funcionalidade para efeito de humor e diferenciação.

Irônicas e paródicas, as obras incomodam Germain por sua falta de seriedade, pela ausência de uma aura de sacralidade que as pontue como arte. A comicidade

que as obras inspiram, principalmente frente à postura encabulada de Germain, constituem provocações acerca dos limites da arte e aludem ao vale-tudo da arte anunciado por muitos como correlato da arte contemporânea. Ao ver o catálogo das obras da galeria, Germain afirma que são todos objetos banais. E de certa forma, o são, pois se apresentam enquanto autênticos herdeiros da anti-arte de Duchamp, que: “desafiou os conceitos tradicionais de beleza, criatividade e originalidade e autonomia [...] quando declarou que era uma obra de arte um objeto projetado para a reprodução em massa” (Huyssen, 1996, p. 102).

Com esse gesto, Duchamp acaba por questionar o que é afinal arte se o status de objetos cotidianos tem mais relação com a sua localização na esfera cultural, do que com os recursos estéticos internos à obra. Ou seja, as instâncias e agentes legitimadores e, sobretudo, o seu contexto de apreciação: está em um museu ou em um comercial de tv? Escrito em um livro ou em um *grafitti* no muro? É apenas uma roda de bicicleta ou o contexto artístico automaticamente lhe garante outra categoria, acima do comum?

Frente à resistência de Germain, Jeanne tenta convencê-lo com explicações e diz sobre a pintura verbal:

Pintura verbal. O artista anexa os fones de ouvido a paredes ou quadros brancos. Ele descreve a pintura. A pessoa que está ouvindo se torna cocriador. Imaginando a pintura e projetando a imaginação dentro do quadro branco. Os quadros realmente existem, mas depois de descrevê-los, o artista os destrói. O artista está zombando da obsessão da indústria da cultura com objetos tangíveis nos dando algo poético, efêmero, desprovido de materialidade.

Logo, além do espaço físico, também está em questão a localização das obras no meio cultural, ou seja, o discurso sobre a obra e a produção de sentido e valor para esta a partir da sua recepção e crítica.

A todas essas questões, suscitadas pela galeria de arte comandada por Jeanne, o filme não procura responder de maneira categórica ou polarizada. Este modo despretensioso e bem-humorado de tocar em problemáticas complexas do campo estético tem um apelo popular característico da comédia, justamente esta que nasce enquanto gênero de representação e expressão do povo e é, por essa comunicabilidade, até os dias atuais, sinônimo de sucesso mercadológico. E, inclusive, o humor é uma das críticas que Germain dirige ao texto de Claude,

reafirmando a comédia como “gênero menor”. O filme, portanto, comprova sua auto-ironia em seu modo de abordar os tópicos que figuram como seus pilares de discussão, a cocriação, a obra aberta e a questão da recepção da obra. Dessa maneira, a despeito de sua porção metalinguística, *Dentro da casa* se faz menos sisudo e mais acessível.

Germain se surpreende ao ver nos textos de Claude, os títulos, no original alemão, dos quadros de Paul Klee que enfeitam o corredor da casa dos Artole. Em contraposição à arte contemporânea, Germain valora a referência modernista, por seu lugar no cânone artístico, ou seja, no panteão da “alta cultura”. Todavia, o artista em questão faz parte das ditas vanguardas artísticas, localizadas no início do século XX e são essas mesmas vanguardas que, segundo Huyssen, sempre procuraram se aproximar mais da cultura de massas do que do alto modernismo³².

Frente à massa, a arte contemporânea é frequentemente entendida como “alta cultura” pelas suas restrições de acesso, tanto no sentido físico como quanto às referências que demanda para sua fruição. Contudo, mesmo que o público consumidor das produções consideradas enquanto “baixa cultura” comprove, por sua falta de adesão e distanciamento, que a arte contemporânea não está nesse *locus* cultural, para os intelectuais que incorporam ideais estéticos do alto modernismo, a arte contemporânea é constantemente rechaçada enquanto pertencente à “alta cultura”. É esta a contradição ilustrada dramaturgicamente pela relação de Germain com a galeria gerenciada por Jeanne em contraposição à deferência de Claude e dos Artole acerca do mesmo espaço. As observações de Germain sobre as obras da galeria, em seu saudosismo acerca da materialidade, dos suportes tradicionais e da arte representativa e figurativa, são, contudo, refutadas. Nas palavras de Jeanne: “Não preciso das suas teorias sobre a arte moderna”.

³² Nas palavras de Huyssen: “o modernismo e o pós-modernismo, metodologicamente acabam com a vital dialética entre a vanguarda e a cultura de massa na civilização industrial” (Huyssen, 1996, pp. 22-3)

3.1.2

Aportes formais

a) narração e mostração – modos de contar

Dentro da casa é uma narrativa e é cinema e, enquanto mídia, tem nos seus aportes formais uma via potente para expressar as problemáticas que ambiciona discutir e, portanto, a questão da tensão e das trocas entre a alta e baixa cultura. A cisão das diegeses inaugura também, como modo de diferenciação das narrativas, a disputa, na narrativa interna (textos de Claude, lidos por Germain), entre a mostração e a narração. Respectivamente, um elemento imagético ligado tradicionalmente à noção de específico cinematográfico e um elemento de enunciação herdado da literatura.

A mostração e narração funcionam como traços característicos dessas duas esferas culturais, o cinema e a literatura: o filme, a forma final do que vemos e a trama literária, das redações escritas por Claude; a imagem que representa a narrativa moldura e a intervenção da narração que assinala a entrada em outro nível diegético. A natureza dos recursos citados e suas associações à outras artes inaugura a materialização, na forma fílmica, do embate entre os níveis da cultura. A narração em voz *over* é vista, em geral, pela crítica cinematográfica e os estudiosos da área, como um recurso inferior, justamente por sua associação à literatura, pois segundo certa linhagem de pensamento, o filme deveria primar por mostrar ao invés de dizer, afirmando sua especificidade e identidade cinematográfica. Contudo, no caso do filme de Ozon, a narração, feita a partir do uso da voz de Claude como voz *over*, não está ali para ratificar a imagem, operando em redundância, mas sim para criar um espaço intermediário, que une a voz do narrador ao imaginário do leitor. A junção dos recursos visa uma síntese audiovisual do caminho entre o texto e seu receptor e da transformação da palavra que, introjetada por ele, vira imagem.

A voz *over* denuncia a autoria do texto, mas também expõe o envolvimento do leitor – Germain e, na maioria das vezes, também Jeanne – com o texto, pois ele é capaz de ouvir a voz do autor, um recurso que expõe o nível de crença dos personagens que leem acerca do que é contado; mas a voz *over* é também uma ferramenta de convencimento e aumento da verossimilhança da história para outros receptores, os espectadores do filme de Ozon.

Outra camada da mesma questão é a voz *over*, usada na narração, corresponder a um personagem que está em cena, uma vez que Claude se duplica enquanto personagem da história que narra. Ademais, muitas vezes, a fala do personagem de Claude é enunciada na narração e, simultaneamente, está sobreposta na boca da personagem em cena³³, como uma versão cinematográfica de um recurso literário, o discurso indireto livre, onde a fala do narrador e do personagem se imbricam. A repetição do que a personagem disse, em um tom diverso, debochado, como faz Claude-narrador, é uma variação do recurso que também ocorre e pode ser lida como um mecanismo estilístico para transpor o julgamento do narrador acerca do que foi dito pelo personagem, mas sem que essa crítica seja estabelecida no plano audiovisual da maneira direta como as palavras do texto teriam que o fazer.

Há também o caso em que o narrador complementa o que o personagem diz³⁴, criando questões diversas acerca da narrativa fílmica em questão e das potencialidades da narrativa cinematográfica como um todo: é um recurso fílmico utilizado para expor um adendo que o narrador faz sobre o que foi dito pela personagem, separando o que ocorre do que julga que deveria ser dito e também pode ser lido como recurso que serve para sublinhar que Claude é o narrador, a despeito da fala estar saindo da boca da personagem; e por isso é em sua voz que a frase se completa. Ambas as possibilidades são válidas e coexistem, uma vez intenção não é estabelecer uma resposta final, o que torna visível a renovação que Ozon faz de um recurso tido como gasto e associado a filmes sem apuro no uso das ferramentas narrativas. Ozon questiona, portanto, não apenas o modo de utilização do recurso, mas, ao fazê-lo, o seu lugar dentro da tradição do discurso crítico.

A imagem, e não apenas o som, também não escapa à essa fluidez que incide sob o ponto de vista narrativo e com a qual Ozon joga: um exemplo é o olhar sobre Esther, que é, ao mesmo tempo, o olhar do personagem, Claude; o do narrador onisciente e o de Germain. E essas brincadeiras, esses testes que esgarçam e põe à prova a multiplicidade de sentidos possíveis a serem criados a partir da combinação e dos usos imprevisíveis dos recursos orquestram também o embaralhamento da temporalidade narrativa. A cena que vai de 1h16'47" a 1h17'52", por exemplo, corresponde a uma narração de Claude sobre Esther. Ele a observa deitada,

³³ Em 14'38", Claude repete o que Esther diz ao comemorar a nota de Rapha na prova de matemática.

³⁴ Em 14'36", Claude complementa o que Rapha diz. O menino se gaba de sua nota e Claude acrescenta que o sucesso se deve a ele.

enquanto escreve. Neste ponto, pergunta-se: trata-se da exibição de seu processo criativo, que ocorreu durante o evento que narra? Ou o menino está escrevendo algo novo, que não a própria cena que vemos, inspirado por Esther? Ou ainda, ele apenas escreve e a imagem figura ali como ilustração do que imagina e não relato de algo que tenha ocorrido? Ozon se afasta do modelo modernista, que Huyssen define como aquele que faz uso de “explicações univalentes, exclusivas e totalizadoras”³⁵.

Um exemplo de um uso alternativo da montagem entre a faixa sonora, no caso a voz over, e a imagem é o momento³⁶ em que Germain começa a ler o texto publicado por Rapha no jornal da escola. A voz de Rapha se sobrepõe à imagem de Germain lendo e, logo em seguida, se sobrepõe à Claude escrevendo. Neste ponto, a narração, utilizada desde o início para discriminar, através da voz, a autoria dos textos não é compatível à imagem daquele que aparece escrevendo e sempre foi o autor de todos os textos lidos na narrativa. A partir disso, os signos de entrada na diegese padronizados pela própria narrativa são postos em questão e abrem espaço para múltiplas interpretações da cena e uma indiscernibilidade entre os níveis diegéticos: a imagem pode estar se opondo ao som, entregando a autoria de Claude do texto, a despeito da voz de Rapha; a imagem de Germain lendo o texto de Rapha pode estar incorporada à produção ficcional de Claude; e, por fim, a imagem de Claude escrevendo pode estar completamente apartada do texto de Rapha, uma conciliação, no mesmo plano, do texto que Claude escreve e do que Rapha escreveu, ligados por Germain, seu leitor em comum. Na disputa pela autoria, quem resta soberana é a ficção. E nesse ponto, Ozon não apenas rompe com a diretriz interna da narrativa, mas desautomatiza os sentidos implícitos às fórmulas de montagem. Contudo, esse gesto provocativo acerca da linguagem cinematográfica é executado de forma a criar ambiguidade e não um estranhamento que comprometa a acessibilidade da narrativa.

Há também usos mais clássicos do par narração e mostração, como   o caso da cena que se inicia em 1h25'47", onde a narração de Claude se d  acompanhada de uma montagem paralela, que oscila do momento em que o menino conta a história, no pátio do colégio para o professor, ao interior da narrativa propriamente, onde Claude encontra Esther. Outra combinação entre a narração e a mostração se

³⁵ No texto “Mapeando o pós-moderno” (1996), Huyssen discorre sobre esse ponto.

³⁶ No filme, a leitura começa em 57'22' e vai até 58'07", na voz de Jeanne, que l  o final.

dá na alternância entre a história interna ao texto de Claude e os comentários do casal leitor, Germain e Jeanne.

A promiscuidade entre os imaginários de Claude e Germain selam a união entre os personagens, que se aprofunda com o decorrer da narrativa. Afinal, as imagens são uma amálgama do que Claude relata ter visto com a interpretação de Germain. Quando, por exemplo, Claude narra a relação sexual que imagina entre os pais de Rapha,³⁷ sentado à espreita está o chefe de Rapha pai, que também olha a cena. Essa figura é uma intervenção de Germain ou algo que se elipsa na narração verbal de Claude, mesmo estando em seu texto, e aparece apenas como imagem?

Nesta cena, a narração diz que Rapha pensa em trabalho durante o sexo, a corporificação do chefe é a expressão máxima da intrusão do trabalho no ato íntimo. É como se o chefe dividisse o quarto com o casal literalmente, mas talvez porque seja excessivo na palavra, a imagem cumpra essa função. Ao mesmo tempo, esse é um quarto que não existe, pois Claude já havia anunciado se tratar de um fato que ele não presencia. Logo, os imaginários se acumulam, ciclicamente e em abismo, pois no interior da imaginação de Germain, sobre o texto de Claude, está também exposto o imaginário de Rapha pai enquanto personagem, segundo a visão do autor. Logo, a imagem, aqui, se arrisca e materializa a metáfora, um gesto que poderia ser lido como a ilustração do conteúdo, sua reiteração, é performado de modo a complexificar a narrativa. Nesse sentido, há um ímpeto experimental nessas escolhas de Ozon, que, contudo, não abdicam da cadência narrativa.

A dramaturgia é, no filme, a principal via de embate e discussão das questões estéticas. E a articulação constante das faculdades da narração e de mostração expõe a complementaridade das mídias e a exploração das heranças das artes narrativas que antecedem, como a literatura e o teatro. É a união e não a costumeira oposição entre os campos, uma primeira hibridização que abre espaço em direção a outras misturas e negociações nas quais o filme investe, como a dos níveis de leitura perpetrados pela narrativa e a coexistência e relação entre elementos provenientes dos diversos níveis da cultura.

A todo o tempo, narração e mostração se atravessam das mais diversas maneiras. No vínculo que estabelecem, investem contra fronteiras clássicas, como a postulada por Aristóteles entre os gêneros épico e dramático. Os modos

³⁷ Cena entre: 1h06'48" e 1h08'23".

mostrativo e narrativo também se movem no que diz respeito à hierarquia que ocupam dentro do discurso fílmico. Se por vezes, a imagem parece ilustrar a enunciação, muitas vezes a narração é o espaço de julgamento acerca do ocorrido descrito. O aparente objetivo final dessas transições é embaralhar as narrativas ao máximo, sem dar ao espectador a possibilidade da existência de uma única interpretação possível. O uso de uma luz diferente ou dos tempos verbais e, no geral, da sobreposição do som à imagem, faz do poder da ficção a única certeza trazida pela narrativa.

b) estruturas clássicas

Dentro da casa planta ambiguidades narrativas e incita questões de linguagem no modo ousado como opera a montagem de som e imagem. Ao mesmo tempo, é possível delinear estruturas dramáticas clássicas ao analisar o filme e o *midpoint* é uma delas. Ele é definido como o ponto de virada central, que divide geometricamente a narrativa em duas partes iguais e é um limite entre dois estados. O *midpoint* de *Dentro da Casa* se inicia no minuto 53'47", onde Germain elege um aluno para ler o seu texto em voz alta, na frente dos demais. Esse aluno, não por acaso, é Rapha e essa situação é o começo de uma nova etapa na relação entre arte e vida, pois inaugura o contato real de Germain com uma figura que ele acessa não por ser seu aluno, mas por seu interesse nele enquanto personagem. E são os incidentes ligados à confusão de Germain acerca destes âmbitos que o levará ao seu final trágico.

Outra estrutura clássica e verificável são os três atos. Neste modelo, dois pontos de virada, na passagem do primeiro para o segundo ato e do segundo para o terceiro ato, delimitam os três atos em duas partes com aproximadamente a mesma duração, o 1o e 3o atos, que somados correspondem ao tempo total do 2o ato. O primeiro ato é a apresentação, o segundo é o conflito e no terceiro, há a resolução.

Os pontos de virada, por sua vez, são os eventos que mudam a direção da ação e, no caso em questão, o primeiro ponto de virada, onde o filme transita do primeiro ao segundo ato, é a cena³⁸ em que Claude pede ao professor que roube a prova de matemática para que ele possa garantir sua permanência na casa e a continuidade

³⁸ A cena se inicia em 31'46'.

de sua escrita. Já o segundo ponto de virada se dá quando a ameaça vem em outra direção, é agora é Germain que tensiona impedir a continuidade do fluxo de escrita e leitura, pois pede que Claude pare de escrever.³⁹

O começo da produção textual de Claude e seu caráter ético controverso é o ponto de partida, o incidente incitante, que vai possibilitar o desenvolvimento da relação entre o professor e aluno e também entre Claude e a família Artole. E no 1o ato há também há a apresentação dos personagens principais (Jeanne, Claude, Germain, Rapha, Rapha pai), dos ambientes onde se desenvolvem as narrativas.

No segundo ato há o conflito e temos o personagem principal enfrentando obstáculos que o impedem de alcançar seus objetivos, além de ser o ato que consiste em desenvolver o motivo que movimenta o personagem pela história. Em *Dentro da casa*, o início do conflito está no risco da interrupção da narrativa de Claude, que já começa a se expandir e superar o apelo da narrativa moldura. E este conflito é anunciado pelo pedido de Claude ao professor, que faz Germain começar a se arriscar em favor da ficção, priorizando a continuidade da escrita, ou seja, a arte em detrimento da vida. Mas, é quando o escrito mobiliza Germain a ponto de ele acreditar no suicídio de Rapha relatado no texto, que o professor decide que é hora de interromper a produção de Claude e diz ao menino: “Você foi longe demais”. Porém, Claude, mesmo revoltado, ainda entrega um texto a Germain, que não resiste e continua a ler os escritos do aluno, ação essa que resulta no seu final infeliz. Se no primeiro ponto de virada, o apelo realista está presente na necessidade de Claude de estar na casa para criar, no segundo a ficção ultrapassa a realidade. Mas, em ambos os pontos de virada, a continuidade da diegese que se duplica no interior da narrativa original é o que está em jogo, a continuidade da ficção, portanto. Essa que nunca acaba, pois na cena final, mesmo desempregado e abandonado pela esposa, Germain junto a Claude e, olhando o prédio à sua frente, continua a fabular sobre aquelas vidas, sobre o que há dentro de cada uma daquelas casas.

c) gêneros cinematográficos

Claude utiliza a literatura como meio de narrar suas histórias, mas como ele mesmo é personagem de um filme, suas narrativas são mostradas a partir de

³⁹ A cena se inicia em 1h19'09".

recursos audiovisuais, som e imagem. Logo, os traços da literatura de gênero – analisados anteriormente – presentes nos textos do aluno são, no filme, convenções dos gêneros cinematográficos. Ao eleger a literatura como matéria, o filme espelha, nessa transposição audiovisual dos textos, o processo de incorporação das heranças da narrativa literária, que são inescapáveis à narrativa cinematográfica e dos gêneros cinematográficos que são descendentes da literatura de gênero.

Os gêneros cinematográficos não possuem precisão científica em sua definição, ou melhor, gozam da liberdade e amplitude das formulações dos mais diversos teóricos e críticos. Com o decorrer do tempo, os gêneros também se transformam e subgêneros se proliferam, influenciados pela tecnologia, pela diversidade de produções e a variação regional de sua origem. Sobre tudo, a definição que acaba tendo mais ressonância na prática social do uso do termo é a de que “para o vasto sistema de publicidade que existe em torno da produção cinematográfica, os gêneros são maneiras mais simples de caracterizar um filme”⁴⁰. São abreviações que dizem acerca das temáticas e da estilística a serem encontradas no filme pelo espectador na obra. Logo, o gênero é atrativo por sua função comunicativa, operando com um sistema de expectativas e referências do público.

Os gêneros enquanto discursos pré-estabelecidos tem em sua comunicabilidade e suposta previsibilidade o seu critério de separação clássico em relação à arte, uma vez que a convenção e a hegemonia se opõem ao seu caráter de exceção. Mas, mesmo os rótulos “experimental”, “cinema de arte” ou “cinema de invenção”⁴¹, que aludem a filmes que se propõe ou são qualificados pela crítica especializada como estando fora das convenções dos gêneros cinematográficos; estes termos cumprem a mesma função social do gênero em relação ao espectador. Ademais, dentro do sistema econômico vigente, a existência e o aumento do número de filmes que negam o padrão dos “filmes de gênero”, demanda uma indústria cinematográfica suficientemente forte – e, portanto, calcada no “cinema de gênero” – para que a multiplicidade se manifeste.

Há ainda outra questão: opor “cinema experimental” à “cinema de gênero”, sob a justificativa de que este segundo se trata de “cinema comercial” é desconsiderar dois fatores importantes: ignorar a lógica capitalista a qual grande

⁴⁰ Em *A arte do cinema: uma introdução*; David Bordwell, Kristin Thompson; tradução: Roberta Gregoli; Campinas, SP; Editora da Unicamp; São Paulo, SP; Editora da USP, 2013, p.501

⁴¹ Termo cunhado pelo crítico Jairo Ferreira em obra homônima.

parte do mundo está submetida e também descreditar a influência do contexto espacial, cultural e da passagem do tempo no julgamento acerca desses rótulos e das obras as quais vão se endereçar. Nas palavras de Gullar citadas por Felipe Muanis: “A solução da contradição arte-mercadoria está fora do campo da arte, já que quem transforma um quadro num valor de mercado não é o artista, mas o sistema em que ele está inserido”. (Gullar apud Muanis, 2014, p. 153)

Dentro da casa flerta com gêneros como o melodrama e o policial, mas para além disso, se utiliza também de outros universais arquetípicos em sua dramaturgia: os problemas conjugais de um casal; os dramas da família de classe média; a busca de aprovação do pupilo por seu mentor; a primeira paixão de um jovem; o embate entre as diferenças de classe; o amor impossível. Essas tramas clássicas, por sua vez, permeiam os mais diversos gêneros e subgêneros cinematográficos, uma vez que o gênero é constituído tanto pela familiaridade que gera quanto pela constante novidade a ser somada a esta.

No filme de Ozon, essa incursão pelos gêneros se torna um lugar potencial de invenção, uma vez a estética de fácil apreensão, marca primordial do gênero, é utilizada em favor de proposições metalinguísticas. Dessa forma, a conformação dos gêneros e a relação que estabelecem entre si é posta em questão. Segundo Vera Follain de Figueiredo:

A partir do momento em que a sociedade de massa institucionalizou a revolta modernista, o efeito de choque da atitude provocadora foi neutralizado e a própria categoria do novo ficou sob suspeita”, portanto “Este equilíbrio instável entre invenção e padronização, intrínseco à dinâmica da cultura de massa, devido ao seu atrelamento à esfera do consumo, vem sendo buscado por narrativas literárias e cinematográficas contemporâneas como um caminho para a própria sobrevivência. (2010, pp. 60-1)

Os filmes de Stanley Kubrick, por exemplo, figuram como uma mostra de que “O autorismo também realizou uma inestimável operação de resgate de filmes e gêneros até então negligenciados. [...] Resgatou gêneros inteiros [...] do preconceito da arte literária erudita”. Dessa forma, “Deslocou a atenção do 'o quê' (história, tema) para o 'como' (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresentava reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas”. (Stam, 2003, p. 111)

O autoral é uma terminologia que carrega, como legado de sua atuação sociocultural, o instinto revolucionário do apelo à fuga da norma. Portanto,

esmaecida a força da originalidade, valor romântico e tradicional balizador da qualidade artística, é válido questionar: a mistura de códigos que usualmente estão apartados – no caso, em razão do posicionamento a que são submetidos dentro dos níveis da cultura – não constituiria uma nova configuração do gesto autoral?

Os lugares culturais, funções, valores e definições da “obra autoral” e daquela “de gênero” são móveis, no texto e de acordo com seu contexto, e na miscelânea de registros operados por Ozon em *Dentro da casa*: “A utilização da isca de gênero relaciona-se, então, com o propósito de romper com a ideia, sedimentada com a arte moderna, de que a obra de valor é aquela que provoca escândalo e é rejeitada pelo grande público” (Figueiredo, 2010, p. 59).

d) falso *raccord* – interrupção e continuidade

A metalinguagem em contato com todo enfoque dado ao leitor/espectador pelo filme, aponta para o diálogo entre a “alta” e a “baixa” cultura, na medida em que a reflexão da obra sobre si mesma se expõe a partir da criação de múltiplas de narrativas possíveis. Dentro da questão do escopo dos recursos especificamente cinematográficos, está o falso *raccord*, enquanto articulador e emblema, neste filme, das trocas entre os níveis da cultura.

Se o *raccord* é uma prática, oriunda do cinema clássico hollywoodiano, que se define por um “tipo de montagem na qual as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual” (Aumont; Marie, 2003, p. 251); o falso *raccord*, um símbolo da *Nouvelle Vague*, é uma falha técnica intencional, que cria uma falsa continuidade entre os elementos da narrativa.

Em 24'56" um falso *raccord* de movimento já aponta para o embate entre os níveis da cultura, proporcionado pela ligação entre a arte moderna e a contemporânea. Claude abre o livro *Madame Bovary* e a página que vemos aberta é a do catálogo de obras da galeria de arte contemporânea de Jeanne, segurado por Germain. O falso *raccord* de movimento sugere uma conexão, relação de continuidade entre emblemas de valores díspares. Com este gesto, o recurso: questiona a supremacia do cânone, colocando ambos os “volumes” como equivalentes, no mesmo patamar; sublinha o embate entre mercadoria e arte e, de

certa maneira, também ironiza o conteúdo do romance de Flaubert, dado que sua protagonista, Emma Bovary é bastante consumista.

É curioso observar a diferença no uso dos recursos, para transmitir o mesmo efeito, em razão da especificidade de cada mídia. Na peça, *El chico de última fila*, em seu formato escrito, a entrada na metaficção, ou seja, na narrativa interna, se dá através da subtração de itens, no caso, cabeçalhos que indicariam mudança de tempo e espaço, de forma a transmitir para o corpo do texto a diluição das fronteiras e o imbricamento entre os universos ficcionais.

A importância do som não diegético no filme é bem demarcada, e há, inclusive, trilhas específicas para algumas tramas, como é o caso da de nuances românticas dedicada aos momentos românticos entre Claude e Esther. Outro exemplo da centralidade do som se localiza no período compreendido entre 1h17'32" e 1h18'54": Claude vê Rapha enforcado; Germain acaba de ler a redação e fica muito preocupado; Germain chega à sala de aula no dia seguinte e Rapha não está; o professor vai até a secretaria e pede que liguem para casa do menino; a secretária informa que ele está em casa, gripado. Ao final, cessa a mesma trilha que surge em seu começo e que permaneceu durante toda essa sequência. Se o som era apenas um anúncio de entrada na ficção, como falso *raccord* de som sua função cresce dentro da narrativa e ele se mostra como um balizador de unidades dramáticas, que desafia as unidades temporais, espaciais e a própria fronteira entre as diegeses. O que ocorre também entre 1h13'16" e 1h13'57", quando a música serve de transição entre um dia e outro.

É perceptível a relevância do som enquanto agente narrativo para Ozon, pois ele também atua como divisor da dupla diegese em outro filme, *Swimming Pool* (2003). Porém, nesse caso, ao invés de conduzir a entrada no texto por seu leitor como em *Dentro da casa*, o som é o signo sonoro que anuncia a imersão no processo criativo da escritora e protagonista interpretada por Charlotte Rampling, Sarah Morton. A piscina, coberta ou não, suja ou ensolarada, é o código visual que acompanha o som no ofício de construção da metaficção.

No filme de Ozon, a metaficção, entrada no segundo nível diegético, se inicia no minuto 11'11": pouco antes, Claude deixa a redação em cima da mesa do professor; o professor olha para a folha e depois para o menino, que vai embora; da porta, o menino olha para o professor na porta e sai. E, no momento referido, Germain começa a ler o texto e uma trilha sonora se inicia, seguida pelo acréscimo

da narração de Claude. A imagem, então, passa a acompanhar o menino, que encontra Rapha, conversa com ele e vai para a sua casa. O conteúdo da redação, explanado pela narração, é compatível com a imagem, mas o próprio discurso confirma que os encontros entre os meninos são corriqueiros e, logo, insurge a dubiedade formal. A cena pode ser interpretada como uma montagem paralela, onde a imagem é vista como o que ocorre com Claude enquanto o professor lê seu texto e, também, pode ser interpretada como um falso *raccord* de som, onde a imagem ilustra a narração – sem ser redundante – e a música liga a leitura do professor aos ambientes do interior do texto de Claude, como se anunciasse a entrada na ficção que é, também, a entrada na casa.

As duas interpretações não são excludentes, uma vez que as multiplicidades de sentidos e histórias é, a todo momento, buscada pela narrativa fílmica em seu próprio movimento em direção à metaficção. E esta é articulada a partir das camadas intrínsecas à narrativa cinematográfica, áudio e visual, que são combinadas das mais diversas formas de modo a questionar seus usos mais tradicionais, ao mesmo tempo que promovem, em termos de trama, incertezas instigantes para o espectador.

A partir de então, o falso *raccord* se torna recorrente na narrativa. No começo, se vincula à entrada na segunda diegese em conjunto com a imagem das redações, para em seguida pegar para si o protagonismo. A elipse do recurso indica, na forma fílmica, a rarefação dos limites entre os níveis diegéticos da narrativa. Mas, o falso *raccord* também está presente sem ser enquanto indicador da entrada na ficção de Claude, o que surpreende porque o som não diegético nunca acompanha, por exemplo, as cenas entre Jeanne e Germain, que são, por excelência, as representantes da narrativa moldura. Entre 33'15" e 34'07", a música acompanha Germain fora do texto de Claude, mas em cenas ligadas à produção ficcional do aluno: ela se inicia na negativa do professor de matemática, quando Germain tenta sondar o conteúdo da prova; passa pelo encontro com Claude, onde este diz que não consegue escrever estando fora da casa e se encerra quando, na sala de professores, Germain rouba a prova tira uma cópia. É válido notar também que, neste caso, a trilha que se inicia como falso *raccord*, ligando as cenas, sofre transições neste percurso; durante o delito de Germain, por exemplo, a música toma ares de *thriller*. No caso do romance de Claude e Esther, o momento em que Rafa os flagra também tem seu tom idílico quebrado pela dramaticidade expressa pelo som.

A permeabilidade do falso *raccord* aponta para a porosidade do recurso dentro do espectro histórico-cultural. Por um lado, o falso *raccord* adquire caráter fortemente metalinguístico em seu uso, na narrativa de Ozon, como sinalizador da entrada na metaficção. Logo, está ligado à reflexividade, a mesma que o fez se estabelecer na *Nouvelle Vague* como signo de interrupção do fluxo narrativo e equivalente, dentro da lógica do contexto, à fuga da alienação e promoção de uma postura crítica no espectador.

O falso *raccord* atua em sentido contestatório e contrário ao *raccord*, escapando à lógica da transparência. Pensando justamente no contexto do cinema francês, do qual Ozon é herdeiro e do qual a *Nouvelle Vague* é o símbolo máximo, o falso *raccord*, que se notabilizou neste âmbito tem, nele mesmo, uso e intenção específicas:

Por isso, os primeiros filmes de Godard e Truffaut usam e abusam dos artifícios, dos faux raccords, das belas femmes fatales e de cenas descontínuas entre si. Há uma aposta no estilo, na consciência do cinema como aparato, uma recusa da fidelidade baziniana a processos mentais contínuos. Enfim, a *Nouvelle Vague*, graças a sua moderna consciência crítica, traz aos filmes o caráter descontínuo do próprio fazer cinema. (Mascarello, 2006, p. 234)

O cinema clássico hollywoodiano tem, em seu cerne ideológico e estética, diferenças substanciais em relação ao cinema do pós-Guerra na França. Apesar de não se tratar de um bloco monolítico, reunindo diretores com propostas díspares entre si, a *Nouvelle Vague*, se pensada em comparação ao cinema clássico hollywoodiano, prima, de modo geral, pela negação de um modelo de produção cinematográfica industrial, que se dá principalmente através uso de não atores e da locação, da rua, ao invés do estúdio. As diferenças de linguagem acompanham a distância entre as propostas: “A narração clássica tende a ser onisciente, altamente comunicativa e apenas moderadamente autoconsciente. Se há um salto no tempo, somos informados por uma sequência de montagem ou por um fragmento de diálogo; se uma causa omitida, sua ausência nos é informada” (Stam, 2003, p. 167).

Conforme dito anteriormente, o *raccord* é um recurso advindo da época clássica hollywoodiana, um artifício de continuidade, amplamente utilizado para dar fluidez ao encadeamento das narrativas audiovisuais. E apesar do falso *raccord* funcionar, *a priori*, enquanto oposição, nos dias de hoje, ele já foi incorporado aos mais diversos tipos de filme, enquanto signo de continuidade, inclusive o cinema

hollywoodiano contemporâneo. Ou, seja, o caráter de interrupção do recurso não lhe é intrínseco, de modo que não como aferir qualquer essencialidade em relação a quaisquer elementos de montagem, que tem na variação de seu uso, a variação de sua função.

A mobilidade pelos níveis da cultura garante, contudo, a impureza do falso *raccord* enquanto marca identitária de diferenciação de um cinema hegemônico. Ou seja, com o passar do tempo, o recurso se popularizou e foi reciclado nos mais diversos contextos e, logo, incorporado à indústria do cinema e também do entretenimento. Perde, assim, o distintivo caráter de automática negatividade e, nos usos múltiplos que ganha, pode-se notar, em certos casos, que o recurso prescinde, idem, da assertiva função de descontinuidade que lhe era característica, fazendo-se análogo ao declínio de certo ideal moderno:

Para recuperar o desfrutável, a dimensão do prazer que, de certa forma, fora relegada à cultura de massa, as narrativas ficcionais vão recorrer às repetições e às semelhanças, mas também vão trabalhar com sutilezas que deixem espaço aberto para o discurso interpretativo que resgatará seus aspectos diferenciais, nem sempre percebidos pelo leitor ingênuo. Evidencia-se, então, o caráter conciliatório dessa arte: não se trata, agora, de desafiar as exigências do mercado de bens culturais, de heroicamente rechaçar o sucesso comercial. (Figueiredo, 2010, p. 62)

Para pensar o uso do falso *raccord* em *Dentro da Casa* e, sobretudo o do falso *raccord* de som, que é o que possui uma função mais determinante no filme, não é suficiente enxergá-lo como mera herança de seu passado cinematográfico nacional, pois não é esta referência, isolada, que confere valor ao uso do recurso e nem ao filme de Ozon, uma vez que as similaridades com o cânone, francês no caso, não podem ser consideradas, automaticamente, um sinônimo de qualidade e motivo para o enaltecimento do filme.

O falso *raccord* é aquele que conduz à troca entre as narrativas do filme e às trocas entre Germain e Claude. Pensando em sua trajetória dentro da história do cinema, como explorado acima, ele também conecta a cultura legítima representada pelo cânone moderno, o “cinema de arte”, à cultura de massa à qual se colocam como equivalentes os filmes Hollywoodianos, no geral,⁴² por sua capacidade de atração de um grande número de espectadores. O modo ambíguo como o falso

⁴² Segundo Stam: “Em *Classical Hollywood Cinema* (1985), Bordwell, Staiger e Thompson aprofundaram sua análise do que qualificam como um ‘cinema excessivamente óbvio’” (2003, p. 167).

raccord é utilizado, reflete na forma, as discussões nas quais ele está implicado dentro da teoria do cinema.

O falso *raccord* sintetiza as tensões e diálogos, que permeiam o filme, entre alta e baixa cultura. Isto porque, além de o falso *raccord* se configurar, a partir da pluralidade de seu uso, em recurso móvel dentro do espectro de âmbitos culturais, ele ocupa uma posição particularmente mais complexa no filme de François Ozon. Em *Dentro da Casa* o falso *raccord* possui caráter híbrido: ele funciona como elemento de continuidade ao unir cenas díspares e suaviza o trânsito do espectador por entre as duas narrativas principais que compõem o filme. O falso *raccord* utilizado como continuidade se configura como uma adequação forma-conteúdo, pois equivalem aos ganchos pelos quais Claude intenta atrair o espectador. E Ozon também.

Ao mesmo tempo, como o falso *raccord* assinala a entrada na metaficção, um modelo de problematização da arte e da narrativa sobre si mesma, ele carrega, inevitavelmente, um sentido de interrupção e reflexividade conforme consagrado pela *Nouvelle Vague*. Sendo assim, é válido retomar as categorias de “espectador crítico” e “espectador ingênuo”,⁴³ para pensar como o falso *raccord* é utilizado por Ozon, visando uma plateia diversa. Ou seja, o recurso não causa estranhamento ou atravancamento ao “espectador ingênuo”, não concede à obra um tom hermético, contudo, ao ofertar o conforto e um convite ao entretenimento, oferece também a possibilidade de um mergulho mais profundo. Acolhe, então, diversos públicos, desde o espectador comum ao mais especializado, detentor de conhecimento artístico/fílmico e capaz de interpretar os códigos cinematográficos. Logo, em razão de sua abertura a diversos níveis de leitura, o filme se torna uma obra permeável em diversas esferas, que desliza e mobiliza diferentes níveis da cultura. Conforme Figueiredo:

Se a obra moderna de ficção era, por definição, uma obra difícil de interpretar, despertando um sentimento de estranheza, causando um choque no leitor, a obra pós-moderna quer se fazer passar como algo familiar, cabendo ao público com mais repertório desconfiar dessa familiaridade e recuperar a sua dimensão complexa, encoberta por essa aparente simplicidade. (Figueiredo, 2010, p. 62)

⁴³ Cunhadas por Ana Lúcia Andrade e já definidas e analisadas anteriormente neste trabalho.

3.2

Filme médio – o entrelugar de *Dentro da casa*

No começo do filme, enquanto corrige redações, Germain desabafa com Jeanne sobre seus alunos: “Estas crianças são o futuro. Os filósofos reacionários previram as invasões bárbaras. Mas, eles já estão entre nós, nas salas de aula”. A invasão dos bárbaros à Roma foi o motivo de sua queda e eles eram assim chamados por não falarem grego ou latim, tanto que o termo “bárbaro” logo passou a significar “estrangeiro”. Foi a progressiva aproximação da fronteira que fez com que o povo bárbaro, de fato, a ultrapassasse e invadissem o Império Romano, que se considerava o modelo civilizatório. Do mesmo modo, há a miscigenação das linguagens, literatura e cinema, em *Dentro da casa*; e Claude e Jeanne desafiam esses limites, delineados por Germain, acerca da cultura oficial e dos parâmetros da boa arte. E, sobretudo, Ozon, em sua injunção, temática e formal, de elementos lidos como pertencentes à níveis culturais díspares, desestabiliza essa divisão e se afasta do medo modernista da contaminação por esse outro, inferior, que seria a cultura de massa ou os elementos a ela associados.⁴⁴

Os deslizamentos da obra pelos níveis da cultura vêm a reboque de uma série de outros trânsitos possibilitados e estimulados pelo contexto dos avanços tecnológicos e da economia globalizada: a migração das narrativas pelos mais diversos suportes; a rarefação das barreiras de ordem nacional; a velocidade das transformações das obras, dada pela mudança da recepção em função de seu meio de circulação e contexto. Logo, o impacto desses fluxos contínuos é a permanente alteração nas hierarquias dos níveis da cultura e, conseqüentemente das variações nas articulações entre as obras e o mercado de bens simbólicos.

A progressiva interseção entre os campos acentua o intercâmbio entre as esferas da cultura, revelando a continuidade dos meios. Nesse contexto, os limites são testados e surgem recortes transversais às polarizações das áreas. Sendo assim, o diálogo entre alta e baixa cultura é majorado, tendo como resultado, na contemporaneidade, obras como as de François Ozon, onde coexistem ambas as

⁴⁴ Segundo Huyssen, em “Memória do Modernismo”: “O modernismo se constituiu através de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu “outro”: uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente” (1996, p. 7).

esferas e é natural fluir, na mesma obra, de uma a outra em uma operação que Eco (citando Jencks) chama de *double coding*:

Exemplos do double coding encontram-se hoje em muitos spots publicitários, construídos como textos experimentais que antes seriam aceitos apenas por exíguos grupos de cinéfilos e que, contudo, atraem todo tipo de espectadores pelos mais variados motivos “populares”. (Eco, 2003, p. 201)

A separação categórica entre alta e baixa cultura se mostra, no decorrer da história e dentro do filme de Ozon, estéril em sua aplicação ao campo estético:

As fronteiras rígidas, que existiam, separando a arte erudita da cultura popular se desgastaram. Na esfera erudita, a citação cumpria um papel de referência e de legitimidade. [...] Legitimidade garantida pelo círculo fechado das regras do universo artístico. A emergência de uma ‘cultura de bens ampliados’ fez com que esse mecanismo de citação se dilatasse. (Ortiz *apud* Muanis, 2014, p. 149)

Por essa máquina de criar histórias, as discussões permeadas pelas referências eruditas se misturam à crônica jovial de uma família comum. História considerada menor, mas que absorve o filme e nos cativa, a cada capítulo. Adentramos na casa, representação do espaço criativo e de criação e, ao mesmo tempo, do espaço entre arte e teoria: a fruição cede também lugar à reflexão nas discussões que se desenvolvem sobre processo criativo, recepção e outras, mais específicas como ponto de vista narrativo.

Dessa forma, *Dentro da casa*, pode ser considerado um “filme médio”. E por “filme médio”, entende-se, não a obra medíocre no tocante à sua qualidade e atributos artísticos, pois o referencial utilizado na classificação não é o filme em si. O referencial é o público e, portanto, a localização da obra, dentro da hierarquia dos níveis culturais, a ser definida pelos espectadores, especializados ou não, que atrain. Ou seja, “médio” é uma palavra utilizada para estabelecer a noção de distância do filme em relação a ambos os polos tradicionais configurados pelo mercado cinematográfico, o do “cinema de entretenimento” e do cinema de arte/ “cinema de invenção”.

A mesma definição que Huyssen utiliza para definir traços do pós-modernismo contemporâneo, em *Mapeando o Pós-moderno*, se aplica ao filme de Ozon. Esta caracterização justifica o uso do termo “filme médio” e expõe porque

Dentro da casa se encontra em um entrelugar: “opera em um campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação ao primeiros” (Huyssen, 1991, p. 74).

A negociação entre elementos de níveis diversos da cultura, imiscuídos em *Dentro da casa*, concede ao filme a abertura a um espectro maior e mais diverso de espectadores, com maior ou menor intimidade com as questões estéticas apresentadas e ao mesmo tempo, a obra prova o valor do “filme médio”, que é instigante sem ser conclusivo e complexo sem se elitizar.

3.3

O entrelugar na filmografia de François Ozon

A filmografia de François Ozon reproduz as trocas e embates entre alta e baixa cultura presentes em *Dentro da casa*. Como um jogo de espelhos, a filmografia duplica em proporção macro uma contenda central ao filme citado. O caráter heterogêneo da produção do cineasta é pronunciado. Um exemplo emblemático é a dissonância entre *Potiche* (2010) e *Gotas d'água sob pedras escaldantes* (2000). O primeiro é um drama familiar, contado de maneira linear, sobre a tomada de poder de uma mulher, que a partir de uma greve de trabalhadores, passa a administrar a fábrica do marido. Em tom bem-humorado e leve, o filme tem trama e estética congruentes ao padrão do filme comercial francês e pode ser considerado, dentro da filmografia de François Ozon, o filme mais comportado, pois não aborda grandes tabus e desafia o machismo com cortesia. Já *Gotas d'água sob pedras escaldantes* (2000), é um filme adaptado da peça *Tropfen auf heiße Steine*, de Rainer Werner Fassbinder e, ao contrário de *Potiche*: “As situações ousadas são sublinhadas por um estilo agressivo e o sexo detona o casal, a família e os sentimentos” (Prédal, 2008, p. 109).⁴⁵

⁴⁵ No original: “Les situations audacieuses sont soulignées par un style agressif et le sexe fait exploser couple, famille, sentiments”.

Gotas d'água sob pedras escaldantes representa o ápice do teor erudito na obra de Ozon. Isto, primeiramente, em razão do lugar de prestígio ocupado pelo cineasta e dramaturgo alemão, legitimado como um clássico da alta cultura. E o filme de Ozon, por sua vez, reforça este lugar cultural, pois apesar de se ater a um enredo, acumula elipses e procedimentos de montagem que tornam sua forma narrativa menos tradicional e mais particular. E alguns dos recursos que promovem essa diferenciação são aproximações que a direção faz em relação ao teatro: “Ozon provoca pela insistência nas marcas teatrais: cartões de intertítulos (com os atos, I e II), unidade de espaço, diálogos impactantes em conjunto com o uso de campo e contra campo” (Prédal, 2008, p. 109).⁴⁶

O filme supracitado é, dentre seus longas-metragens, apenas a primeira adaptação a compor os entrecruzamentos entre as mídias e campos artísticos, uma marca distintiva da filmografia de Ozon como um todo. Em 2002, é lançado *Oito Mulheres*, o filme que deu ao diretor reconhecimento internacional e é uma adaptação da peça de Robert Thomas. Reunindo grandes estrelas da cinematografia francesa, como Fanny Ardant e Catherine Deneuve, Isabelle Huppert e Emmanuelle Béart, o longa foi um sucesso de público⁴⁷ e crítica, figurando como representante francês do Oscar de melhor filme estrangeiro. Além do elenco, *8 mulheres* possui outros elementos sedutores frente ao grande público: levemente farsesco, é um pastiche do gênero musical, que mistura comédia com o melhor da tradição do gênero policial, para contar a história de oito mulheres suspeitas de matar o único homem da casa. E a reviravolta final arremata o seu tom melodramático.

A questão do gênero é emblemática da obra de Ozon, que em *8 mulheres* mistura dois gêneros muito populares, o musical e o policial. Em uma entrevista, inclusive, declarou: “Não vejo problema nenhum em trabalhar com gêneros. Se a gente consegue reinventar os códigos, é válido”.⁴⁸ O pastiche de gênero,

⁴⁶ Em tradução livre: “Ozon provoque par l’insistance des marques du théâtre: cartons (acte I, II), huis-clos, dialogues percutants assénés en lourds champs-contre”.

⁴⁷ Segundo seu produtor, no ano de seu lançamento: “‘8 Femmes’ a attiré 2,1 millions de spectateurs dans une quinzaine de pays et doit encore sortir dans une trentaine d’autres”. Em tradução livre: “8 mulheres atraiu 2,1 milhões de espectadores em quinze países e ainda não foi lançado em cerca de outros trinta”.

Fonte: <https://www.nouvelobs.com/culture/20021015.OBS1385/huit-femmes-defendra-la-france-aux-oscars.html>

⁴⁸ Entrevista citada nem artigo de Luiz Carlos Merten: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,paixao-de-narrar-francois-ozon-imp-,1014630>

característica típica do cinema pós-moderno⁴⁹, cria uma ponte entre *8 mulheres* e o filme imediatamente posterior do diretor, *Swimming Pool*, no qual o gênero policial dos livros escritos pela protagonista invade a narrativa principal e domina o filme. Assim como em *Dentro da Casa*, em *Swimming Pool*, a literatura é tematizada a partir da produção escrita do protagonista e da indiscernibilidade entre os níveis diegéticos da narrativa. Com final surpreendente, assim como em *8 mulheres*, o filme também tematiza a questão da investigação, porém utilizando o outro como enigma e a vigilância do desconhecido em diapasão similar ao de *Dentro da casa*. O estranho comportamento da jovem Julie, sob atenção constante da escritora Sarah Morton, em *Swimming Pool* e a mirada de Claude sobre a intimidade da família Artole, em *Dentro da Casa* movem as histórias, os motes narrativos que, sem perder seu encanto criativo, são capazes de articular interrogações acerca da ficção, da narração e da arte.

A questão do gênero reincide em *Ricky* (2009), onde Ozon flerta com o fantástico ao tornar literal a metáfora das crianças enquanto anjos, a partir do drama idílico de uma família que tem dois filhos, mas um deles, o bebê, tem asas. Ainda sobre as adaptações realizadas por Ozon, em 2006, é veiculada a obra curta (26 minutos), *A curtain Raiser*, produzida para TV e adaptada a partir da peça cômica em ato único, *Un incompris* (1943), de Henry Montherlant. E em seguida, há o longa *Angel* (2007), onde mais uma vez a protagonista é uma escritora e mais uma vez Ozon realiza uma transposição, mas no caso de um livro, de título homônimo, escrito por Elizabeth Taylor, e publicado em 1957. E em 2014, após *Potiche* e *Dentro da casa*, Ozon emplaca mais uma adaptação, o filme *Uma nova amiga*, escrito a partir de um conto premiado da escritora inglesa Ruth Rendell, *The new girlfriend*, de 1985. Neste caso, é a autora do livro adaptado e não a personagem, quem escreve romances policiais e é reconhecida por seus *best-sellers*. O filme, como é costumeiro à Ozon, parte de uma situação burguesa ordinária, no caso um recém-casal que acaba de ter uma filha, e desafia o status quo social, infiltrando temas tabu e reviravoltas impactantes.

⁴⁹ Segundo Renato Luiz Pucci Júnior no artigo Cinema Pós-moderno: “Ao contrário dos cineastas de qualquer linha moderna, os diretores pós-modernos não rejeitam a tradição. Por isso, nunca deixam de aproveitar temas, personagens, ambientações e o outros componentes de antigas obras cinematográficas, inclusive a montagem clássica”. Acessível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90521/93289>

No seu penúltimo filme, *Frantz* (2016), Ozon revisita outro gênero, o drama histórico, ao contar a história de um ex-combatente que vai até a cidade do homem que matou na guerra. O enredo provém de uma peça de Maurice Rostand, *L'homme que j'ai tué* (1931), que já havia sido adaptada, por Ernst Lubitsch, na forma do filme *Broken Lullaby*, de 1932. Ou seja, nesse caso, há um duplo referente, dramaturgicamente e audiovisual, a influir na construção narrativa de Ozon. É o caso também do último filme de Ozon – até o presente momento –, *Amante duplo* (2017), adaptação do romance de *The lives of the twins* (1987), de Joyce Carol Oates: em 1991, o livro foi adaptado para TV, em uma produção intitulada *Jogo Duplo* (*Lies of the twins*).

A adaptação é uma espécie de continuidade dentro da diversidade dos filmes de François Ozon. E as discrepâncias se traduzem na variação dos seus números em termos de audiência: “Em sua carreira, ele tem filmes que ultrapassaram a barreira do milhão de espectadores (*Oito Mulheres*) e outros que quase chegaram lá (*Potiche* – *A Esposa Troféu*). Sua média situa-se, por baixo, em torno de 300 mil espectadores⁵⁰”.

Há no interior dos filmes de Ozon um balizamento entre o uso dos “gêneros” e os toques autorais. Na comparação entre os filmes que compõem sua carreira, essas nuances se matizam na disparidade da popularidade de uns em detrimento de outros. Apesar dessa oscilação, se Ozon não tem uma margem de lucro, seus filmes sempre se pagam: “como ele não faz filmes caros, todo mundo fica satisfeito. Ele faz os filmes que quer, os produtores recuperam o investimento. Ozon faz andar a roda do cinema francês”.⁵¹ E em uma entrevista, o próprio cineasta afirma: “para mim o importante é a continuidade do trabalho. Gosto de contar histórias, de trabalhar com atores, divertir-me com o ambiente no set. Conseguir fazer um filme por ano, nas condições atuais, é quase uma façanha”⁵².

A filmografia de Ozon, portanto, reproduz o mesmo movimento de *Dentro da casa*, tendo na articulação interna das obras e entre elas, a marca do diálogo entre a alta e a baixa cultura, bem como a forte relação de atravessamento entre as

⁵⁰ Dados do texto de Luiz Carlos Merten em:

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,paixao-de-narrar-francois-ozon-imp-,1014630>

⁵¹ Também em matéria de Luiz Carlos Merten, citada anteriormente, na nota 42.

⁵² Idem à fonte da nota de rodapé anterior.

especificidades artísticas. Tais deslocamentos, conduzem a filmografia ao mesmo lugar que o filme, o entrelugar.

3.4

O entrelugar de François Ozon

François Ozon nasce em novembro de 1967, às vésperas do maio de 68, um dos maiores marcos da história da França, sobretudo no tocante à ligação entre política e estética. Se a Cinemateca Francesa era o templo dos cineastas do país à época, advém dela o prenúncio das manifestações de 68 que se seguiram ao protesto emblemático contra a demissão de seu então diretor, Henri Langlois, em fevereiro do mesmo ano.

Hoje, 50 anos após a interrupção do Festival de Cannes, articulada por Truffaut e outros cineastas, Ozon exhibe seu último filme, *Amante Duplo*, na premiação histórica e ostenta uma produção cinematográfica prolífica, que inclui 17 longas-metragens de ficção desde seu primeiro, há exatos 20 anos. Contudo, apesar de sua presença demarcada na cena pela constância de seu trabalho e as indicações à prêmios, seu apagamento é notório pela pouca quantidade de produções textuais acerca de suas obras, tanto no meio acadêmico, quanto no que tange às publicações em periódicos artístico-culturais.

Um exemplo representativo é verificável ao analisar a frequência da aparição do cineasta na revista *Cahiers du Cinema*, o grande ícone francês – e referência mundial – dos escritos sobre cinema. François Ozon não é esquecido pela publicação, mas é preterido e possui um número pequeno de aparições em espaço menores. Em pesquisa realizada no acervo, via site oficial, é possível constatar que não há nenhum número dedicado ao roteirista e diretor ou que o destaque na capa. No número 661 de novembro de 2009, na sessão *Notes sur d'autre films*, há um texto sobre *Potiche*; na mesma sessão – de menor evidência, a despeito de ser um filme nacional com destaque internacional significativo em razão dos prêmios

conquistados –,⁵³ o filme *Dentro da casa* aparece, na edição 682 de outubro de 2012; ainda nesta sessão, no número 706, de dezembro de 2014, o filme *Uma nova amiga* aparece; assim como *Frantz* e *Amante Duplo* nos números 726 e 734, em outubro de 2016 e junho de 2017, respectivamente. O espaço reduzido é muito díspar se comparado ao tratamento dado, pela mesma revista, a outros ícones do cinema francês e mundial. Na edição 704, de outubro de 2014, por exemplo, o rosto e o nome de Xavier Dolan, cineasta bem mais novo e com uma carreira ainda recém iniciada, estampam a capa. Livros e outros compêndios especiais dedicados a realizadores, publicados pela *Cahiers du Cinema*, também apresentam cineastas clássicos e contemporâneos, mas omitem a figura de Ozon. Nas palavras de René Prédal: “François Ozon é o jovem cineasta melhor reconhecido no fora de seu país” (2008, p. 107).⁵⁴

No Brasil, as obras do cineasta geralmente têm sua exibição restrita às grandes capitais, em salas de cinema associadas ao “cinema de arte” – os “cinemas de rua”, fora dos complexos dos shoppings centers -, junto à maioria dos filmes europeus. Porém, dada à dominância massiva dos *blockbusters*, a limitação de acesso dos espectadores às obras Ozon, no Brasil, se dá em razão do conservadorismo e lobby de mercado, ou seja, não é uma consequência direta da recepção dos filmes: as obras, no geral, inclusive, possuem narrativas instigantes, que não criam vetos absolutos à compreensão e desfrute do espectador comum.

A repercussão dos filmes de François Ozon frente ao gosto popular é discutível, mas, os dados, de fato, surpreendem, como é o caso do “inesperado sucesso de *Dentro de Casa*, *Dans la Maison*. O filme fez 1,2 milhão de espectadores na França”⁵⁵ e também de “8 mulheres” (que) arrebanhou 3,5 milhões de franceses”. Para além dos números, a intenção do diretor também aponta para esta direção e, em entrevista, ele afirma: “Não faço filmes para ser visto por meus amigos ou por dois espectadores num cineminha de arte-ensaio do Quartier Latin”.

Essas questões, de certa maneira, criam deslocamentos: a despeito de estar nas salas dos “cinemas de arte”, Ozon acaba por não ter visibilidade no meio

⁵³ Vencedor do European Screenwriter, no European Film Awards, em 2013; Vencedor nas categorias Best Screenplay e Best Narrative Feature, no RiverRun International Film Festival, em 2013; Vencedor nas categorias Golden Seashell e Best Screenplay, no San Sebastián International Film Festival, em 2012; Vencedor na categoria Best Foreign Movie, no Sant Jordi Awards, em 2013; Vencedor na categoria Special Presentations, no Toronto International Film Festival, em 2012.

⁵⁴ No original: “François Ozon est le jeune cinéaste le mieux reconnu à l'étranger “.

⁵⁵ Idem.

acadêmico – evidenciada no número bastante reduzido de estudos que contemplam seu cinema – e na crítica cultural especializada. Quando, contudo, sua obra recebe atenção, como é o caso da única mostra, no Brasil, dedicada à sua obra, realizada em 2016, a associação com a *Nouvelle Vague* aparece como uma forma automática de validação do diretor:

“A importância de Ozon é a multiplicidade de como ele trabalha e atualiza a linguagem cinematográfica. É um diretor muito autoral, bem na linha daqueles diretores do cinema moderno da década de 60, da *Nouvelle Vague* francesa, como Godard e Truffaut. Ele mantém a linha de um cinema intimista a partir das perspectivas que tem”, informou a curadora da mostra, Marília Lima. (Disponível em: <https://agencia-brasil.jusbrasil.com.br/noticias/303352757/mostra-de-cinema-em-sp-apresenta-trabalhos-do-diretor-frances-francois-ozon?ref=serp> ; acesso realizado em 7 de setembro de 2018)

Primeiramente, apesar de Godard e Truffaut serem referências de um mesmo movimento cinematográfico, o próprio termo “*Nouvelle Vague*” foi dado por um jornalista para se referir a uma nova geração de cineastas que surgia no pós-guerra, ao final dos anos 50 e não, um título escolhido pelos supostos integrantes por se considerarem uma unidade. Godard e Truffaut possuíam o intuito comum de negar o cinema francês clássico – ou *le cinéma de papa* –, porém os diretores possuem obras marcadamente díspares, inclusive no tocante à questão da autoria, sublinhada pela curadora. A conexão de Ozon para com Truffaut se daria por outra via que não o autorismo, pois na filmografia de ambos se alternam: “filmes voltados ao grande público e filmes de expressão mais pessoal” (Prédal, 2008, p. 107).⁵⁶ Um traço marcante de Ozon, que cria essa dinâmica não apenas entre os seus filmes, mas sobretudo, nos elementos e recursos dentro de cada um deles.

Sobre o culto do autor, na França, Stam analisa a origem: “No período do pós-guerra, o discurso cinematográfico, da mesma forma como o literário, passou a orientar-se em torno de uma constelação de conceitos como escritura, escrita e textualidade” (Stam, 2003, p. 105). Portanto:

Na França do pós-guerra, no entanto, a metáfora autoral tornou-se um conceito-chave estruturante para a crítica e a teoria do cinema. Em termos sartrianos, o autor cinematográfico luta por 'autenticidade' perante o 'olhar' castrador do *studio system*. (idem, p. 104)

⁵⁶ No original: “films publics et films d’expressions plus personnelles”.

Falar do passado cinematográfico francês é adentrar a casa de Ozon, penetrar no contexto das relações que se estabelecem entre o cineasta e o meio cultural pelo qual foi formado e do qual inevitavelmente é herdeiro. Porém, considerando o ímpeto jovem e revolucionário da *Nouvelle Vague*⁵⁷ e de maio de 68, não poderia haver maior antítese à ideologia própria ao movimento do que utilizar, hoje, a noção de autor, tal como cunhada há tantas décadas, como meio de avaliação e máxima validação do potencial político e valor artístico da obra de um cineasta. Se a proposta era o choque e o novo, não há como ser o equivalente, nos dias atuais, de um conceito que, com o passar do tempo, já adquiriu contornos cristalizados e canônicos e não mais se efetiva enquanto contrarregra ou negação.

Para situar Ozon em meio a esse debate, é válido trazer uma assertiva do mesmo: “Criei um mecanismo: traço projetos nos quais o custo mais alto é o elenco, o principal chamariz do público”.⁵⁸ Portanto, Ozon não se encaixa exatamente no modelo de autor tal qual explanado acima. Contudo, ele também não é visto enquanto um diretor exclusivamente voltado ao dito “cinema de entretenimento”. Na mesma reportagem, ele diz: “Não creio que, para atingir o público, eu deva abrir mão do que quero dizer. O cinema pode ser complexo sem ser hermético, pelo menos eu tento”.

Ozon, portanto, desautomatiza a interligação tradicional de certos nexos, na medida em que não associa a atração do público a um “cinema de entretenimento” e quebra com o paradigma estético que separa, completamente, a obra artística do intuito de atrair e dialogar com os espectadores. Nas palavras de Paule Maillet, adida audiovisual da embaixada da França no Brasil: “Ozon é um dos poucos diretores que conseguem apresentar filmes complexo, porém populares, e, por isso, sempre encontra o seu público. No Brasil, *Potiche* contabilizou cem mil espectadores em 2011” (idem)

⁵⁷ Segundo Mascarello: “Como apontam historiadores, entre os quais destaca-se Antoine de Baecque (1991 e 1998), a *Nouvelle Vague* foi um movimento de juventude, protagonizado por uma geração que começou a escrever e a fazer filmes quase adolescente, com a irresponsabilidade política dos “vinte e poucos anos”, mas com um raro acúmulo cultural para jovens dessa idade. [...] A geração dos jovens turcos, que, da escrita cinematográfica, passa às ruas de Paris, é sobretudo herdeira de um oxigenado clima de discussão, acumulado no pós-guerra francês, depois da liberação em 1945” (Mascarello, 2006, pp. 222-3).

⁵⁸Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/francois-ozon-as-voltas-com-sucesso-ao-falar-de-invasao-de-privacidade-7951610#ixzz5P7IJ1z00>

No livro *Le cinéma français depuis 2000*, René Prédal confirma esse caráter ambíguo da cinematografia do diretor, ao se referir a Ozon como um “autor eclético” e também atesta: “nós colocamos Ozon do lado da arte cinematográfica, na opção ‘popular’” (2008, p. 113).⁵⁹ Logo, a partir de Ozon, arte e popular estão em contato, contudo, em termos práticos, o cineasta encontra dificuldades de circulação por não estar em congruência com os padrões e polarizações tradicionais. O resultado é o seu apagamento, já comentado, tanto por parte dos representantes da alta cultura, mas também a ausência de reconhecimento enquanto ícone das massas ou opção popular de entretenimento. Ou seja, não apenas o seu filme *Dentro da casa* e sua filmografia, mas sobretudo o próprio François Ozon, se encontra em um entrelugar. Controverso, desafiante e potente.

⁵⁹ No original: “nous plaçons Ozon du côté de l'art cinématographique, option ‘populaire’”.

Conclusão

O valor de *Dentro da casa*, da obra de Ozon e do próprio cineasta frente ao cenário contemporâneo reside não em sua conexão com a *Nouvelle Vague*, nos paralelos que os possam vincular, mas nas características próprias, constituintes de sua obra, resultantes do diálogo com referências múltiplas e até mesmo antagônicas: o entrelugar, político em sua força de negatividade em relação aos campos e hierarquias estabelecidas, articulando relações complexas entre arte e entretenimento.

O cinema, segundo Rancière,⁶⁰ é uma arte ambígua, mas uma arte do regime estético precisamente, porque é, ao mesmo tempo, divertimento e arte. Se o cinema já é, precisamente, enquanto mídia, este lugar, *Dentro da casa* e o conjunto da filmografia de Ozon reforçam o regime estético das artes, uma vez que: “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda a hierarquia de temas, gêneros e artes” (Rancière, 2005, pp.33-34).

A mescla entre recursos formais e temas da alta e da baixa cultura dentro do filme e da obra de Ozon aponta diretamente para o regime estético das artes, uma vez que:

O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero, etc.). O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. (idem, p. 47)

A arte, pensada dentro do regime estético, tem em Ozon, a herança do intuito das vanguardas de junção da arte e da vida. Em *Dentro da casa*, conforme analisado, o som anuncia a ruptura da diegese única e, ao criar essa duplicação inicial da narrativa, cria um referente do real em relação à ficção projetada dentro

⁶⁰ Em entrevista do episódio dedicado ao teórico, no programa televisivo *Incertezas Críticas*, do Canal Curta!

da narrativa primeira. Esta questão dá início ao primeiro capítulo do presente trabalho, quando se investiga a natureza desse procedimento formal inaugural do filme, a meta-narrativa. O embaralhamento entre alto e baixo, arte vida, postulado pela forma fílmica, encontra paralelos nas vanguardas artísticas do modernismo:

Peter Bürger, um teórico recente da vanguarda [...] comenta, de forma convincente, que a grande meta dos movimentos artístico tais como o Dadá, o surrealismo e a vanguarda russa pós-1917 era a reintegração da arte na *práxis* da vida, o fim da lacuna que separa a arte da realidade. Bürger interpreta essa grande lacuna entre a arte e a vida, que se tornou intransponível com o esteticismo do final do século XIX, como um desenvolvimento lógico da arte dentro da sociedade burguesa. (Huyssen, 1996, p. 27)

Dentro da casa, com seu esforço e potência de comunicação com o público, distancia-se de um esteticismo estéril, de um experimentalismo reservado aos especialistas. A questão da arte e vida se insere no próprio espaço reservado pela obra ao espectador, situando-se além de uma divisão formal da narrativa entre arte e vida diegéticas. Este recurso, unido à metalinguagem, garante à obra a capacidade autocrítica e um impulso para fora de si, que possibilita pensar a transformação social a partir do campo estético, pois, ainda segundo Huyssen:

No movimento da “arte pela arte”, a ruptura com a sociedade – a sociedade do imperialismo – chegou ao seu fim, um fato dolorosamente claro nos melhores representantes do esteticismo. Portanto, a vanguarda histórica tentou transformar o isolamento da *l'art pour l'art* em relação à realidade [...] numa rebelião ativa que faria a arte ser produtiva para a mudança social. Na vanguarda histórica, argumenta Bürger, a arte burguesa alcançou o estágio da autocrítica. (1996, pp. 27-8)

Posicionado ao lado de ideologias concernentes ao alto modernismo, Adorno reitera que a arte deveria negar a realidade, “para ele a arte séria poderia apenas negar a negatividade da realidade. Seria apenas através dessa negação, acreditava ele, que a obra manteria sua independência, sua autonomia, sua afirmação de verdade” (idem, p. 98), pois “a *práxis* manipuladora dessa indústria cultural [...] subordina toda a criação espiritual e intelectual a um fim lucrativo” (ibidem, p. 99).

Essas equivalências, contudo, nem sempre se efetivam: o apelo popular de uma obra não exclui necessariamente sua potencialidade de invenção e não a restringe a um produto oculto do ponto de vista de suas potencialidades críticas. Os teóricos soviéticos da montagem, por exemplo, ambicionavam combinar estética,

apelo popular e eficácia política. Ou seja, sabiam da capacidade dos recursos e, portanto, da larga gama de usos possíveis que não apenas a linha reta entre o signo de fácil assimilação e alienação e consumo.

Sobre esta querela das relações arte e vida, “os futuristas de esquerda, e os construtivistas colocavam suas atividades artísticas dentro do horizonte de uma produção industrial socializada, arte e trabalho”. (idem, p. 34) Um exemplo é o trabalho do Instituto Central de Trabalho (CIT): “Estes artistas não queriam uma arte meramente decorativa que concedesse um brilho ilusório a um cotidiano crescentemente instrumentalizado. Eles queriam uma arte que interviesse no cotidiano” (idem). Sendo assim, a relação arte e vida, conforme proposta por Ozon, pode ser pensada em acordo com os ideais das vanguardas, que aproximando arte e vida, criam vias práticas de acesso entre política e estética.

O poder transformador da arte sobre a realidade se conecta à relação entre arte e vida por vias diversas, já que passa pelo embate entre a estetização da vida operada pelas vanguardas histórica e a negação do embaralhamento arte e vida do alto modernismo. E é esse princípio que estabelece a ligação entre crenças opostas: enquanto alguns dos artistas e pensadores do modernismo apostavam na intervenção da arte na vida, outros acreditavam na separação entre esses dois âmbitos como a via de solução. O ponto comum é o de chegada: as utopias emancipatórias.

A falência das grandes narrativas da modernidade e a crise da representação são pontos teóricos propulsores de novas mecânicas artísticas, onde o movimento de auto referência da arte aponta para a falta contra a qual se debate. Há, contudo múltiplas trajetórias possíveis para pensar propostas em direção à força transformadora da arte ou quiçá uma nova ideia de projeto, que não se resumem à busca nostálgica por referentes de um passado utópico. Nas palavras de Huyssen: “devemos começar a ver este processo como uma oportunidade, ao invés de lamentar a perda da qualidade e a falta de ousadia” (1996, p. 11). Mirando de frente o fracasso da união entre arte e vida e a falência dos ideais emancipatórios de outrora, é premente pensar novos caminhos para o mesmo objetivo; que dentro da dinâmica socioeconômica do mundo globalizado, passam, inevitavelmente, pelo necessário questionamento da antinomia entre o alto e o baixo, o erudito e o popular, a arte e o produto.

O entrelugar da poética de Ozon se delineia, em sua abertura conciliatória, como um ponto de partida para pensar a riqueza do embaralhamento dos signos em oposição. E assim, busca uma renovação formal que não abdica do espectador e tem como desafio enxergá-lo não apenas como consumidor, mas como um aliado possível a ser cativado. E este é o caminho que o presente trabalho persegue: no primeiro capítulo, parte da obra, pensando a relação entre a manipulação da metaficção, um signo crítico, que Ozon opera, em relação à centralidade do leitor na história. O que, por sua vez, acaba por se traduzir no enfoque dado ao espectador pelo filme, aludindo ao deslocamento, que ocorreu no campo teórico das artes, a partir da “morte do autor” profetizada por Roland Barthes. Apesar da natural importância da espectralidade para o cinema, este é um marco que influi no aumento da relevância do espectador entendido como instância ativa e crítica na interpretação e compreensão da obra, em detrimento da decodificação de seus signos e do que supostamente lhe seria intrínseco.

Através deste percurso, a dissertação chega à questão do espectador que suscita a discussão acerca dos níveis de leitura. Este é o ponto que encaminha o trabalho à sua discussão principal, acerca da mobilidade de *Dentro da casa* pelos níveis da cultura, que dá início ao segundo capítulo e que irá desembocar na conclusão acerca dos diversos entrelugares que margeiam o filme, a filmografia e o próprio Ozon.

A importância desses deslocamentos está justamente no fato de que o cinema nasce como arte híbrida e, portanto, deve continuar a ser pensado como amálgama de diferenças, pois “no cinema industrial mais elaborado, o discurso articula-se no jogo entre esses níveis de leitura, procurando atingir o maior número de espectadores” (Andrade, 2004, p. 27).

Na medida em que o filme de Ozon utiliza de elementos que promovem a abertura a esses níveis de leitura, estes mesmos elementos têm a potência de atrair tanto o espectador que busca exclusivamente por entretenimento, quanto aquele que busca por uma obra artística mais complexa, ou seja, tipos diametralmente opostos segundo uma visão mercadológica. Porém, a abertura ao público, perpetrada pelo filme de Ozon faz com que *Dentro da casa* sirva de modelo “para encontrar narrativas conciliadoras entre o comercial e o experimental e, ao mesmo tempo, para pensá-las como espaço de discussão, já que, por ser o meio comercial mais

adequado à sociedade de consumo contemporânea, é o que mais reflete e modifica as relações sociais” (Muanis, 2014, p. 156).

A partir dessa reflexão, pode-se considerar que a aceitação do *status quo* tem terreno muito mais fértil na separação, nas polarizações e divisões sistemáticas, pois delas floresce a paralisia e a ausência de mudança, resultantes da descrença em conciliações, hibridismos e entrelugares. Portanto, é válido perguntar: a tomada de posição contra as tradicionais divisões de mercado, onde os “tipos de espectadores” já estão estabelecidos por essa fronteira entre popular e erudito, não carrega em si, se não uma transformação propriamente, um caminho possível? Não estaria, em sua capacidade de negociação, o valor do entrelugar, tal qual exposto?

Para pensar, então, o valor político do entrelugar se pode buscar um exemplo representativo da potência política do hibridismo entre arte e entretenimento, erudito e popular nas vanguardas cinematográficas e, mais especificamente em Eisenstein, pois ele “comparou o cinema a um trator, capaz de ‘arar’ [...] a psique espectral. [...] postulava um cinema de vanguarda experimental popular, acessível às grandes massas” (Stam, 2003, p. 58).

Contra os dogmas do alto modernismo, que destituem a criticidade das obras acolhidas pelo gosto popular é importante lembrar que “o que Adorno não percebia era o fato de que a arte popular, como o jazz, por exemplo, poderia igualmente ser difícil, descontínua, complexa, desafiadora” (Stam, 2003, p. 86). Inclusive, é interessante ressaltar, o caráter erudito do jazz nos dias de hoje, ainda defendido por teóricos marxistas em contraposição à música popular, a despeito de sua própria origem popular. Em termos cinematográficos, é válido lembrar que os cineastas da *Nouvelle Vague*, hoje expoentes eruditos colocados em oposição ao cinema comercial e hollywoodiano, eram “os jovens não viam nenhuma contradição em rejeitar o paradigma do cinema francês e, ao mesmo tempo, amar abertamente o cinema comercial de Hollywood” (Bordwell, 2013 p. 719). Logo, a mobilidade pelos níveis da cultura, latente em *Dentro da casa*, expõe o imbricamento e a riqueza do diálogo entre elementos cuja distância dentro da hierarquia dos níveis da cultura é constantemente reforçada. Concomitantemente, tal mobilidade também desafia, a todo tempo, tais polarizações estanques, pois o deslocamento das práticas e obras pelos níveis da cultura se mostra inevitável, dada a passagem do tempo e as mudanças de seu contexto histórico e geográfico.

E se por vezes, o balizador de alguns estudiosos ou críticos para a localização de uma obra em um ou outro nível da cultura é o valor comercial da obra, é importante lembrar que o grande cânone artístico, principalmente o da pintura, é resultado de encomendas, de relações comerciais, enfim, do mecenato que sobrevive da Roma Antiga até hoje como modelo de sustento das artes. Ademais, este critério não é muito esclarecedor no caso de Ozon, dada a oscilação de público e de formato das obras que compõem sua filmografia.

Os gestos experimentais que pressupõem o choque do espectador podem ou ser ignorados pelo mercado ou ainda por ele incorporados, se tornando parte da sua estratégia comunicativa. Ou seja, o processo de mercantilização não encontra obstáculos em sua realização. Se lhe coubesse slogans, como é próprio ao seu modo de propagação, o mercado seria aquele que “transforma obstáculos em aliados” ou ainda “vê nas dificuldades, desafios”. Ele é vertiginoso e onipotente, capaz de vender sua própria crítica e, logo, ensina, em sua infalibilidade, sua estratégia.

A problematização da relação entre artista e mercado se origina⁶¹ em consonância histórica com a culpabilização da ficção e tem forte relação com a história do século XX: após a queda dos ideais emancipatórios, as narrativas são tidas como cúmplices da ilusão e, então, responsáveis pela obsolescência dos sonhos não realizados. Em resposta, Ozon é um dos artistas que insiste no modelo da narrativa ficcional; ele se utiliza da metaficção e da mistura entre recursos pertencentes aos mais variados tipos de narrativa – folhetim, as de gêneros, de verve auto reflexiva – na retomada da ficção e na fertilização de um terreno instigante à continuidade de sua produção e discussão. A estrutura de *Dentro da casa*, com a sua ficção que discute a indiscernibilidade acerca do que é ficção ou não, discute o estado da ficção nos dias atuais, criando questões tais quais as postas por Vera Follain de Figueiredo: “Seria este o papel da ficção hoje? Isto é, viabilizar a encenação de sua própria diluição num mundo que abole distâncias entre passado e presente, entre o real e o ficcional, entre espectador e ator?” (Figueiredo, 2010, p. 96).

⁶¹ Segundo Vera Follain de Figueiredo: “Quando se expande a descrença nos projetos utópicos coletivos, a arte vai deixando de se legitimar por um comprometimento ético e político, ao mesmo tempo em que a problematização das relações do artista com o mercado começa a adquirir uma gradativa importância” (2010, p. 239).

O apagamento de Ozon e a rejeição à ficção enquanto vias estéticas políticas encontram um lugar comum de entrave: o corpo, na obra, e o do espectador a partir dela. As reações corporais, a lágrima, a exaltação, a dança são resultados comuns aos espectadores quando em contato com alguns gêneros audiovisuais, como o melodrama, para citar um exemplo cinematográfico e o videoclipe, no caso da tv. Para muitos teóricos⁶², essas produções manipulam o espectador por meio de suas emoções, conduzindo-o, inerte e alienado, por seu desfile de imagens. A montagem rítmica e acelerada ou o *slow motion* dramático são, então, condenáveis, por sua capacidade de desvirtuar o pensamento do espectador, retirá-lo de sua racionalidade, deixando-o à mercê de seus gostos e sensações. O corpo e a emoção são tomados como inimigos da reflexão e, portanto, contrários a uma obra propositiva e revolucionária, quando a cinefilia prova, há mais de um século, o valor político do sensório e do afeto.

A contraposição reside fundamentalmente na oposição entre política e prazer, pois o prazer estaria ligado à alienação. É esse ponto que o entrelugar de Ozon vem questionar em sua prática cinematográfica e que já é fortemente contestado pelos teóricos do cinema. Robert Stam cita Kracauer para falar do valor e função social do entretenimento: “Em seu ensaio '*The little shopgirls go to the movies*', de 1928, Kracauer [...] via a 'distração' dos espetáculos populares de certa maneira como uma força positiva, uma evasão subjuntiva da taylorização e da uniformidade” (Stam, 2003, p. 81)

O artigo *Viva Glauber e viva Schwazenegger, ou please, quero comer pipocas sem culpa*, de Fernando Mascarello descreve muito bem a relação do modernismo pós-Maio de 1968 com o prazer e a denúncia política do cinema comercial:

O espaço que resta ao prazer na teoria modernista-política: o de instrumento patológico de manipulação política. [...] E eis que então mais uma dicotomia fundamental é criada: ao prazer subjugante é oposto o prazer da desconstrução de Hollywood, da exposição dos mecanismos de funcionamento da linguagem. É o prazer intelectualizado da transgressão das convenções. Dicotomia: prazer fácil x prazer sofisticado, ou o velho conhecido elitismo dos guardiões da alta cultura. (Mascarello, 1999, p. 39)

⁶² Muanis afirma sobre Lipovetsky: “Gilles Lipovetsky ressalta que a produção televisiva americana assume o ritmo publicitário, sua velocidade, efeitos visuais, com pouco reflexão, proporcionado por um ‘dilúvio de imagens, sobre a busca da sensação imediata, sobre a emoção da cadência sincopada’” (Muanis, 2014, p. 161).

O prazer ficcional puro e simples está portanto fora dos limites do plano intelectual e os perigos da ficção já são anunciados desde Platão. A sedução e o risco do artifício estão na história e também na história de *Dentro da casa*: Claude, enquanto autor, envolve Esther, mata Rapha e quase acaba com a carreira de Rapha pai. Ofertado à leitura de Germain, o texto exhibe toda a sua periculosidade na gravidade das ações descritas e na potência trágica das ações do receptor.

Com a demonização da ficção, acentuada desde o marco histórico da queda dos sonhos emancipatórios, assiste-se ao aumento da valorização do documental (em longas e séries), dos *reality shows*, *doc-realities* e formatos análogos, que vendem a aparência de realidade pelo preço baixo do uso de sujeitos anônimos e vidas comuns. Ganha espaço a espontaneidade forjada por roteiros, indicações de direção ou pelo inevitável recorte dado pelas escolhas de focalização dos temas e sujeitos e da montagem. Contudo, é a ficção e, no caso, as camadas ficcionais de *Dentro da casa* que expõem, em seu emaranhado de possibilidades e versões, a potência de dúvida e de incerteza da qual de fato é constituída a realidade. E acima de todas as justificativas teóricas, está a ficção que fala por si mesma nas palavras colocadas por Ozon na boca de Germain: “Pessoas precisam de histórias. A vida não é nada sem elas”.

O prazer narrativo tem como consequência o poder de atração de público e, de certa forma gera a democratização do acesso à obra. Voltando à Rancière, se o regime estético possibilita o surgimento do entrelugar de Ozon em seus filmes, a atração do público em negociação com sua porção experimental atua na partilha do sensível. E por partilha do sensível, o filósofo define:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outras tomam parte nessa partilha. (2005, p. 15)

A evocação do coletivo retoma a força da união de outrora, do tempo das utopias emancipatórias, do maio de 68, da ideia de projeto e relembra, ao mesmo tempo que pergunta: se a política é feita pelas massas e carrega em sua raiz etimológica a ação plural, como, no campo estético, o equivalente político reside no que é destinado apenas a uma

elite intelectual privilegiada, de escolhidos a decodificarem as obras difíceis, distantes do prazer, herméticas e que preservam seu valor justamente por serem vedadas à maioria?

Em entrevista concedida ao programa *Incertezas Críticas*, Rancière aponta para o fato de que geralmente se separa a política – representada por instâncias como governo e Estado e equivalente às “coisas sérias”, às “decisões importantes”, à ação, à luta pelo poder – da arte, entendida como contemplação. Para ele esta é uma visão falsa, conforme destaca em suas afirmações: “A política é largamente uma visão estética”; “A política é feita com palavras, imagens, maneiras de ocupar os espaços, escanções do tempo” e “A política é uma maneira de criar uma cena em comum ou um mundo em comum e de povoar esse mundo comum com palavras, imagens, acontecimentos, formas temporais, formas espaciais e outras”.

Em sequência, perguntado se a arte pode mudar o mundo, Rancière responde que ela o muda a todo tempo, pois o mundo não existe. Segundo ele “o que existe são mundos reais e possíveis, que são construídos por toda sorte de instituições e práticas. Uma série de mundos que coexistem e se sobrepõem”. E neste ponto, a força de utopia da ficção se dispõe politicamente, já que, como diz o teórico:

Assim como a política, a arte é uma prática que consiste em criar mundos, colocando as coisas juntas. Duas frases ou duas palavras juntas, ou mesmo duas imagens ou momentos temporais colocados um com o outro, criam uma comunidade. A comunidade não se restringe a um grupo de pessoas juntas. Há a comunidade desde que se ponham as coisas juntas, palavras, imagens temporalidade. Os artistas tentam fazer mundos de maneiras diferentes e cambiantes. Tentam reconstruir um mundo comum. Um uso fenomenológico do mundo para repovoar um mundo comum de percepções, de emoções e de afetos. (Rancière, 2015)

A política, portanto, é fundamentalmente estética, no sentido de que se faz de uma série de palavras, gestos, atitudes, espetáculos.

De modo similar, Huyssen ratifica o potencial político da experiência estética: “A experiência estética em particular deve ter seu lugar na transformação do cotidiano, já que está capacitada como nenhuma outra para as fantasias, as emoções e a sensualidade contra a dessublimação repressora que é tão característica da cultura capitalista desde os anos 60” (Huyssen, 1996 p. 38). Logo, a potência política de *Dentro da casa* reside na intencional proliferação de mundos criados no interior desta metaficção e também no próprio universo constituído pela diversidade da filmografia de Ozon.

Outrossim, se a intenção é unir política e estética ao levar ao espectador conteúdos de caráter reflexivo, não seria mais efetivo utilizar a roupagem e as fórmulas do mercado, dessa dita arte comercial, como tática para ofertar aos espectadores outras possibilidades e horizontes, fazendo-as parecer, à princípio, as mesmas? Se a crítica sobre as fórmulas e códigos de fácil apreensão é a superficialidade, não é ela, justamente, a fachada ideal, a imagem irresistível a captar o espectador, trazendo o choque a partir do arrebatamento?

De volta a Rancière, o ideal da arte política para o filósofo se dá pela junção da operatividade artística à imageria (imagens do senso comum). Em outras palavras, ao invés de denunciar a imageria, o ideal é se apropriar dela, como Ozon se apropria dos recursos típicos e consagrados pelos gêneros populares e por Hollywood, para realocá-los em um contexto inesperado, imprevisto: no caso, crítico e que cria então, a possibilidade de um novo modo de política estética. Uma que passe pela negociação entre os dissensos sem se mostrar apática em relação a eles, uma política estética do entrelugar.

O entrelugar suscitado pelos filmes de Ozon, entre a arte e o entretenimento, tem nessa mescla a potência de um convite, através de uma narrativa atrativa, a incursões mais profundas no domínio das reflexões sobre a arte. Dessa fusão, surgem lacunas que nos levam a perguntar: não será esse um lugar conveniente à política da arte? Esse lugar da obra que, negociando com a cultura de massa, a utiliza e extrai dela a sua eficácia em atrair o público e, então, ao capturá-lo, o questiona? (Continua...)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: A metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **Entretenimento inteligente: O cinema de Billy Wilder**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ALBUQUERQUE, Afonso de. “Cultura pop e política na nova ordem global: lições do Extremo-Oriente” In: **Cultura pop**. Orgs.: Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro, Rogério Ferraz. Salvador: EdUFBA; Brasília: Compós, 2015.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Versão disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>

AUMONT, Jaques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas-SP, Papirus, 2008.

_____; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Trad.: Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

BALTAR, Mariana. **Realidade lacrimosa – Diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. Tese de doutorado. UFF, 2007.

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

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Trad.: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre: Zouk, 2017.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad.: Roberta Gregoli. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, SP; Editora da USP, 2013a.

_____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Trad.: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013b.

BRAGANÇA, Maurício de. **A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem**. Niterói: Editora da UFF, 2010.

CASTRO, Fábio Fonseca de. “Temporalidade e quotidianidade do pop” In: **Cultura pop**. Org.: Simone Pereira de Sá, Rodrigo Carreiro, Rogério Ferraz. Salvador: EdUFBA; Brasília: Compós, 2015.

CHION, Michel. **O roteiro de cinema**. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CROW, Thomas. **El arte moderno en la cultura de lo cotidiano**. Trad.: Joaquin Chamorro Mielke. Espanha: Akal, 2002.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Trad.: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. “O fim das vanguardas” In: **IV seminário música ciência e tecnologia: fronteiras e rupturas**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2012.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **Narrativas migrantes: Literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad.: Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad.: Adalberto Müller; Ciro Inácio Marcondes; Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora da UnB, 2009.

GOMES, R. C.. “Progresso, velocidade, máquina e mídia: um futurismo periférico e a crônica jornalística de João do Rio”. **Rumores (USP)**, v. 2, n. 2, 2010.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o Pós-Moderno” in: **Pós-Modernismo e Política**. Org: Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **Memórias do modernismo**. Trad.: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1996.

_____. **Seduzidos pela Memória**. Trad.: Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; KARLHEINZ, Stierle; GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção**. Trad.: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JULLIER, Laurent. **Qué es una buena película?**. Trad.: Miguel Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibéricas, 2006.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. Tese de doutorado. UERJ, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura – Um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LLOSA, Mario Vargas. **A orgia perpétua: Flaubert e “Madame Bovary”**. Trad.: Remy Gorga Filho; Piero Angarano. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax: Fundamentos do roteiro de cinema e TV**. São Paulo: Giostri, 2017.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofícios de cartógrafo: Travessias latino-americanas de comunicação na cultura**. Trad.: Fidelina Gonzales. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Prefácio: Néstor García Canclini. Trad.: Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1997.

MASCARELLO, Fernando. “Viva Glauber e viva Schwarzenegger, ou please, quero comer pipocas sem culpa”. **Revista Sessões do Imaginário – Famecos**. PUC-RS, ano 4, n 4, 1999.

_____. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MAYORGA, Juan. **El chico de la última fila**. Espanha: Ñaque, 2008.

MEYER, Marlyse. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MICELI, Sérgio. **Nacional estrangeiro – História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOISÉS-PERRONE, Leyla. **Inútil poesia e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MUANIS, Felipe. **Audiovisual e mundialização: Televisão e cinema**. São Paulo: Alameda, 2014.

NEVES, Teresa Cristina da Costa. “O popular no massivo: melodrama, folhetim e telenovela”. In: **Darandina Revisteletrônica** – Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura VI. PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. 2012.

OLIVEIRA-JR, Luiz Carlos Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. São Paulo, USP – Escola de Comunicação e Artes, 2010.

PRÉDAL, René. **Le Cinéma français depuis 2000**. Paris: Armand Colin, 2008.

PUCCI JR., Renato Luiz. “Cinema Pós-Moderno”. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, nº. 11-12, 1996.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema: Documentário e narratividade ficcional (vol. II)**. Org. Fernão Pessoa Ramos. São Paulo: SENAC, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Trad.: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.: Ed 34, 2005.

_____. Entrevista concedida a Daniel Augusto. **Incertezas Críticas – 2ª temporada**, Canal Curta!. 26 minutos, 2015.

ROCHA, Maria Eduarda da. “Notas sobre a dualidade entre “alta” e “baixa” culturas no campo cultural brasileiro”. **Ideias**, nº.7, 2º semestre, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad.: Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction**. Taylor & Francis e-Library, 2001.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: SESI, 2017.

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

Dicionários e Guias

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica: Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papyrus, 2003.

Filmografia

DENTRO da casa (*Dans la maison*). Direção e roteiro: Francois Ozon. Adaptado da peça de Juan Mayorga, *El chico de la última fila*. França, 2012, cor, 105 min.

SWIMMING Pool – À beira da piscina (*Swimming Pool*). Direção: François Ozon. Roteiro: François Ozon e Emmanuèle Bernheim. França e Reino Unido, 2003, cor, 98 min.